ISSN 0188-8900

$80.00

FUENTES HUMANÍSTICAS



HUMANIDADES > AÑO 38, NÚMERO 72, I SEMESTRE 2026, ENERO-JUNIO 2026

Universidad Autónoma Metropolitana
Casa abierta al tiempo
Azcapotzalco

División de Ciencias Sociales y Humanidades

Fuentes Humanísticas 72 / Año 38 / I semestre 2026 / enero-junio 2026
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco

ISSN 0188-8900

DOI: 10.24275/FOOA5208

Diseño: Art Atelier - Jazmín Orozco
Revisión y traducción de abstracts *Fuentes Humanísticas 72:* Álvaro Uribe
Ilustración de portada: Jazmín Orozco

Fuentes Humanísticas, Año 38, Número 72, I Semestre 2026, enero-junio 2026, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Delegación Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Avenida San Pablo, número 420, Colonia Nueva el Rosario, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02128, Ciudad de México • Tel. 555318-9125 y 555318-9441 • Fax 555394-7506 • Página electrónica de la revista: http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx y correo electrónico: fuentes@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Álvaro Ernesto Uribe Hernández. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-2006-011311402400-102, ISSN 0188-8900, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 6926 y Certificado de Licitud de Contenido número 8017, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Este número se terminó de imprimir en julio de 2026, con un tiraje de 100 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

FUENTES HUMANÍSTICAS

La revista *Fuentes Humanísticas* es el espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que permite el diálogo entre los investigadores nacionales y del extranjero de las distintas disciplinas que integran el campo humanístico. Sus objetivos son los siguientes:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades a través de la publicación de resultados de investigación, que aporten elementos a la discusión académica en las diversas disciplinas humanísticas.
- Estimular, en este contexto, la expresión e intercambio de ideas entre pares.
- Fortalecer las líneas de investigación del Departamento de Humanidades: Estudios culturales, Estudios de género, Historia, Historiografía, Teoría de la historiografía, Lingüística aplicada, Literatura, Teoría literaria, Poesía mexicana e hispanoamericana, Estudios poscoloniales y decoloniales, Lectura y aprendizaje. Además de comentarios críticos, reseñas; y difusión de actividades académicas, publicaciones y convocatorias.
- Se publicarán textos inéditos que no se encuentren considerados en otras publicaciones, tanto en formato impreso como electrónico. Todos los contenidos serán de libre acceso y estarán sujetos a una evaluación previa por pares en un proceso de doble ciego.

Fuentes Humanísticas se encuentra registrada en los siguientes

Portales

- **BIBLAT/UNAM** (Bibliografía Latinoamericana) (2007)
- **Redalyc** (Red de Revistas Cientificas de America Latina y el Caribe,España y Portugal)
- **SCIELO** México

Índices

- **Academic Search Premier** (2007)
- **CLASE** (Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades) (2007)
- **EBSCO** (Information Services. Academic Databases for Colleges and Universities) (2007)
- **ERIHPLUS** (European Reference Index for the Humanities and Social Sciences) (2019)
- **Fuente Académica Plus** (2007)
- **Handbook of Latin American Studies**
- **MIAR** (Matriz de Información para el Análisis de Revistas)
- **MLA** (Modern Language Association Database) (2007)
- **REDIB** (Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico) (2019)

Directorios

- **DOAJ** (Directory of Open Access Journals) (2021)
- **LATINDEX** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) Catálogo 1 (2005), Catálogo 2.0 (2020)
- **Ulrichsweb** (http://ulrichsweb.serialssolutions.com/title/1569514013923/246075)

Suscrita a

- **DORA** (The Declaration on Research Assessment)
- **COPE** (Committee on Publication Ethics)

Directorio

Dr. Gustavo Pacheco López ■ Rector General
Dra. Esthela Irene Sotelo Núñez ■ Secretaria General
Dra. Yadira Zavala Osorio ■ Rectora de la Unidad Azcapotzalco
Mtro. Salvador Ulises Islas Barajas ■ Secretario de la Unidad Azcapotzalco
Dr. Jesús Manuel Ramos García ■ Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades
Dra. Katia Irina Ibarra Guerrero ■ Jefa del Departamento de Humanidades

Comité editorial interno Universidad Autónoma Metropolitana

Tomás Bernal Alanís, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Alejandro Caamaño Tomas, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Gabriela Estela Cortés Sánchez, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Guillermo González Rubí, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Enrique López Aguilar, Universidad Autónoma Metropolitana, México
María Leonilda Matilde Luna Argudín, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Oscar Mata Juárez, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Edelmira Ramírez Leyva, Universidad Autónoma Metropolitana, México

Asesores externos

Guadalupe del Socorro Álvarez Martínez, Universidad Autónoma del Estado de México, México
Begoña Arteta Gamerdinger, México
Martha Islas, México
Concepción Lugo Olín, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México
Graciela Sánchez Guevara, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México
Patricia María Montoya Rivero, Universidad Nacional Autónoma de México Facultad de Estudios Superiores Acatlán, México
Evelia Trejo, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Editor responsable
Álvaro Ernesto Uribe Hernández, Universidad Autónoma Metropolitana, México
Editor técnico
Gerardo Alfonso Pérez Barradas, Universidad Autónoma Metropolitana, México

Dr. César Daniel Alvarado Gutiérrez ■ Coordinador de Difusión y Publicaciones de la División CSH
Lic. María de Lourdes Delgado Reyes ■ Distribución

Convocatoria 2026

La revista *Fuentes Humanísticas* abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación en las secciones:

- Estudios culturales
- Estudios de género
- Historia
- Historiografía
- Teoría de la historiografía
- Lingüística aplicada
- Literatura
- Teoría literaria
- Poesía mexicana e hispanoamericana
- Estudios poscoloniales y decoloniales
- Lectura y aprendizaje

Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias.

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser **inéditos**, estar escritos en español y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas) así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). **No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones**. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizará únicamente vía electrónica a la dirección: **fuentes@azc.uam.mx**

Las normas editoriales y las reglas de funcionamiento se pueden consultar en las páginas 209-220 y en: **http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx**



Contenido

Rocío Romero Aguirre
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Cuerpos, territorios y palabras propias 7 Presentación

Yaret Belén Ramírez Becerra
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México
Usar pretextos y un cuerpo que se desborda en líneas 15 Ensayo expandido

Alma Gabriela Ríos Soberanis
Universidad Autónoma del Estado de México
Flora Endémica. Narrativas geológicas y reescritura para desmontar una mirada colonial del territorio 23

Arizbell Morel-Díaz
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Escribir como señora: discurso en un acto 33

Layla Cora
Universidad Autónoma del Estado de México, México
Maldita y horrible. La bruja que nace y arse ante La Mujer muerta 47

Vladimiro Rivas Iturralde
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Notas sobre el versículo y su presencia en la poesía hispanoamericana 63 Literatura

Enrique López Aguilar
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Abrir una caja china o el pentasedio a un dístico de Jorge Luis Borges 89

Literatura

97 **Mónica Cázares Castillo y Jesús Alberto Leyva Ortiz**
Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí, México
El vicio social de la moda en personajes literarios femeninos

109 **Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra**
Universidad de granada, España
Análisis crítico: *Cantares mexicanos* como fuente de estudio en la literatura mesoamericana

Historia

127 **Oscar Mauricio Medina Sánchez**
Universidad Nacional Autónoma de México, México
La idea del Paisaje en Francia durante el siglo XIX y su impacto en el registro arqueológico y fotográfico de Teobert Maler en México

149 **Wendy Paola Cienfuegos Tabarez**
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Alameda de Santa María la Ribera. La puesta en valor de un jardín histórico

169 **Cándido Eugenio Aguilar Aguilar**
El Colegio de San Luis, México
Estado, empresa y salud: control y servicio sanitario en los campos petroleros del Istmo veracruzano, 1907-1937

Estudios culturales

187 **Ernesto Ermar Coronel Pereyra**
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Lo que hacen las imágenes: cine y política en la perspectiva de Jacques Rancière

Mirada crítica

197 **Martín Hidalgo Martínez**
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Reseña de Nadie me esperaba aquí. *Apuntes sobre el desclasamiento*, de Noelia Ramírez

201 **Colaboradores**
207 **Quiénes somos**
209 **Reglas de funcionamiento**

DOI: 10.24275/QLSM1726

Rocío Romero Aguirre

Presentación
Cuerpos, territorios y palabras propias

El ensayo es, desde Montaigne, un género que se define por la tentativa, el rodeo y la inconclusión. Esta constitutiva inestabilidad lo ha convertido, históricamente, en un espacio de riesgo para el pensamiento: un lugar donde la subjetividad del yo puede irrumpir y construirse como un principio de autoridad distinto al de la ciencia o la filosofía. Por ello, no es casual que el ensayo haya sido uno de los géneros privilegiados por las escritoras latinoamericanas del siglo XX y XXI para articular reflexiones sobre la condición femenina: su flexibilidad formal, su tolerancia a la contradicción y su apelación a la experiencia vivida lo hacen idóneo para voces que no han encontrado lugar en los géneros canónicos.

El ensayo escrito por mujeres que tematiza la condición femenina opera en una dimensión performativa donde la experiencia de género no solo constituye su objeto, sino que se inscribe en la forma misma del texto. En consecuencia, contenido y forma despliegan una amplia variedad de configuraciones y estrategias. Esta experiencia introduce en la práctica reflexiva ciertos procedimientos como la irrupción de la anécdota personal en el argumento, la hibridación de registros, la apelación a la duda y la autocrítica, así como la incorporación de lo doméstico como materia de pensamiento, sin menoscabar el rigor ni la densidad analítica del ensayo. En este sentido, tales rasgos configuran una epistemología «otra», que se opone al sujeto universal trascendental y afirma un pensamiento situado, con frecuencia encarnado.

La tradición del ensayo femenino en América Latina tiene una historia larga y poco estudiada. Desde Sor Juana Inés de la Cruz, cuya Respuesta a Sor Filotea (1691) puede leerse como uno de los primeros ensayos feministas del continente, pasando por Rosario Castellanos, cuyo ensayo *Mujer que sabe latín...* (1973) constituye un hito en la articulación de la crítica literaria y el pensamiento de género, hasta Diamela Eltit, Elena Poniatowska o, más cercana a nosotras, Cristina Rivera Garza, el ensayo latinoamericano escrito por mujeres ha ido forjando sus propias tradiciones formales y temáticas.

Mary Louise Pratt (1993) ha denominado «ensayo de género» a esta tradición que se desarrolló en paralelo al ensayo de identidad canónico: un corpus de cientos

de textos, que va desde *Emancipación moral de la mujer* de Juana Manso (1852) hasta *Ser política en Chile* de Julieta Kirkwood (1986), y que se propone sistemáticamente interrumpir el monopolio masculino sobre la palabra pública y la autoridad intelectual; cito uno de mis párrafos favoritos:

> Quiero con mi atrevimiento alentar a la publicación de los cientos de trabajos, ensayos, cuentos, poesías, que tantas mujeres durante tanto tiempo hemos escondido bajo las camas, en armarios oscuros. Necesitamos la confrontación y el juego de las ideas abiertas de par en par, millones de claridades, de pequeñas ideas (p. 21).

Es notable que el corpus al que se refiere Pratt muestra una producción continua, vigorosa, que aborda los grandes debates de la historia latinoamericana como la independencia, el progreso, la identidad, la ciudadanía desde la experiencia específica de las mujeres, y que solo ha permanecido invisible por la fuerza de los mecanismos de exclusión canónica que el propio ensayo de género se propone desmontar; con lo cual demuestra que las autoras del llamado «ensayo de género» construyeron una amplia tradición propia.

Este horizonte de exclusión y resistencia no se agota en el pasado. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francès, en su indispensable volumen *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (2019), han mostrado que la noción misma de autor, desde el Romanticismo y hasta la problematización foucaultiana en 1969, está marcada de modo constitutivo por una exclusión de género: la autonomía, la singularidad, la originalidad y la interioridad trascendente que definen al «gran autor» son atributos históricamente identificados con lo masculino, mientras que a las mujeres se les ha asociado con la reproducción, la imitación, lo doméstico, lo sentimental y la espontaneidad sin arte. El resultado es que la escritora aparece siempre como una «excepción» o una «anomalía», excepcionalmente reconocida, frecuentemente descontextualizada y privada de genealogía, sus obras son desautorizadas mediante una larga serie de mecanismos que Joanna Russ (2018) clasificó en su catálogo de estrategias de supresión («ella lo escribió, pero no es realmente arte», «ella lo escribió, pero tuvo ayuda», «ella lo escribió, pero solo escribió uno»). La figura de la autora, así entendida, no es simplemente la de un sujeto femenino que escribe: es el resultado de un proceso cultural complejo en el que el género sexual determina los modos de producir, circular y valorar los textos.

A este panorama se añade la dimensión del mercado y la celebridad literaria, analizada por Nattie Golubov (2015), quien señala que el debate entre la muerte barthesiana del autor y las reivindicaciones feministas de la experiencia encarnada como fuente de autoridad textual sigue sin resolverse, y que en el contexto del capitalismo cultural global esta tensión adquiere nuevas formas, pues «celebridad [femenina] es problemática por el uso que se le ha dado al cuerpo femenino en los medios, objeto del deseo masculino, usado a voluntad de este por su pasiva materialidad» (p. 38), en contraste con la autoría masculina que funciona como un «significante trascendental» (p. 39). La celebridad literaria femenina confirma la asociación histórica entre lo femenino, la cultura de masas y el consumo, y reedita, bajo formas aparentemente más igualitarias, las mismas jerarquías que se proponía desmontar.

El debate sobre la escritura ensayística de las mujeres a la luz de los textos del dosier que integra este número de la revista *Fuentes Humanísticas* revela que la relación históricamente construida como conflictiva entre las mujeres y la escritura, las mujeres y la lectura, las mujeres y la creación, sigue siendo un tema vigente dentro de nuestras preocupaciones. Los silencios a los que convoca romper Julieta Kirkwood han formado parte de la historia oculta de la escritura de las mujeres. Tillie Olsen documentó en 1971 las dificultades que atravesaron las mujeres para insertarse en el campo de la creatividad literaria e investigativa debido a las labores de cuidado que exigen la maternidad, el matrimonio y el trabajo, actividades que necesariamente resuelven las mujeres en condiciones precarias. La escritura entonces se posterga a falta de espacios de cuidados compartidos y de trabajo digno. En contraste con las grandes obras, cuyos autores masculinos obvian el arduo trabajo de cuidados que hizo posible su quietud y concentración, las autoras lidian con obstáculos materiales y simbólicos que silencian su escritura, postergándola por décadas, clausurándola después del primer libro o enterrándola en el anonimato de los anaqueles que jamás le permitirán llegar a antologías y mucho menos a programas de estudios universitarios.

Cuando se trata de la escritura ensayística de mujeres, como mencioné antes, insiste una lectura reductivista que demoniza la presencia del cuerpo y de la experiencia femenina en primera persona. Encasillar como literatura personal o íntima es una de esas estrategias que, si bien no silencian del todo la escritura, sí cuestionan su calidad estética y profundidad reflexiva, confinándola a un gueto apartado de la producción literaria e intelectual considerada como seria. La crítica literaria Julia Penélope Stanley lo explica de la siguiente manera:

> La táctica favorita utilizada para mantener la estética masculinista es descartar el trabajo de las mujeres como «confesional», mientras que las letras de los hombres son elogiadas y transmitidas a las generaciones futuras como declaraciones «universales» que deben ser atesoradas y preservadas. Claramente, cuando un escritor ha recibido el respaldo de los críticos masculinos, sus declaraciones se aceptan como «verdades universales», declaraciones que soportarán el escrutinio de generaciones de lectores masculinos. Cuando una mujer escribe sobre el amor, o sobre cualquier otro aspecto de su vida, se la tacha de escritora «confesional», y sus «efusiones» ni siquiera valen el papel en el que están impresas, cuando se publican (p. 56. La traducción es mía).

La estética masculinista que describe tan bien Julia Penélope debe robustecerse con otros elementos. El sujeto universal cuyo conocimiento forma parte del patrimonio de la humanidad es un hombre, es cierto, pero uno muy particular. Uno blanco, heterosexual, europeo, católico, portador de los valores del liberalismo y de un tipo de progreso que, sin ninguna duda, devasta los territorios y subjetividades que desbordan ese mínimo centro cultural y político del capitalismo blanco y patriarcal. Esa misma estética es la que intenta apropiarse de los criterios de valor estéticos e intelectuales, pues la escritura reflexiva y de ficción son, al fin y al cabo, modos de representar, construir y producir temporalidad (pasado, presente y futuro) y, consecuentemente, subjetividades. Por ello, la escritura es un permanente campo

de disputa, incluso cuando se silencia. Tillie Olsen en *Silencios*, una obra que le tomó décadas de trabajo postergado, piensa con nostalgia en los escritores cuyas circunstancias no les permitieron escribir: «¿O quizá hubo otras demandas, otras responsabilidades que anteponer a la escritura? (Pienso en aquellos escritores cuya clase, sexo y color aún quedan en los márgenes de la literatura, para quienes el hallazgo de la voz literaria supone un logro extenuante contra todo tipo de complejas probabilidades)». En el paréntesis quedan escondidos escritores y escritoras marcados por una serie de opresiones que no les permitieron desarrollar su capacidad literaria. Aquello que Josefina Vicens ficcionalizó en *El libro vacío*, Olsen lo explica partiendo de su propia experiencia como mujer precarizada. La carga de la expectativa literaria que recae sobre José García llena de silencio el cuaderno destinado a la escritura de su obra.

Pienso en el ensayo que practican las mujeres y otras subjetividades de «los márgenes» como un modo de oponerse a esa serie de expectativas calculadas que llamamos canon literario. Vivian Abenshushan ha abordado el problema del trabajo intelectual de las escritoras desde sus diversas aristas, en *Escritos para desocupados* piensa una y otra vez en la dificultad de ser una escritora en medio de la precariedad y el tiempo de la producción del mercado cultural. «¿La ensayista es una mujer lenta? Yo lo soy, aunque tenga una iMac de cuatro núcleos que es una ráfaga. Soy una habitante del tiempo lento. Demasiado lento. Una mujer impuntual. Y estas son mis confesiones» (p. 50). El tiempo de la escritura y del pensamiento ocurre a una velocidad que no funciona en el mercado, más aún cuando las labores de cuidado y las expectativas sobre los cuerpos femeninos introducen paréntesis temporales que entorpecen la reflexión.

Escribir tomando distancia de la estética masculinista es uno de los rasgos del ensayo contemporáneo; incluso desde la desobediencia, el ensayo actual produce formas alternativas de pensamiento y temporalidad. Lenguajes expandidos que no solo reimaginan los significados predominantes, iluminándolos desde lugares insólitos, sino que también introducen la vivencia de seres no humanos, con lo cual la escritura ensayística opera una serie de desplazamientos hacia realidades que complejizan nuestra experiencia del presente.

La exploración incesante a través del pensamiento que caracteriza al ensayo hoy se amplía desde las experiencias de las denominadas otredades; por ello, la lectura que hace Marta Sanz de Tillie Olsen resulta pertinente: «Tal vez para escribir sobre los márgenes, para colocar en el centro unos márgenes que consecuentemente dejan de ser, hay que habitar el margen o sentirse parte de él en cierto modo» (2022, apartado 18). Las formas de marginalidad, como sabemos, desestabilizan los regímenes dominantes de inteligibilidad del mundo, estructurados desde una perspectiva masculinista. En este dosier, titulado «Ensayo expandido: formas contemporáneas, archivo y disidencia genérica», las autoras exploran los diversos bordes de la experiencia femenina en la creación desde cuatro perspectivas disciplinares. Procedentes de las artes plásticas y digitales, así como de la dramaturgia, sus propuestas configuran un campo de reflexión situado. En sus textos se advierte una atención rigurosa a problemáticas contemporáneas que no solo se articulan

conceptualmente, sino que se inscriben en la trama de sus propias experiencias, tensionando así las fronteras entre práctica artística, pensamiento crítico y escritura. Traigo para mí misma y para esta presentación la definición que Verónica Gerber propone para el ensayo especulativo:

> Ensayar especulativamente es considerar que se pueden hacer mundos poniendo atención a lo que nos circunda, y aquí estoy glosando a Anna Lowenhaupt Tsing. En *The Mushroom at the End of the World* dice que mirar hacia adelante es lo que el progreso quiere que hagamos, pero la vida está a nuestro alrededor, no allá adelante. Ensayar especulativamente es entonces y, sobre todo, un intento por mirar alrededor (2021, p. 14-15).

Si bien los ensayos que forman parte del dosier «Ensayo expandido: formas contemporáneas, archivo y disidencia genérica» no son especulativos en tanto que no se abocan a imaginar mundos, sí muestran formas diversas y amplias de atención al entorno desde la experiencia propia.

Lo que distingue a esta tradición es la tendencia a desbordar las fronteras entre el ensayo, la autobiografía, la crónica y la poética; la apuesta por la fragmentación y la hibridez como estrategias epistemológicas; y la voluntad de hacer del yo (un yo encarnado, territorializado) el punto de partida de la reflexión, en lugar de simular una objetividad imposible. Los cuatro ensayos de este dosier se inscriben plenamente en esta tradición, actualizándola con las preocupaciones del presente: la interseccionalidad, la decolonialidad, los estudios de la imagen y el análisis psicoanalítico. La interrupción del monólogo masculino que identifica Pratt en las ensayistas latinoamericanas sigue latiendo en los ensayos de este dossier, pero con impulsos que buscan una voz y un lenguaje propio que ya no pase por la negación del estereotipo impuesto a las mujeres.

En «Usar pretextos y un cuerpo que se desborda en líneas», Yaret Belén Ramírez Becerra construye un ensayo que se interroga a sí mismo como forma: tomando como pretexto, en el sentido etimológico y performativo del término, su dificultad declarada para el dibujo, la autora despliega una reflexión sobre los modos en que el cuerpo y el lenguaje se anudan en la práctica de la escritura. La libreta, la pluma, la carta escrita en clase, el garabato que no quiere ser exhibido; tanto los objetos como los gestos funcionan en el ensayo como sedimentos de una historia íntima en la que escribir es un acto de supervivencia y de autopercepción. La fragmentariedad, la bifurcación de sus digresiones sobre la acumulación de recuerdos y de confidencias, son rasgos distintivos del género ensayístico. El texto de Ramírez Becerra expande los límites del género ensayístico al incorporar la torpeza como método, la ansiedad como materia reflexiva y la incomodidad corporal (el dolor de espalda, el nervio en el estómago, los niveles de cortisol) como coordenadas epistemológicas desde las cuales pensar la escritura, la imagen y la experiencia de habitar un presente que se archiva en objetos tan fugaces como un sticker de WhatsApp o un dibujo pegado al refrigerador.

Alma Gabriela Ríos Soberanis propone un ensayo que desborda deliberadamente los límites del género, «Flora endémica: narrativas geológicas y reescritura para desmontar una mirada colonial del territorio», construido como montaje multimodal de texto reflexivo, imágenes de archivo familiar e institucional, anécdotas persona-

les, fragmentos de reescritura y materiales audiovisuales. El texto opera como dispositivo desedimentativo para contraponer la mirada colonial que el viajero francés Mathieu de Fossey proyectó sobre el territorio de Coatzacoalcos en 1831 con la memoria afectiva, oral y visual que la propia autora ha construido en ese mismo suelo. Apoyándose en el concepto de escritura geológica de Cristina Rivera Garza, Ríos Soberanis piensa a la reescritura como actualización: volver sobre el texto del colonizador para atravesarlo con la experiencia de quien creció entre las bugambilias, los mosquitos, el río y el calor de esa tierra supuestamente inhóspita es un modo de producir presente, de hacer legible la identidad como construcción temporal y estratificada. La flora endémica funciona en el ensayo como metáfora de una pertenencia que no borra su historia colonial, sino que la incorpora como capa visible del terreno sobre el que la autora se dispone a escribir, afirmando con ello que toda escritura es también, siempre, una escritura territorializada.

En «Escribir como señora: discurso en un acto», Arizbell Morel-Díaz adopta la estructura del texto dramático, con personajes, acotaciones escénicas y didascalias; la autora convierte la pregunta por el estatuto peyorativo de la expresión «escribir como señora» en una investigación simultáneamente teórica, poética y política sobre quién tiene derecho a escribir, desde dónde y bajo qué condiciones. La anécdota que detona el texto es tristemente familiar a generaciones de mujeres: el comentario de un profesor en un salón de clases que provoca un silencio colectivo incómodo se expande hacia una genealogía crítica del término «señora» desde su connotación doméstica y burguesa, pasando por su resignificación interseccional, hasta su potencial como afirmación de una poética femenina que escribe «cuidando la sopa, bordando, trapeando», es decir, desde los intersticios de la vida cotidiana y sus labores históricamente invisibilizadas. Morel-Díaz invoca a Bárbara Colio y a Sonia Gregorio para sostener que las mujeres en las artes han estado siempre aquí, escribiendo desde los márgenes o bajo nombres masculinos para ser tomadas en serio, y que reivindicar la escritura de señora no es capitular ante los estereotipos de género, sino apropiarse de ellos para subvertir, desde adentro, tanto los criterios de valor literario que excluyen a las mujeres como la jerarquía que separa el pensamiento legítimo de la experiencia encarnada.

La escritura de Laila Erendira Ortiz Cora sin duda tiene una vocación manifiesta y factura visceral que se propone desacralizar las figuras culturales de La Mujer y La Madre como constructos que oprimen tanto a quienes los encarnan como a quienes se relacionan con ellos en diálogo con Lacan, Bataille, Recalcati, Groys y Dufourmantelle. En «Maldita y horrible. La bruja que nace y arse ante La Mujer muerta», la autora articula una reflexión sobre el cuerpo femenino como «mansión embrujada», sobre la necedad como acto de enunciación y sobre la bruja como figura que condensa la amenaza que representa el habla femenina para el orden simbólico. El ensayo de Ortiz Cora mezcla el registro teórico con el manifiesto, la lírica con el soliloquio y la erudición con una dicción deliberadamente excesiva, obscena y claridosa, «con pelos y ajos en la lengua», como ella misma escribe, que no busca la elegancia retórica, sino la perturbación y la incandescencia de una voz. Al proponer que error, sacrificio, horror y violencia

son las «joyitas» desde las que hablan las brujas, Ortiz Cora expande los límites del ensayo académico para convertirlo en aquelarre donde la escritura femenina enuncia, devela y desampara con la misma potencia con que, históricamente, se ha intentado silenciarla.

Referencias

Abenshushan, V. (2013). *Escritos para desocupados*. Surplus Ediciones.

Gerber Bicecci, V. (2021). Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe). En V. Gerber Bicecci (Ed.), *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura* (pp. 13-34). Gris Tormenta.

Golubov, N. (2015). Del anonimato a la celebridad literaria: la figura autorial en la teoría literaria feminista. *Mundo Nuevo*. 7(16), 29-48.

Kirkwood, J. (1986). *Ser política en Chile: Las feministas y los partidos*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (Eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria.

Pérez Fontdevila, A. (2019). Qué es una autora o qué no es un autor. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (Eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 25-59). Icaria.

Olsen, T. (2022). *Silencios* (B. Gago, Trad.; M. Sanz, Pról.). Las afueras.

Pratt, M. L. (1993). «No me interrumpas»: las mujeres y el ensayo latinoamericano. En S. Jaramillo, M. A. Semilla Durán y V. Peralta (Eds.), *Desde la escritura* (pp. 70-88). Universidad de los Andes.

Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (G. Fortún, trad.). Dos Bigotes.

Sanz, M. (2022). Silencios y números. En T. Olsen, *Silencios* (pp. 8-28). Las afueras.

Stanley, J. P. (1974). «Fear of Flying?» Sinister wisdom. *Charlotte*, 1 (2), 52-63.



DOI: 10.24275/NWAM2729

Yaret Belén Ramírez Becerra

Usar pretextos y un cuerpo que se desborda en líneas

Nunca me ha gustado dibujar. Me costó años declararlo, aunque ya lo había pensado, quizá porque no tengo la habilidad de formular mi pensamiento en figuras. Quizá porque no practico lo suficiente (mis amigas me lo dicen frecuentemente), sé que por falta de tiempo no es, es más por falta de interés. Aun así, disfruto de ver las creaciones que hacen mis amigas dibujantes, me gusta analizar el trazo generador de reflexiones sobre el paisaje cotidiano y narraciones sobre lo que atraviesa nuestro imaginario colectivo. Incluso me han orillado a experimentar un poco más con el dibujo, pero creo que lo que realmente me gusta del dibujo es la reunión para hacerlo, que lo que pueda concluir de mis trazos.

Una de mis amigas tiene una serie de dibujos donde los protagonistas son empaques de comida chatarra. En ellos aparecen los sellos de la Secretaría de Salud: *Exceso de azúcares, exceso de calorías, exceso de sodio*. Cuando le pregunté por qué precisamente esos empaques, me dijo: *Me interesaban estas envolturas como* ***restos materiales de este presente***. *Buscaba los sellos*.



Imagen 1. *Excesos*. Alma Soberanis. Lápices de colores sobre papel. 2024.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 15-22 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 3/12/2025 > Fecha de aceptación 12/02/2026
yaretlumiere@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0001-9637-8424

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Ella dibuja contextos. Y estos empaques son un ejemplo perfecto de un antes y un después: funcionan como un recordatorio permanente de cuando íbamos a la primaria y devorábamos ese tipo de productos sin preguntarnos por ingredientes ni porcentajes. En el momento en que los sellos empezaron a aparecer, los mexicanos comenzamos —a regañadientes— a leer lo que había al reverso.

Otros de sus dibujos son basados en *stickers* de WhatsApp o memes que deambulan en redes sociales, estos casi siempre con un tinte de ternura e ironía.

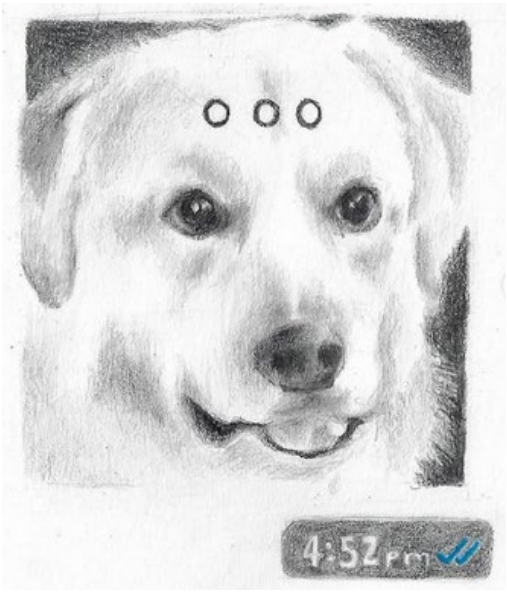


Imagen 2. Alma Soberanis. Ejercicio de dibujo en bitácora. 2024.

Lo que veo en sus dibujos es la reiteración de nuestra adaptación constante al lenguaje visual cotidiano, por medio de objetos de moda o integrantes de la cultura pop como los son los memes y actualmente los stickers de WhatsApp.

Porque los *stickers* funcionan así: como atajos afectivos del lenguaje que interrumpen o que a veces resumen una idea escrita. Una carita llorando puede reemplazar una disculpa, pero también la he usado para representar cansancio, hartazgo o tristeza; los *stickers* de gatos con mirada tierna los he traducido a un coqueteo o posibles insinuaciones románticas; he mandado memes en medio

de una discusión en un grupo de WhatsApp, con la intención de que sirva para suavizar la incomodidad. Los *stickers* sintetizan la frase. En cierto modo, nos enseñan a comunicarnos en fragmentos.

Como ella me dijo: *son restos materiales de este presente*, es una frase que describe lo que siento al mirar dibujos, me atrapan en un tiempo y de pronto mi ansiedad se disipa. Supongo que a eso se refieren las dibujantes cuando hacen bitácoras y me animan a practicar, al final los registros de sus pensamientos y de ese *presente* queda plasmado para la posteridad, como prueba de que, —como pasa con el dibujo del sticker de WhatsApp—, en el futuro nos hará evocar ese pasado donde nos comunicamos con imágenes más que con palabras.

...y así, todo el desbordamiento de reflexiones que ocurre observando dibujos me parece terrorífico, pero también fascinante, en esto es muy similar al acto de escribir... la cantidad de reflexiones que se despliegan son inciertas.

Claro que tengo dibujos de cuando era niña, la mayoría se los hacía a mi papá. En ellos escribí la fecha del 7 de junio del 2001, yo tenía 7 años. Mis recuerdos vagos me avientan hacia un contexto en el que mi papá dibujaba y en algunas tardes mi hermano mayor y yo lo acompañamos en la actividad. Pero si le quito la pátina nostálgica al enunciado anterior, ese escenario no es del todo tierno, tampoco del todo feliz, esos momentos eran más patadas de ahogado que un idilio familiar. Porque he escuchado versiones sobre la práctica del dibujo, y casi todas desembocan en la paciencia del proceso para poder llegar al trazo, o la tolerancia al error para experimentar con los colores, la línea, el grosor o la intención del dibujo, y la más linda: la interacción del juego con el dibujo, de volverlo una actividad que pareciera entrar en trance explorando posibilidades pictóricas. Suena hermoso, suena mágico.

Pero, paciencia es una habilidad que me fue desconocida en mi infancia, tolerancia fue un sustantivo que comprendí como una cosa que me ganaba solo si mis tareas escolares se acercaban a la perfección y el juego... bueno, el juego era lo único que tenía garantizado por ser niña. Mas bien yo conocí el sentir punzadas en el estómago y ganas de vomitar cuando me ponía nerviosa, actualmente sé que es ansiedad, entonces dibujar no era crear una imagen: era tensar mi cuerpo entero para decir algo que mi voz ahogaba. Era mi torpe forma de decirle que lo quería...a mi papá.

En ese diálogo secreto entre el recuerdo y la acción de dibujar entiendo que, de niña, no lo hacía para expresarme: dibujaba para sobrevivir. Para no desaparecer en silencio.



Imagen 3. Yaret Belén Ramírez Becerra. Sin título.



Imagen 4. Yaret Belén Ramírez Becerra. Sin título.

Siempre digo que yo mejor escribo. De alguna forma, es el método en el que me encuentro: a veces incómoda, a veces cómoda, representa encuentros fortuitos conmigo misma, regresiones a diversos escenarios y, sobre todo, cuando las ideas llegan como oleadas verbales encuentro en la experiencia de escribir una oportunidad para vaciarme.

Uno de los primeros recuerdos que me salta a la mente —escribiendo desde la incomodidad y la incertidumbre— ocurrió justamente en una clase de dibujo. En lugar de estar dibujando, estaba

escribiendo una carta para alguien que ya no me quería, pero no teníamos la humildad para confrontarlo. Y yo, como buena adolescente, llevaba la intensidad marcada por mis lecturas de ese entonces: una joven leyendo *La insoportable levedad del ser*, de Milan Kundera, convencida de que el desbordamiento emocional era razón suficiente para amar y ser amada de vuelta.

Recuerdo que estaba sentada en uno de los bancos más incómodos de la facultad. Casi nadie los usaba; mis compañeros y yo nos quejamos continuamente de lo terribles que eran y preferíamos dibujar de pie, recargados en el restirador. Durante esa clase de dibujo, yo solo escribía cartas y lloraba mientras lo hacía. No recuerdo el contenido exacto de aquellas hojas —y, honestamente, el «objetivo» funcionó un par de veces— porque esa relación tormentosa se prolongó más de lo que debía. Como diría Juan Villoro en *Conferencia sobre la lluvia*: «Es una confesión íntima, yo lo sé, pero ya llevamos rato compartiendo este espacio».

Lo que sí recuerdo es mi incomodidad: el dolor en la espalda por la mala postura, la clase misma donde no había instrucciones más que un *pónganse a dibujar*, y yo, necia, negándome a intentarlo. La clase de dibujo era el momento perfecto para escribir cartas, porque había silencio, todos los demás dibujaban en sus bitácoras, se escuchaba de fondo el baile del lápiz que iba de un lado para otro en la hoja de papel, también se hacía una composición junto con el sonido del sombreado, y si había modelo, varias veces vi que, si la pose lo permitía, se quedaban dormidos de lo relajados que estaban. Entonces era el ambiente, el sonido y el silencio, porque, en definitiva, el espacio para dibujar actualmente me gusta, ya me reconcilié con él.

Puedo llegar a esos escenarios en mi actual departamento, se construye del sonido de la calle, silencios, olor a café, un perro y una gata durmiendo, el lugar perfecto... pero no para dibujar, sí para escribir cartas, anotaciones, uno que otro garabato. Yo voy a paso seguro, ya mencioné que me reconcilié con el espacio para dibujar, y recientemente compré un libro para colorear, con la intención de empezar con el relleno y no por la línea, me gusta la idea de que exista un límite formal en los dibujos a intervenir, así, solo me preocupo por elegir el color adecuado. Todavía falta comprar colores, les mantendré al tanto.

Dentro de mis confesiones en este texto debo admitir una envidia brutal por las bitácoras del proceso creativo de otros colegas, he visto cuadernos que parecen obras en sí mismos: ordenados, bellos, limpios; en ellas hay texto, dibujo, mapas mentales geniales, incluso vi una donde había collages en páginas enteras. Como si el proceso estuviera más pensado que la pieza final.

Las mías, en cambio, siempre estuvieron hechas para el tránsito: libretitas a medio doblar en la mochila, páginas garabateadas en el camión, ideas atrapadas a mitad de una caminata, frases escritas con letra apurada en plena clase donde se suponía que debía dibujar. Mis bitácoras nunca han sido objetos que quisiera exhibir.

Voy con una brújula interna me guía siempre hacia las palabras. Más que construir una figura estética, mi pensamiento apenas sobrevive en ellas. Quizá porque, desde niña, mi manera de entender el mundo fue nombrarlo, no trazarlo.



Imagen 5. Yaret Belén Ramírez Becerra.
Sin título.

Y sí, tengo un teléfono con una aplicación de notas donde podría organizar mis ideas, pero nunca vuelvo a revisar nada de lo que escribo ahí. Es un cementerio de frases que quisieron ser algo. En cambio, la unión mano-pluma-libretita sigue siendo un pacto emocional imposible de reemplazar. Quizá me aferro porque escribir a mano tiene otra temporalidad: una que no me exige eficiencia ni claridad más que existir, aunque sea ahí adentro con mi ansiedad, y entonces garabateo cosas que a veces ni yo misma entiendo cuando las vuelvo a leer. No tiene sentido ya sé, pero mis dibujos tampoco lo tenían y aun así recuerdo un poco la sensación de ese entonces.

Ahora que lo pienso hay dos dibujos que hice de adulta, son de mi perro y mi gata, aprovechando que ya me había reconciliado con el espacio para dibujar.

Fue un par de días muy en específico, Prana tenía quizá unos 3 meses, recién adoptada, ella se sentó en mi escritorio y le tomé una foto, otro día fue de Takito sonriendo después de una mañana de paseo. Cuando la construcción del ambiente me hizo sentir segura, la técnica de la mimesis fluyó en lo que observaba, mi mano y la hoja de papel, su respiración, mi silencio, el olor a café, la luz que se filtraba por la ventana y mis niveles de cortisol estables me dijeron que lo intentara. Por supuesto que un tiempo los tuve pegados en el refrigerador como un buen primer logro.

No sé si algún día aprenderé a escribir sin desbordarme. Tal vez ahí está la gracia: en aceptar que mi método es esta torpeza, esta duda insistente. Lo único seguro es que cada vez que pierdo el hilo del discurso, algo en mí entiende que escribir sigue siendo la manera más honesta que tengo de sostenerme.

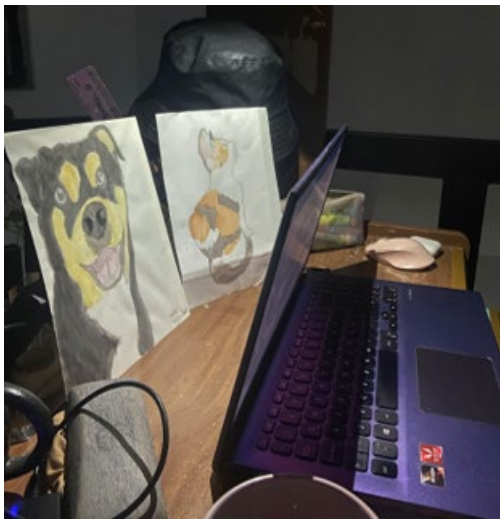


Imagen 6. Yaret Belén Ramírez Becerra.
Sin título.

Referencias:

Kundera, M. (1984). *La insoportable levedad del ser*. Tusquets Editores.
Villoro, J. (2015). *Conferencia sobre la lluvia*. interZona Editora.



DOI: 10.24275/FUGG6622

Alma Gabriela Ríos Soberanis

Flora endémica: narrativas geológicas y reescritura para desmontar una mirada colonial del territorio

Por la naturaleza experimental del texto, adjunto su despliegue en un espacio virtual, donde el ensayo se presenta como montaje, el cual permite una lectura diferente del documento en relación con la imagen, que es su motor:

https://miro.com/app/board/uXjVJlvMRvs=/

Para el lector: A pesar de la herejía de este experimento, he dejado algunos hilos para conectar ideas importantes en este entramado (flechas que atraviesan el texto). Todas las imágenes pertenecen a mi exploración visual sobre estas ideas y son apropiaciones de archivo institucional y local, como del archivo familiar. Los textos azules dentro de cajas de texto refieren a espacios anecdóticos que se presentan de forma narrativa y anclan mi experiencia personal a la reflexión. Por último, este ejercicio también comprende algunos *links* a videos en la plataforma Vimeo e imágenes en movimiento en formato .GIF que son resultado de mi trabajo de reflexión con las imágenes.

Fuentes Humanísticas > Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 23-32 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 30/11/2025 > Fecha de aceptación 04/02/2026
brielarios@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0003-3258-5103

* Universidad Autónoma del Estado de México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

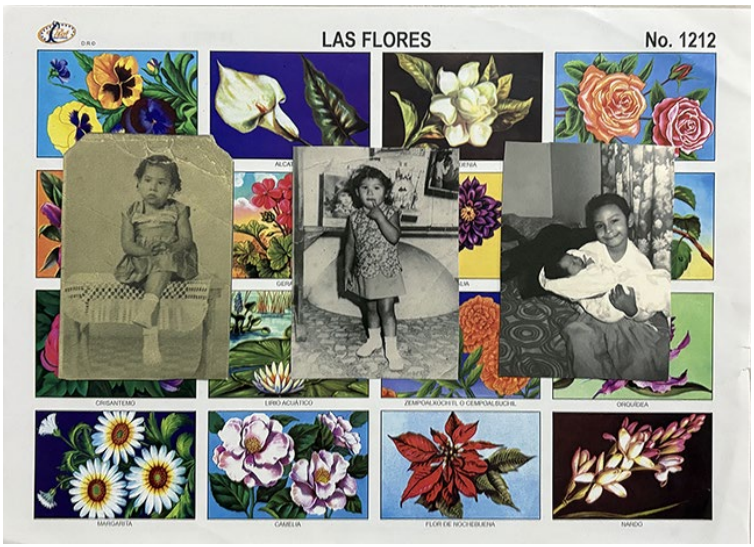


Imagen 1. *Las flores*, parte de la pieza Flores endémicas. Alma Ríos, 2024.

El ejercicio realizado en este espacio digital parte de los procesos reflexivos sobre la imagen que he desarrollado dentro de mi investigación/creación artística, así como de tomar en consideración —quizás **insensatamente**— lo propuesto por Aurora Fernández Polanco (2022) quien, siguiendo a Adorno, plantea pensar la forma del ensayo como un ejercicio contra la ortodoxia (p. 96).

Este *ensayo hereje* esboza una reescritura de la identidad sureña en relación con la flora endémica. Como ejercicio de reconocimiento identitario ligado a un territorio, pero también como resistencia a la construcción de imaginarios coloniales sobre el territorio del sur veracruzano. Este montaje se plantea como un ejercicio para **repensar con las imágenes**[1] la identidad a partir del archivo, en esta ocasión en el archivo que integra el reconocimiento de las plantas y su asentamiento en esta tierra. Para ello, retomo las descripciones sobre el paisaje del puerto de Coatzacoalcos, escritas en el relato del francés Mathieu de Fossey (1844) a su llegada al puerto en 1831, atravesándolas con la narrativa oral y de las vivencias personales dentro de este territorio, así como de las imágenes y representaciones visuales sobre esta experiencia.

[1] Alusión al artículo «Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes, la perspectiva curatorial», de Diana B. Wechsler (2015), revisado para constituir este montaje, incluído en el número 3 de la revista *Estudios Curatoriales*.

Al mismo tiempo, implica un entrelazamiento visual entre la fotografía, la pintura, el dibujo y el video que explora las relaciones y las diferencias de las percepciones del territorio veracruzano. Por un lado, la representación floral desde la mirada colonial, bajo el entendido moderno y extractivista de las plantas de la región, así como de la construcción del relato de lo exótico y lo salvaje que terminó por hacer fracasar los primeros intentos de la política colonizadora en el sur veracruzano. Por otro lado, la experiencia de sembrar y florecer en un suelo agreste de temperaturas extremas y humedad, lo cual implica modificar la adaptación de la flora en el territorio y también la de los sujetos a él.

Comienza aquí, en el litoral del puerto de Coatzacoalcos.[2]



Imagen 2. Mapa del estado de Veracruz, portada de Fanzine: *Tan escasa como la posibilidad*. Alma Ríos, 2017.

Sobre el relato del francés que llegó a Coatza en 1830, me encontré con el texto de Mathieu De Fossey mientras interactuaba en un grupo de Facebook llamado Eres de Coatza si... Nos encontrábamos compartiendo algunas experiencias sobre la sensación de que era poco difundida la historia de Coatzacoalcos. Todos coincidíamos en el *escaso* material bibliográfico con el que contábamos. Varios días después de la primera publicación, entre quienes nos quejábamos de aquello, apareció un usuario entusiasta que compartió su biblioteca en forma digital; así llegué al relato de Fossey y a sus impresiones sobre el paisaje del puerto.

2 Coatzacoalcos, Veracruz, antes Puerto México (1900), antes Villa del Espíritu Santo (1522), antes la Isla Juliana.

Los franceses en México durante el siglo XIX. *Viage á Méjico* (1844), de Mathieu de Fossey

Entre los textos de estos franceses, había un autor en específico que llegó al país desembarcando en el puerto de Coatzacoalcos, junto con una centena de europeos que emprendieron las expediciones cuyo objetivo central era la colonización de la zona del Huazacoalco. Llegaron medio engañados y con promesas de un México explotable en recursos naturales, soñando en convertirse en acaudalados comerciantes, bajo la principal empresa utópica de unir, por medio de un canal, el océano Atlántico y el Pacífico (de la misma forma en que lo estaban realizando en Panamá los franceses en 1880), pero encontraron un territorio hostil, una selva infinita atravesada por un río, invasiones de mosquitos que volvían las noches eternas y un calor sofocante que paralizaba la vida hasta caer el sol. Una aventura «exótica» para la mirada europea.

El texto recopila las primeras impresiones del francés sobre la tierra veracruzana, pero también la decepción y el abandono del sueño, y por lo tanto la huida hacia el centro del país, donde las condiciones climatológicas parecían posibilitadoras.

Reescribí el texto del francés, atravesándolo por mi experiencia de la vida en ese territorio, que acaba por expulsar a todos, o a casi todos (figura 3).

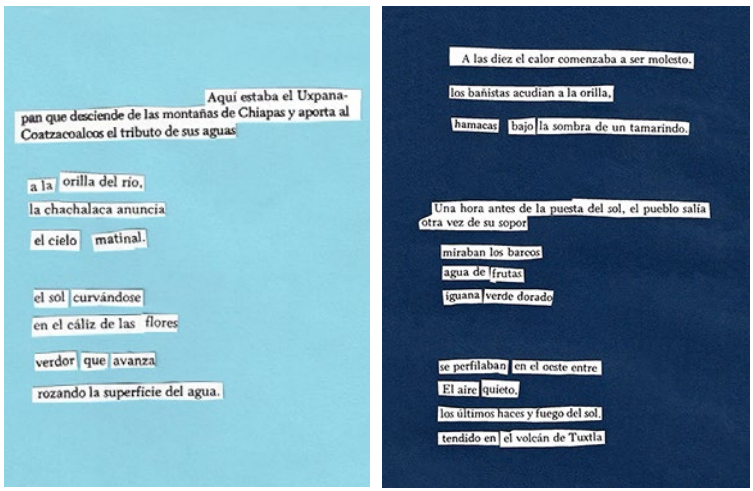


Imagen 3. Ejercicio de reescritura del texto original de Mathieu de Fossey. Alma Ríos, 2024.

Leí la experiencia del francés en tierras sureñas; recordé años antes cuando, a la orilla del río Coatzacoalcos, huíamos de los mosquitos y chaquistes, y cuando Abraham, mi hermano, tuvo dengue durante tanto tiempo que terminó asqueado del coco. Me reí un poco con el asombro del francés ante el calor y reconocí la asfixia de esos 40 °C con 100 % de humedad. Pero también rescaté las descripciones de los colores del agua y de la fauna que habita sobre y dentro del mar, tejí las flores con los mapas y las fotos de mi madre. Releí, reescribí en un territorio vivo, me pregunté por la continua huida y la posibilidad del regreso.



Imágenes 4 y 5. Ejercicios de reescritura a partir del escrito de De Fossey y el archivo local y familiar. Alma Ríos, 2024.



Imágenes 6 y 7. Ejercicios de reescritura a partir del escrito de De Fossey y el archivo local y familiar. Alma Ríos, 2024.





Imágenes 8 y 9. Ejercicios de reescritura a partir del escrito de De Fossey y el archivo local y familiar. Alma Ríos, 2024.

> **Reescribir** es una práctica a través de la cual se vuelve a hacer algo que ya estaba hecho con anterioridad, eso es cierto. También es cierto que el proceso de reescritura deshace lo ya hecho, mejor aún, lo vuelve un hecho **inacabado**, o termina dándolo por no hecho en lugar de por hecho; termina dándolo, aún más, por hacer. Reescribir, en ese sentido, es un trabajo **sobre todo con y en el tiempo**. Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente (Rivera Garza, 2019, p. 65).

En su libro *Escrituras geológicas* (2022), Cristina Rivera Garza formula un modelo de escritura bajo el concepto de literatura o escritura geológica. Señala que hay que reconocer(nos) en el suelo sobre el que nos disponemos a la escritura; pensar en el escritor y, por lo tanto, en su tarea como territorializada, implica considerar al territorio sobre el que nos situamos como un punto de partida para fincar la escritura.

La práctica que analiza Rivera Garza en múltiples ejecuciones textuales apunta al reconocimiento de los sedimentos y las capas sedimentarias sobre las que pisamos (esto es, el pasado sobre el que caminamos); de tal forma que el ejercicio aquí planteado implica una escritura desedimentaria recorriendo las capas de tiempo que tiene este territorio y que nos permiten replantear sentidos a la experiencia de ser de aquí. Kathryn Yusoff (2018), en su libro *A Billion Black Anthropocenes or None*, ha llamado desedimentación al proceso a través del cual es posible poner al descubierto la vida social de la geología –en tanto lenguaje y práctica de acumulación y

racialización– y sus gramáticas de violencia. Para proceder desedimentariamente, es necesario un compromiso con una forma de escribir que sea capaz de ir más allá de lo objetivo materialmente y trastocar la condición subjetiva (p. 13).

Flora endémica propone un juego de escrituras cronotópicas que se ejecutan para reconocer el pasado que irrumpe en el presente, que al mismo tiempo nos proyecta un futuro al que reconozco que quizás no acudiré, pero que planteo como imaginación política y poética utópica.

La escritura que aquí está en juego comulga con la idea de desapropiación que Cristina Rivera Garza (2019) propone como ejercicio de escritura comunitaria. Escribo desedimentando las palabras del relato colonial (el escrito del francés a orillas del Coatzacoalcos) y las imágenes del pasado, atravesando las capas de un suelo del que en la misma escritura me hago consciente y que me permite entenderme como una construcción de tiempo, siguiendo la idea de Rivera Garza.

> El presente no es sino el sedimento más reciente y por lo mismo, el más superficial, la punta del iceberg diría Hemingway que anuncia, aunque no permite ver a cabalidad las múltiples capas que sus propuestas, una sobre otra constituye un pasado que nunca se pierde, sino que se conserva en rocas, paisajes glaciares y ecosistemas varios (Rivera Garza, 2022, p. 14).

La historia de las imágenes y de los textos literarios con los que escribo (reescribo), me permite repensarme en el tiempo como una identidad construida, pero también en el entendido de que es la acción escritural —tal vez la del *ensayo hereje* justamente— la que escarbe en el pasado y me ayude en la provocación de una memoria, no solo individual y familiar, sino en la activación de una memoria histórica que revuelva las arenas de este sedimento, como lo hace el norte[3] con las dunas[4] de la playa de Coatzacoalcos, cuando

3 Norte. En el sur de Veracruz se utiliza para referirse al viento que sopla desde esa dirección cardinal, es decir, del norte (desde el mar) hacia el sur (hacia Oaxaca). También se usa coloquialmente para describir los vientos intensos y fríos que llegan durante el invierno, como en la expresión «ya entró el norte», que indica la llegada de este fenómeno meteorológico.

4 Dunas. Montículos de arena formados por la acción del viento o el agua, que se encuentran en el litoral. Se crean cuando el viento transporta partículas de arena y las deposita alrededor de un obstáculo, como una planta, una roca o un tronco. Existen en diversas formas y tamaños, y son ecosistemas dinámicos que albergan vida adaptada a condiciones extremas.

cada año las regresa al lugar en el que estuvieron, como si el mismo suelo recordara qué lugar ocupó y su importancia para mantenernos vivos.

A estos elementos con los que ahora practico mi escritura, Cristina Rivera Garza (2022) les llama sedimentos textuales, y con ellos nos toca interrogar al pasado, al presente y al futuro.

> Los sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en ese recorrido vertical y descendente (o ascendente, si la materia bajo escrutinio es la atmósfera) que exige la conciencia del tiempo profundo. Ya en forma de papeles de archivo o de transcripción de entrevistas, ya en forma de material gráfico o de notas de campo o de documentos de segunda mano, estos sedimentos textuales no solo ponen de manifiesto la persistencia del pasado, su aglomeración en futuros que parten de nosotros ahora mismo, sino también el arduo, y muchas veces gozoso, proceso de investigación que sustenta toda escritura geológica (Rivera Garza, 2022, p. 16).

Siempre es importante saber dónde estamos

Hace unos años que la entrada de la casa de mi madre se encuentra adornada con un par de matas de bugambilia, entre tonos rosa y blanco. Ella se esmera en aquel umbral y, durante temporadas, el suelo del jardín se alfombra de pétalos y flores. Las bugambilias de prolongación de Juárez, que es donde se ubica, me parecen ecos de las que engalanan la fotografía de mi abuela Simeona, esa en la que, con una sonrisa y sus trenzas blancas, posa frente a sus flores con orgullo. En su huipil, bordadas, otras flores rojas que contrastan con el fondo verde. Esas otras bugambilias me hacen recordar una especie de arco que se formaba en el patio de mi madrina en Salina Cruz, Oax., en el que jugaba a envolverme en flores, no sin librarme de los piquetes de espinas y de mosquitos. Otras flores, las que mi bisabuela Fortunata sostiene en las manos en una de las únicas fotografías de su juventud, me hacen pensar que ese deseo de retratarse frente a la flor, con la flor en las manos o en la cabeza, nos conecta en un florecer del deseo que tenemos frente a ellas.

Este remontaje funciona como ejercicio para contraponer una mirada colonial sobre el territorio, su construcción y designación como salvaje e indomable —desde la mirada del colono que buscaba un paraíso natural—, con mi propia experiencia en él y la flora que le constituye. Empleo la analogía de mi relación con lo que crece en esta tierra, o sea, sus plantas, para hablar de la raíz que me liga a ella sin borrar su pasado de constitución colonial, sino más bien para hacer cada vez más evidente dónde estoy parada, bajo qué suelos y sedimentos del pasado. Al mismo tiempo, la lectura y reescritura de los textos del pasado me permiten iniciar mi práctica reflexiva con las imágenes como un modo de resistencia al olvido y como dispositivo desedimentativo; una forma de reconocer el pasado actualizado para que esté presente.



Fotogramas del video: *Fragmentos de la lectura de llegada a Coatzacoalcos de Mathieu de Fossey* (Ríos, 2025).
https://vimeo.com/1134276402?share=copy&fl=sv&fe=ci

Habría que poner en valor la importancia política de los conceptos que nos propone Rivera Garza, pues esta escritura que recorre el pasado, en sus constantes reapariciones, actualiza el sentido del presente interrumpiéndolo, trayéndolo con el viento, como la arena de la playa tomando su espacio de duna, ampliando su paso sobre el concreto, bajando temperaturas, retornando el subsuelo, expulsando a quien sueña con el paraíso que se llamó progreso, extracción y acumulación capitalista. Vuelve cada vez como palotada y como marea. Siempre bajo la promesa de que vuelva Quetzalcóatl.[5]

5 El nombre Coatzacoalcos significa: lugar donde se esconde la serpiente (emplumada). La leyenda dice que desapareció en la costa de Coatzacoalcos, Veracruz, subiéndose a una barca que se adentró en el mar.

Yo me fui, también me fui.
¿Es realmente esa tierra la *agreste*, la *salvaje* y la que *nos expulsa a casi todos*? ¿Es por eso que hemos huido de allá? O es una demanda de lo colonial, que impera aún en nuestra memoria histórica, y que reverdece con cada tormenta norte, surada, inundación, canícula, que nos e empuja al abandono del territorio: al olvido de su pasado, al abandono del presente o a la extinción del futuro.

Referencias

De Fossey, M. H. (2022). *México* (S. Alberro, trad. e introd.). El Colegio de México.

Fernández Polanco, A. (2022) Lectores de signos, lectores de guiños. *Estudios Curatoriale*s, (Número especial Pensar con Imágenes), 91–111.

Ferrer Muñoz, M. (2002). *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: ¿Un Estado-nación o un mosaico plurinacional?* (1.ª ed.). Universidad Nacional Autónoma de México; Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Ríos. (2025). *Fragmentos de la lectura de llegada a Coatzacoalcos de Mathieu de Fossey* [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/1134276402

Rivera Garza, C. (2019). *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. DeBolsillo

Rivera Garza, C. (2022). *Escritos geológicos*. Iberoamericana

Wechsler, D. B. (2015). Todo arte es contemporáneo. Pensar con imágenes, la perspectiva curatorial. *Estudios Curatoriales*, (3).

Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. Minneapolis. University of Minnesota Press.

DOI: 10.24275/KSYU6228

Arizbell Morel-Díaz

Escribir como señora: discurso en un acto

Personajes:

- Una mujer «joven».[1]

Clase media, no muy alta, no muy baja.
(Es decir, una mujer «promedio»).[2]

Es mexicana.
(Y no por eso es blanca, ni morena, ni nada).
(Pero la dramaturga-ensayista no puede dejar de decir que lo es).

HABLA ESPAÑOL CLARAMENTE.[3]

Está en sus veintes, teme sus treintas, no añora la adolescencia.

Es una mujer y está cansada.
Cansada de la incertidumbre, de la inseguridad social, de contar para el pasaje, y de todos modos llegar a fin de mes.

1 ¿Por qué este personaje es «joven» si se trata de una «señora»? ¿Una señora puede ser una mujer de 17 años? A diferencia de los integrantes pertenecientes al denominado género masculino, las mujeres pasamos de ser *niñas* a *señoritas* con el objetivo de, en un futuro próximo, anhelado y romantizado ser *señoras* gracias a la elección de un hombre. Si esto no ocurre, nos convertimos en *señoras* desde la vergüenza; porque a nuestra avanzada edad tenemos la posibilidad de volvernos *señoras* cuando hemos navegado la vida por el tiempo suficiente. Cabe destacar que esto no ocurre con los *señores*: después de los quince/dieciséis, un adolescente se vuelve hombre, ya está completo y claramente puede ejercer su título de señor.

2 Es importante recalcar que, de acuerdo con datos recientes del INEGI, una mujer promedio en México recibe 19 336 pesos por trimestre (en comparación con un hombre promedio que recibe 33 964 pesos en el mismo período).

3 Como si hablar cualquier otra lengua en este territorio multilingüe fuera impensable.

Fuentes Humanísticas > Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 33-46 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 09/10/2025 > Fecha de aceptación 16/02/2026
amoreldiaz@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0002-8744-2372

* Universidad Autónoma Metropolitana.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Es una mujer y se dedica a las artes y las humanidades.
(Entonces es una mujer que decidió no serlo. Porque al hacer esto, prefirió una carrera propia sobre el proyecto de un ente masculino que la puede ver como peligrosa o deseable).[4]

Una mujer que se dedica a las artes no es mujer.
Es una diva, es desviada, está obsesionada/trastornada/traumada.[5]
Es rara, no encaja, ***no*** *se va a casar, ni a tener hijos, ni a* ***ser mujer****.*

Y encima, más temprano que tarde, se va a enfrentar con que el mundo que seleccionó ingenuamente (el espacio por el cual cambió la posibilidad de ser socialmente aceptada) la va a rechazar, la va a minimizar, le va a costar el doble de trabajo ***PORQUE ES MUJER****.*

En fin, es una mujer artista.

(Una especie rara para la mirada masculina que la moldeó en su infancia, así como en su adolescencia).[6]
(Y que, sin embargo, se cuela entre las grietas del sistema que la repudia. Un ser que anhela, propone, reformula).
(Las mujeres en las artes estamos aquí, desde hace siglos, sosteniendo este agujero como las hormigas bordadoras de Sonia Gregorio en «Ovillo»).[7]

- *Otra mujer:*

Es muy similar a la anterior (y a la vez no).
PORQUE ELLA NO HABLA ESPAÑOL.
Eso es todo y a la vez es nada.[8]

Tiempo: *La post pandemia.*
Lugar: *Ciudad Monstruo, la capital del ombligo del mundo.*

4 De acuerdo con Laura Mulvey en su ensayo «Visual Pleasure and Narrative Cinema», las mujeres vistas por los hombres que dirigen las miradas cinematográficas tradicionales son, siempre, erotizadas, blancas, disponibles. Las mujeres que entran en los cánones masculinos quieren ser vistas por su capital erótico para el otro. Éstas son cuerpos deseables (mas no deseantes) que anhelan ser consumidos.

5 Es decir, es un ser humano promedio.

6 Porque ella aprendió que así debía conformar su identidad: como la sociedad la dicta.

7 En temporada, 2025.

8 Para propósitos de este ensayo, se marcan solo las acciones de este personaje. La propuesta es que una o varias mujeres que hablen distintas lenguas complementen esta escritura en un futuro más cercano que lejano.

I. ¿Por qué escribir como señora?

Entra una actriz.

[...]

El escenario está vacío.

[...]

No hay nadie.

[...]

Porque ella piensa que no es nadie.

[...]

De pronto, la luz sin sonido inunda el espacio.

Comenzamos...

MUJER:

Antes del paro por el derecho al disenso, un profesor me había dicho: «¿Escribe como señora este autor?».
Y en un salón en medio del silencio incómodo, dije que sí.

(Porque, para mí, era un halago: escribir como señora implica la atención al detalle).
(Era un autor que me había gustado leer; era mi libro favorito del trimestre).[9]
(¿Por qué esa frase no habría sido un halago para un autor que no había sexualizado a sus personajes femeninas, que las retrataba con complejidad, con agencia?).

[...]

(Pero el silencio continuaba y el profesor decidió cambiar de tema. A nadie le gustaba pensar en escribir como señora).

9 Aquí la personaje se refiere a *Setenta veces siete* de Ricardo Elizondo Elizondo (2021).

Entonces, entendí que *debía* existir algo *feo* en el hecho de que se pudiera *escribir como señora*.
Como si decir la última palabra de esta frase en tercio fuera peor que un insulto; como si, al decirlo, las autoras fueran menos válidas, sus textos poco interesantes.

¿Cómo escribe una señora?

[...]

¿Por qué es *feo*[10] pensar en escribir como señora?

[...]

Yo quería saber cómo una oración tan corta había provocado que el silencio del aula fuera tan denso que se pudiera atravesar con los dedos, con una aguja de bordar, con un cuchillo para el pan.

Pero no entendía por qué ocurría esto.

[...]

Más tarde mis compañeras me dijeron que –en el contexto de la clase– se trataba de un comentario machista.

[...]

Porque escribir como señora implica sentimentalismo, detalle, pequeñas historias desde una visión masculina.
Porque si un hombre puede escribir como señora eso, significa que las autoras no tienen nada nuevo que aportar a la literatura.

Así que decidí escribir un ensayo.

II. ¿Quién necesita otro ensayo feminista?

MUJER:

Pero la duda se insertó en mi mente como un parásito silencioso que no dejaba de crecer.

[10] A las mujeres se nos ha asignado el reino de lo bello, lo pulcro, lo limpio, lo bien hecho. Cuando un suceso contradice este estatuto desde la blanquitud de las letras, se suele condenar enfáticamente.

[...]

¿Sería un tema válido?

[...]

¿Tiene sentido lo que hablo?

[...]

¿Para qué escribir otro ensayo de la experiencia de ser mujer en las letras, en las artes, en las humanidades?[11]
¿Quién necesita otra genealogía feminista que parta del *cuarto propio*?

[...]

¿Puedo escribir «yo» como «señora»?

[...]

Para empezar, ¿qué es una señora?

III. ¿Quién puede escribir como señora?

Cambio de luz, aparece un pizarrón plagado de los rostros y nombres de distintas autoras.
(Es muy importante que las autoras sean DIVERSAS Y VARIAS. Que se incluyan a mujeres de diversas latitudes, etnias, edades, orientaciones).
(También pueden entrar las disidencias que así se consideren).
(Al centro, la foto de «una mujer que escribe». A los lados las bibliotecas que han conformado estas mujeres escritoras).
(Entra una mujer que hable una lengua originaria y comienza a desgranar el maíz. La mujer que habla español dice:)

MUJER:

Una señora es la que va por las tortillas, pero también es la que las vende.

[11] En ese sentido, invito a la lectora a consultar «La hija del pescador», de Úrsula K. Le Guin, texto en que la autora elabora sobre la escritura de las mujeres, así como sus implicaciones. También, en un contexto latinoamericano, se encuentra *Sobre cultura femenina*, de Rosario Castellanos, por nombrar algunos referentes.

Una señora puede ser mi mamá o mis abuelas, pero también mi tía, así como mi prima la mayor.
Mis maestras han sido señoras, mis jefas de diversos trabajos también.
Todos los días me subo al metro, al metrobús, en el primer vagón y está lleno de señoras.

Pero entonces, ¿qué es una señora?

[...]

Cuando era adolescente, a mis amigas y a mí nos daba pánico convertirnos en señoras.
Cuando entré a la universidad, nos daba más.
Porque en nuestra mente de mujeres jóvenes que estudiaban una carrera en humanidades, ser una señora no era *cool*.
Ser una señora era lavar la ropa, así como preocuparse por innumerables figuras de porcelana.
Ser una señora era renunciar a todos los sueños, quedarse en casa a tejer y bordar o ir al yoga y preparar la comida.

[...]

Nosotras no queríamos ser señoras.

[...]

Nosotras queríamos vivir nuestros sueños, correr, estudiar, ganar dinero, yo qué sé.

[...]

Nosotras, DEFINITIVAMENTE, no podíamos «escribir como señoras».

IV. ¿Cómo escribe una señora?

La señora que desgranó el maíz comienza a esparcirlo por el escenario, formando un círculo, una espiral interminable. Al centro, pero también moviéndose por las orillas, se encuentra la mujer que habla español.

MUJER:

Después de unos años de la carrera, comprendí que escribir como señora en las letras era evitar masculinizarte en tus textos.

Si bien podemos leer a ciertas autoras, no todas han escrito como señoras.
(Algunas han tenido que ocultarse para ser vistas como artistas, algunas hasta han utilizado nombres-hombres como dice Bárbara Colio en «El nombre vivo de las cosas»).[12]

Entonces, es claro que:

Escribir como señora es un privilegio: no todas pueden ser señoras

¿Es señora una mujer trans, una chica que vende afuera del metro?
¿Es señora una empleada de una tienda de ropa, de lencería, la que hace las tortillas, la que vende paletas de hielo en las primarias?

[...]

Una señora no es una morra, ni una señorita, ni es una niña.[13]

[...]

Pero definitivamente, una señora es una mujer que puede escribir.

[...]

Creo firmemente que escribir como señora es hacerlo cuidando la sopa, bordando, trapeando.
Escribir como señora es tejer palabras en medio de hacer las cuentas, de enviar veinte mil mensajes.
Nuevamente, en *Ovillo*, Sonia Gregorio dice que:

> Una mujer que espera no es mujer, es ama de casa, es la que hace las cuentas para que la casita termine de construirse, es la que cuida a los chamacos, la que cultiva la tierra, la que echa tortillas y manda comida al otro lado cada vez que al hombre se le antoja.
>
> Una mujer que espera, también desea.
> Una mujer que espera, también sueña (2025, p. 19).[14]

[12] Pienso en Georges Sand, George Elliot, L. M. Montgomery, L. M. Alcott por citar algunas autoras blancas decimonónicas que tuvieron la valentía de dedicarse a escribir por sí mismas. También es esperanzador que muchas de ellas escribieron como señoras.

[13] Para ampliar esta discusión, léase *Desde los zulos* de Dahlia de la Cerda (2023).

[14] Esta numeración corresponde a la edición del texto para su montaje en el INBA, 2025.

Entonces, podemos inferir que una señora que escribe es todas estas cosas mientras adquiere oficio y se dedica a construir historias con palabras: es una mujer que escribe, que hace teatro/letras/pintura/música desde los zulos (y también gracias a ellos).

V. Eso ya se ha escrito

La mujer que no habla español comienza a diversificar su sembrado: juega con los colores del maíz, con la textura de las semillas mientras esto ocurre.

MUJER:

Definitivamente, no soy la primera en decirlo: escribir como señora es válido, es complejo, es reivindicar un espacio que nos fue negado.
Escribir como señora es subsistir en un sistema que nos precariza, cada día, un poco más.
Escribir como señora es un derecho por el que no debemos dejar de pelear jamás.
Porque a muchas señoras no se les dejó (ni se les deja) escribir.

VI. MUJER PENSANTE SIN SABER LATÍN

Conforme avanza el siguiente discurso, el sembrado se vuelve más complejo, abarcando un sinnúmero de posibilidades rizomáticas de escritura.

MUJER:

Aun así, pareciera que las señoras no hemos conquistado el derecho a no ser perfectas en la escritura.
En su novela pseudo-autobiográfica *Las confesiones,* Luisa Josefina Hernández dice que las mujeres que escriben no son toleradas en sus excentricidades igual que los hombres artistas. A los varones que hacen arte se les considera fenómenos de circo: Pueden ser groseros, extravagantes, conquistadores, maleducados, todo en pos de su arte.
En contraposición, la autora propone que las féminas artistas también podrían serlo, que tenemos derecho a serlo, que podemos ejercerlo.
Luisa misma fue ejemplo de ello: madre joven y trabajadora de cuatro hijos, divorciada tres veces, Profesora Emérita de la UNAM (primer docente de la Facultad de Filosofía y Letras en alcanzar esta consagración), teórica, traductora, novelista, dramaturga reconocida internacionalmente.

[...]

Y sin embargo, hoy en día, su obra se relega, no se imprime, no se difunde.

[...]

Luisa fue una *señora* que escribió para generar su propio dinero.
(Esto, en sí mismo, ya era una rebeldía porque las señoras no solemos tener dinero propio, es «del marido o para la casa»).
Porque el dinero que ganamos las señoras con nuestro trabajo no es dinero, es:

Para tus gastos.
Para completar la pensión.
Para la casa, las cortinas, la licuadora.
Para hacer todo lo que una señora no debería hacer: disfrutar de su vida.

VII. Interludio musical

En escena, desfilan «las señoras escritoras» en una coreografía sobre el maíz al son de una melodía sin nombre plagada de cuerdas y percusiones. Se trata de una voz coral, de una polifonía que está en contrapunto a la vez que armonizada.
En medio de ellas, Sor Juana, madre de todas, orquesta a las cantantes-escritoras en su danza ritual.
Entra, nuevamente, la mujer que no habla español.
Las mira, la miran, se miran.

[...]

Se une a la danza en su propio canto que enriquece la melodía que ya habían creado.

[...]

Comienza a llover.

[...]

La melodía se vuelve disonante.

[...]

Salen las mujeres y se quedan solo las dos iniciales en escena.

[...]

Oscuro.

VIII. ¿Quién ya ha escrito como señora?

La mujer que no habla español reacomoda su diseño.
La mujer que habla español comienza a ayudarle.

MUJER:

¿Por qué seguimos pensando en Jo March como referente de la escritora en pleno siglo XXI?
¿Por qué ignoramos quién más ha escrito como *señora* y por qué?
Leyendo a Alaíde Foppa[15] creo que las señoras que escriben no tienen un molde específico. Las señoras que escriben (aunque no se les conozca) existen, merecen ser nombradas, son varias.
Las señoras que escriben, en palabras de la también poeta Dolores Castro, saben que:

No hay hilo que conduzca a la salida
del laberinto.
Al compás de nuestros pasos
arrastramos
cadenas de necesidad.

¿Qué nos queda?
Volver sobre lo mismo (2010, p. 114).

IX. Escribir como señora es plantar una semilla

La mujer que no habla español ha terminado su dibujo de sembrado y comienza a cuidar su cultivo.
La mujer que habla español se sienta a un costado y la acompaña.

MUJER:

Para mí, escribir como señora es plantar una semilla.
En varios de sus ensayos y libros, Úrsula K. Le Guin escribe sobre mundos posibles.

[15] En su poema «Mujer», Alaíde Foppa dice que una mujer es: «Un ser que trata/de saber quién es/y que empieza a existir» (2022, vv. 16-18).

Ella habla sobre el mundo vegetal como un ente vivo, sobre las semillas como realidades por nacer.
De ahí que crea firmemente que escribir como señora es posibilitar estos mundos desde nuestras trincheras.
Es diversificar los jardines de las literaturas con nuevos cultivos.
Es confiar en que otros universos son probables.
Las escrituras de las mujeres son como semillas: requieren de tiempos y cuidados para desarrollarse. Muchas se pierden en el camino o se encuentran terrenos poco fértiles para su crecimiento.
Pero otras (las más rebeldes, las que tienen la suerte o el destino de la resiliencia) logran brotar desde las grietas e inspirar a otras.
Así escribimos las señoras: Acompañadas en las adversidades.

X. Una señora que escribe…

Nota: Aunque el siguiente texto esté escrito en español, se invita a la posible lectora a complementarlo con la lengua de su preferencia.
Los espacios sugeridos (más no limitados) a este propósito se indican con el dramatis personae «SEÑORA».

MUJER:

Una señora que escribe no es una señora.
Es una loca, una suicida, una lencha.
Es una rebelde sin causa, es un bicho raro.

SEÑORA:

MUJER:

Pero yo también creo que una señora que escribe puede ser:
Una madre con cuatro hijos y una mísera pensión.
Una mujer que no habla español.
La empleada de una pequeña cafetería que se paga su carrera sola.
Una divorciada, una recién casada.
Una mujer de la tercera edad que por fin tiene tiempo de hacerlo.

SEÑORA:

MUJER:

Porque la señora que escribe, en el fondo, es una soñadora.
(Cree en mundos posibles).

SEÑORA:

MUJER:

De ahí que escribir como señora esté bien, porque las señoras también pueden ser geniales.
Al final, creo que decidí escribir esto para mi yo del pasado que no tuvo un referente en sus planes de estudio que le dijera que estaba bien ser mujer y estudiar; que estaba bien ser fémina y pensar[16] desde su trinchera.

Porque ella debería saber que:

Escribir como señora es escribir en la mesa de la cocina, es escribir pensando en si ya se compró la leche, si ya salió la ropa limpia y cómo llegar de manera segura a cualquier lugar, así como a cualquier hora. Que escribir como señora también implica escribir pensando en lxs otrxs, en las otras, en los otros.

Es redactar, ensayar y pensar en un espacio que busca constantemente legitimarse, que se permea y es mutable.
Y por eso, escribir como señora es un constante repensarse, reformularse.

Para eso se escriben las genealogías: Para luchar contra el olvido nada ingenuo de un sistema que las minimiza.

SEÑORA:

FIN.
Ciudad de México, México, 2025.

Bibliografía:

Castro, D. (2010). [NO HAY HILO QUE CONDUZCA A LA SALIDA]. En *Viento quebrado* (p. 114). México.
Castellanos, R. (2010). *Mujer que sabe latín*. Fondo de Cultura Económica.

[16] En los planes de estudio de la personaje no estuvo Rosario Castellanos con *Mujer que sabe latín*. Mucho menos Sandra Cisneros con *Una casa propia*, ni Simone de Beauvoir o los escritos más radicales de Sor Juana, ni otras autoras latinoamericanas contemporáneas. Ella tuvo que buscarlas entre las grietas de las bibliotecas masculinizadas. Ellas salieron de las páginas de Facebook, de las recomendaciones de las amigas y, claro, de los escritos de otras mujeres. Porque, aunque se niegue su presencia, su valor opaca la ausencia que se les impone desde un canon marchito.

Castellanos, R. (2013). *Sobre cultura femenina.* Fondo de Cultura Económica.

Cerda de la, D. (2023). *Desde los zulos*. Sexto Piso.

Cisneros, S. (2016). *A House of My Own: Stories from My Life.* Vintage.

Colio, B. (2022). *El nombre vivo de las cosas*. BarCo Drama. https://www.barbaracolio.com/post/el-nombre-vivo-de-las-cosas

Elizondo Elizondo, R. (2021). *Setenta veces siete*. Fondo Editorial de Nuevo León y Cátedra Alfonso Reyes del Tec de Monterrey.

Foppa, A. (2022). Mujer. *En Viento de primavera: Antología Poética* (1945-1979) (p. 129). Fondo de Cultura Económica.

Gregorio, S. (2022). *Ovillo* [Libreto para montaje en el INBA 2025] [En prensa].

Haraway, D. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies* 14(3), 575-599.

Hernández, L. J. (2020). *Las confesiones*. Fondo de Cultura Económica.

INEGI. (2023). Encuesta Nacional de Ingresos y Gastos de los Hogares Estacional 2022. https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ENIGH-E/ENIGH-E2022.pdf

Le Guin, U. K. (1989). The Fisherwoman`s Daughter. En *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places* (pp. 212-237). Grove Press.

Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3), 6-18.

Teroba, O. (2024). *Dinero y escritura*. Sexto Piso.



DOI: 10.24275/OEDG9949

Layla Cora

Maldita y horrible. La bruja que nace y arse ante La Mujer muerta

«La mujer sacrificial es la que avanza hasta el borde de un territorio que separa los vivos de los muertos»
(Dufourmantelle, 2023, p. 239).



Imagen 1. Captura de pantalla intervenida de la película *Terrifier 3* (Damien Leone, 2024).

Un texto también pertenece a los artistas visuales, sobre todo a los artistas deseantes por la gráfica. Así pues, les comparto esta plástica.

¿Cómo empezar a escribir desde, y hacia, una humanidad que tarde o temprano se descubre odiando a La Mujer? Que sin poder ver-la cual animal de compañía, artista o sujeto, filtra sus juicios, apegos,

Fuentes Humanísticas > Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 47-62 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 17/09/2025 > Fecha de aceptación 20/01/2026
fantasmalacan@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1551-2466

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

y hasta sus presuntos afectos desde las insoportables referencias demandantes creadas por La Cultura. Todo individuo vierte libre y automáticamente en la mujer sus miedos y cuentas pendientes con la incertidumbre, incapaces de confrontar sus propias interrogaciones acerca del ser. La Mujer, ese concepto cada vez más y más *real*, que ni con todos los avances teóricos que van desde la filosofía hasta el psicoanálisis lacaniano, han logrado evitar que *ella* sea forzada a ser protagónica en una conversación que todo mundo debería formularse y responderse acerca del sí, desde sí y para sí mismo. Una monserga, principalmente para las que, por vía de la vagina, llevamos a cuestas la peligrosa hipersensibilidad por la otredad.

Y todo por un cuerpo condicionado a la invasión y gestación. Primero su interior, luego todo y luego en trozos. Miembros mutilados de un *yo* que literalmente *cargan* a la humanidad. Tan apetitosos como asquerosos, como lo es todo organismo viviente cuando lo vemos sensualmente muy de cerca: albergue de cáncer, viscoso, sanguinolento, hinchado en podredumbre cadaverina, un permanente proceso de desecho. El maravilloso lugar de la creación es un pantano de vísceras hediondas.

Las Mujeres mencionamos hasta el hartazgo nuestra inconformidad porque nos consideren «objetos», pero pocas veces renunciamos a la fatal tentación de ostentar hasta físicamente que La Mujer es responsable de La Cultura. Nos empoderamos por las mismas vías que nos han genitalizado, convirtiendo al cuerpo absurdo en dispositivo de placer y poder para distraernos, al igual que cualquiera, de nuestra tarea humana: el reconocimiento consciente de una posibilidad fantasmática en la Tierra, a pesar de —o gracias a— nacer sin pedirlo. Pero hoy, me va a dar tiempo si acaso de hablar de la situación donde La Mujer es *Espejo Siniestro*, por nuestra irremediable cercanía con el engendro.

Hemos aprendido a creer ese invento de que la horripilación de haber nacido puede celebrarse, conmemorarse, *espectacularizarse*. Esas bonitas *manieras* de parecer importantes ante un real implacable que no deja de mostrar su impasible sinsentido. Este acto es nuestra primera forma rupestre de arte: apalabrar mediante manipulaciones amateurs del concepto *yo*, de modo *borroso* y excesivo, el incómodo hecho de no tener ni idea de qué hacer con nosotros ya nacidos; para que entonces, por medio de un habla basada en una erótica gozosa del cuerpo, el tiempo de vida pueda por lo menos disfrutarse, o hacerse disfrutable a ratos, una que otra vez al año. Tanto lo corporal como lo imaginario parecen asuntos de la visión; sin embargo, como a cualquier artista, a todo aquel condicionado

por el cuerpo convertido en «mansión embrujada» (Dufourmantelle, 2023, p. 233), le llega el momento de *questionarse* su creación, actuar y «futuro». Allí, en ese momento que parece un lugar, surge la dificultosa tentación de hacerlo en soliloquio, es decir, montar toda una escena imaginaria en un escenario recortado de la realidad, donde aparentamos hablar solo con nosotros mismos.

Mentira. Inevitablemente —por mamíferos y románticos—, y para fingir que actuamos desde el yo, la gran mayoría recupera casi siempre el concepto de La Mujer y, por si no fuera poco, por vía de La Madre. Pero curiosamente es de lo que menos investigación comprometida tenemos. Nadie se informa acerca del multiverso que es una Madre, pero presumimos[1] —tener o ser— una. Nadie se informa qué se quiere decir con «La Mujer», pero nos reflejamos en su figura. Primero, idealizamos la figura Materna de modo desentendido, cruel y despiadado (y por esa línea la evaluación «Paterna»), y de igual forma, caemos en la tentación de basar nuestra subjetividad en el Género y la Práctica Sexual en tanto ideologías siempre reduccionistas. Si notan, el espejo materno se conforma[2] primero adorándolo religiosamente, luego venerándolo políticamente y, al final, «diferenciándonos» imaginariamente. Este proceso es todo menos efectivo, o al menos, un resultado sin problemas derivados aún más importantes. El psicoanálisis de Jacques Lacan representa la formulación a profundidad de lo que contempla esta idea: «Hay un goce en ella, de esa *ella* que no existe y nada significa. Hay un goce suyo del cual quizá nada sabe ella misma, a no ser que lo siente: eso sí lo sabe. Lo sabe, desde luego, cuando ocurre. No les ocurre a todas» (2006, p. 90).

Independientemente de que ni estudiando o haciendo trabajo de campo hemos logrado un acercamiento contundente de tipo comprobable, debido a esa cualidad de la mujer como *sujeto en su punto de ebullición* (Bataille, 2007), pretendo insistir y recalcar que retomarla como filtro, sobreexpone los modos en que este acomodo del yo, aparentemente natural, se realiza más bien de manera siniestra, es decir, con un torcido y malinterpretado énfasis en nuestro lado «menos hábil». Porque el error, la falla, la destrucción y autodestrucción acostumbran asimilarse en relación con lo malo o torpe, basando nuestra aparente identidad en ello. Una referencia detallada de lo siniestro permite adentrarnos en la continua comparación humana de sus posibilidades augurales (diestra-siniestra), pero somos tan masoquistas que preferimos la dicotomía (izquierda-derecha) regu-

1 Leamos aquí todas las acepciones de esta palabra.
2 Leamos aquí todas las acepciones de esta palabra.

larmente evaluada a partir de habilidades corporales normalizadas aludiendo a que «*sinister* es el lado que conlleva una cierta privación o falta de efectividad respecto de *dexter*, que es el lado preferentemente operativo y efectivo por motivos obvios».[3]

Si bien parece extraño relacionar todo esto con La Mujer y La Madre, se vuelve coherente dada la correspondencia que esta última tiene durante los primeros años de vida con «nuestra mano derecha» y, luego, el idioma cultural cotidiano desvía para situar en el lado «débil». Esto ocurre cuando, ilusamente, aprendemos que hablar, pues es lo único que necesitamos para hacernos —y el otro se haga— cargo del cuerpo. Cuerpo que volvimos inútil por su renovada dependencia, ya no al alimento, sino al placer y, por tanto, a Otro.[4] ¿Será acaso porque la pregunta por el sentido de nuestra existencia está inexorablemente en alguien o, mejor dicho, en algo más? Si es así, ¿entonces qué conocimiento nos depara hacernos esta pregunta?

El «primer respondiente», el más cercano: La Madre. *Función* sin sexo definido, caracterizada por manifestar *el cuidado* y la tierna relación entre el alimento y el hambre, el cariño y el deseo. Fuerza de subsistencia que, como vimos, culturalmente implica después,[5] fragilidad. Devenida situación paradójica, ya que en un mismo camino de vida se relacionan el debilitamiento por «hacernos cargo» de otro, así como el acontecimiento del acompañar. Por eso se es Madre, aunque no se haya gestado, porque tal labor está más allá de la hembra. Una tentación maldita porque quien no puede evitarla, hace contacto inmediato con los intersticios del sacrificio y la violencia, porque señalar la belleza de una criatura a nuestro cuidado y, al mismo tiempo, cometer el «excesivo» error de *dotarle* de sentido, no lleva sino a experimentar el ominoso sesgo de la negatividad siniestra inscripta en las relaciones interhumanas. Este siglo me autoriza a seguir la corriente y dedicarme a enarbolar las características de reconocimiento social de La Madre y La Mujer, y a denunciar, pero como sujeto, pues creo encontrarme en el tiempo de identificarme con lo que esta cultura aborrece de *ella*. Así, intento resumir en este ensayo, de maneras otras, el indispensable proceso de desacralización de La Madre, así como de La Mujer. Y ese, más que un derecho único y exclusivo de las mujeres, es un conocimiento un tanto más claro desde quienes nos identificamos (a pesar de mí), *en* lo-mujer-madre-cuidado o, mejor dicho, en torno a la infección:

3 https://etimologias.dechile.net/?siniestro
4 Léase esto dentro del «dar lo que no se tiene a quien no es» lacaniano.
5 Teniendo consecuencias tanto para la asimilación tergiversada de lo que es «una madre», el «poder de procurar subsistencia», así como de «el cuidar».

> [...] en el momento en que la gran salud empieza a ser entendida como una infección, como el influjo de una energía estimulante y al mismo tiempo destructiva, la propia infección pasa a ser reconocida como una fuente de creatividad [...] el hecho de poner en riesgo la propia salud no debería ser explicado necesariamente como un ataque de las energías y fuerzas vitales hacia la cultura dominante. Antes bien, el conflicto entre la autoafirmación agresiva y el cuidado institucional es la característica fundamental de esta cultura en cuanto tal. Todos estamos atrapados en medio de este conflicto, y tenemos que tomar partido –o tratar de encontrar una vía intermedia entre ambos bandos– (Groys, 2022, pp. 71-72).

Propongo hablar como brujas de estas joyitas: error, sacrificio, horror y violencia. Con pelos y ajos en la lengua, sin tratar de idealizarnos ni idealizar a nadie ni nada, para **esperar**[6] algo estétika[7] y artísticamente hablando. No para aprender (ya que al parecer poco nos importa ser conscientes), hablo por lo menos para el (deshago) *desahogo* y la levitación que, como sabemos, es más que suficiente en el aquelarre.



Imagen 2. Captura de pantalla de la película *Terrifier 3* (Damien Leone, 2024).

6 Suspiremos aquí todas las acepciones de esta palabra.
7 Aquella que incluye lo feo, lo cómico y lo sublime.

La necia, la sensibilidad obligada a través de la voz. *Nace* la bruja

> «Así pues, dar un regalo es una forma de agresión,
> una manifestación de la voluntad de poder»
> (Boris Groys, 2022, p. 66).

Es un problema vital el que los seres humanos estemos privados de auto-referencia para hacernos cargo de la fortuita vida. No por «ser sociales» sino por la dependencia: una tripa, luego senos, caricias, hasta llegar a una palabra, alimentos.

Se habla mucho de que estamos en una era narcisista o ególatra, pero lo cierto es que detrás de cada uno hay cada vez menos *alguien*. El problema ya no es el inconsciente más que el empeño en mantener hueca la subjetividad y también el deseo, porque como Freud había advertido, el saber acerca de sí conduce al divorcio con el goce. El psicoanalista Massimo Recalcati en *Clínica del vacío* (2003) o *El Hombre sin inconsciente* (2021) menciona cómo:

> [...] en la cultura hipermoderna, dominada por el discurso del capitalista, la experiencia del sujeto del inconsciente como experiencia de *verdad*, de *diferencia* y del *carácter indestructible del deseo*, corre peligro de extinción porque es una experiencia que resulta inasimilable al orden del discurso (p. 31-32).

Es tan coherente conjuntar al mismo tiempo mujeres, espíritus y horror, porque si bien el estudio de Recalcati es circunstancia generalizada, en la figura cotidiana de *La Mujer* es además recurrente encontrar al trabajo con el espíritu teñido de rojo-sangre-quemada. La figura paterna en el mejor de los casos *provoca* tal vez miedo, alerta y corte; pero La Mujer *inspira* terror porque se relaciona con lo escatológico, permeando asimismo sus pensamientos y palabras de modo negativo. Ata. Con eso Otro «ayuda» a poner nombre a las cosas, conjurando hasta con los ojos, «¡con la pura mirada!», dicen; se adueña simbólicamente de la última palabra, a pesar de sí y, a veces, hasta sin decir nada, y, desde allí, (se) traduce todo lo consiguiente. Reflexionar un poco sobre el peso de *ese decir obsceno* es el vehículo de este texto.

A corta distancia, es reconfortante que esta sea una época donde podemos evitar la responsabilidad por enunciarnos. Que siempre haya Otro o Nada que carguen la falla que somos en lo que nos vamos. Pero el horror de pensar-nos nace con el feto y culmina en anciano. Nadie es dueño del cuerpo espontáneo porque su existencia se piensa

a través del *eterno presente* de la vejez[8] que sumamente cargada de espíritu maternal, llega eternamente en pequeñas dosis. Primero, cuando nos atraviesa el dolor de perder a alguien —en verdad— querido; luego, cuando enfermos rozamos la intuición de la muerte. Estos dos sustos le suceden a cualquiera; a lo femenino además se le han «concedido» cámaras escriturales (como la menstruación y la menopausia) que funcionan *estenopeicamente* registrando todo de modo lento, *negativo* y siniestro, es decir, tal y como sucede la vida en tanto efecto físico; así, sin prejuicios ni connotaciones morales o éticas, pero junto al dolor y al asco.

Por ser engendrador y dador de vida, el cuerpo de la mujer está peligrosamente alineado con el fuego; por lo que continuamente ella hace uso de su natural apertura al hechizo abrazador de las llamas y sus pavesas, descubriéndose bruja cada que atiende el dictado de la llama(ra)da. Hervor inevitable e hipnótico. Entonces, su voz es humo, cenizas y chispa flotante, liviana pero incandescente. Conjura la verdad, cruentos detalles diferenciales de cada uno de nosotros que más valdría fueran para siempre secretos, apela calurosamente a la indestructibilidad deseante de existir. Otros lo saben tan bien que por eso la rechazan; eligen mejor la senda del documento, es decir, toda aquella forma de la palabra que busque primero que nada mantenerse a resguardo, alejado, donde el sujeto se esconda tras la elegancia enajenante de la retórica y hasta la poesía. Anteponen la belleza prematura y finita del objeto a la longeva y terrible sublimación artística del acontecimiento.

Porque el habla de ~~mujer~~ es claridosa, ordinaria, impertinente, entrometida, escandalosa, aunque seductora. Producto de una progenitora autoridad demoníaca que la llena de potencia ancestral cada que abre las fauces y expande la lengua para estrangular oídos. Destaza argumentos, deja sin ancla toda pregunta referida al yo y su incesante búsqueda por la extinción. Cuando una mujer habla, pero en verdad *habla*, ignora los pactos y acuerdos que incluso mantenían su propio yaradisiaco confort con el otro. Por eso la lengua bífida de una mujer es detonadora de conocimiento: descubre, devela, delata, deniega, deleita, desata, desampara, suicida e inaugura el deseo de existir. Alienta fogosamente a vivir muriendo. Excesiva, más aún cuando se acompaña de fiebre, dolor o miedo, así es que, además, se llena de crueldad, obscenidad y destrucción. La lengua *bochorrorosa* sabor a manzana de una mujer herida (no dolida ni lastimada),

8 Se piensa que la vejez está rodeada de muerte, pero es por estar excedida de vida que para muchos resulta tan tortuosa.

tasajeada en lo real, no solo denuncia, sino enuncia. «Gracias» a esa gran lengua no da tregua a los que han ideado hasta lo impensable para no tener que hablar: escribir, coger, negociar, vender, comprar, robar, hartar, golpear, cazar, esclavizar, insultar, discutir, matar; esos perversos actos y posicionamientos de auto sumisión y desaparición disfrazados de auto control.

Cuando una mujer ama no ofrece ilusiones cientificistas de explicar(se) y satisfacer(se) agujeros con fórmulas o renuncias soberbias al encuentro con la fealdad idiota de lo otro y de todo; a cambio de sobrellevar la venenosa Verdad, usa la daga vidrio-plateada de la autocrítica para involucrarse realmente en una manualidad am(h) o(rro)rosa. Por medio del hilado de la palabra en tanto aullido, rellena cuidadosa y ferozmente los espacios que nacen donde los cuerpos horribles se encuentran, descubre lechos impensables no del tipo cuna sino más parecidos a nidos escondrijo en medio de un ambiente abisal. El real es indiferente al amor y la mujer a la imposibilidad.

¿A alguien de ustedes le han llamado «necia» en una situación al parecer importante? Concediendo que quien lo ha dicho no sepa que *necio* (así, en masculino), etimológicamente, nace como un verbo, me parece por lo menos interesante preguntarnos ¿por qué quien agrega género femenino —heredando erróneamente la prejuiciosa tendencia segregativa de la *RAE*— lo utiliza como adjetivo o sustantivo insultante? Es curioso porque *necio* viene del latín *nescius* relacionado con *nescire*, verbo negación de *scire*. Bajo un análisis rápido, *scire* es saber y, por tanto, *nescire* no saber, pero el hecho de que ese saber «no significa saber en sentido de captar con los sentidos, sino que discernir»,[9] entonces la necedad y la necia no son modos tan simples. El apelativo negativo de «necia» regularmente implica además un gesto molesto de aferramiento a tener la razón, por eso regularmente se usa para definir a una molestia ruidosa e ignorante. Así de pronto, «ser necia» resulta un acto de mera testarudez, grosería o «desacato» contra alguien que se ofende con sus palabras. ¿Y si tal vez se está ante algo de la enunciación?

Una mujer, al hacerse «acreedora» de la feminización ofensiva del término «necia», se ve obligada a reconocer una *insistencia* que trastocó el *yo* de quien recibió sus palabras en lo más profundo, y si digo recibe, es porque lo hace desde la paranoia del oír y no desde *la escucha*. Preferimos evadir el hecho de que tal vez eso importante en voz de *otra* no busque otra cosa que nuestra re-acción y pensamiento. Si además sobrecargamos lo que dice «una necia» con la patética costumbre cultural de pensar que una mujer nunca es un ser de razón,

9 https://etimologias.dechile.net/?necio

encontramos su decir simplemente desobedeciendo, cuando en realidad su insistencia se deba tal vez a un intento por trastocar algo del apego a la costumbre y la rutina en esa aburrida tendencia que tenemos de observarnos desde la autocomplacencia. Una mujer «merece» ser designada como necia, con coraje, cuando vocifera lo que el otro escandalosamente encubre, devela «aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo» (Freud, 2009, p. 220), lo ominoso. Si bien no abundaré en la relación que esto inicia con lo terrible y del cómo **la necia** en tanto **el decir luciferino de la mujer amorosa** presenta mucho de lo que desde Freud y otros autores han encontrado en la complejidad del encuentro con la figura materna en el espejo como la fase que representa la superación del narcicismo primario y los correlativos vínculos con el doble y la sombra, basta con resumir que «de esta fase cambia el signo doble: de un seguro de supervivencia, pasa a ser el ominoso anunciador de la muerte» (Freud, 2009, p. 235), aunque por ello también se erige como el único camino de reconocimiento del deseo de existir más allá o a pesar del yo. Esta **actitud** que relaciona lo mortal con la existencia, la necia la ejecuta cuando le importa, en otras palabras, porque cuida. Con esto observamos la seda de araña de la que se compone el cuidado, una insistencia de repetición inconsciente que contradice una verdad también inconsciente por lo que, a pesar de considerar a leguas perceptible, habrá de manejar con discreción, sobre todo cuando la necedad ha sido orillada al grito y, además, se está muy cerca de un amante del silencio y el encubrimiento.

Porque, en primer lugar, decirle a alguien «necia» implica reconocer, de muy mala manera, que lo que dice ha hecho una incisión (profunda) que rompió la linealidad continua e in-significante. Coloquialmente se confunde al verbo necia con una mujer ignorante, dado que hay *algo* «molesto» que no cesa de escucharse. La necedad relaciona el saber y el sentido (ser-no-ser/tener-no-tener/morir-vivir-existir), no así a La Mujer con la *fastidiosidad*.

En esta línea de ideas, *necio*, más que un simple antónimo de *saber*, abre la puerta a un saber distinto; por añadidura, lo dicho por la necia no se asimila rápido, siendo todavía más intrigante. Para lo cual, hago referencia al espejo, no en razón de la refracción positivo maternal que devuelve amor traducido en halago o adulación; la palabra de la necia reintegra la incertidumbre a la fórmula dialéctica implicada en la reflexión. El espejo, cuando vemos escuchando, no está enlazado a la sensibilidad de los sentidos por vía de la vista, sino con un intento de razón, porque es un instrumento de captura reciente de nuestro cuerpo que apela simultáneamente a

la aceptación de lo innombrable familiar, lo horripilante u ominoso de estar siendo. En pocas palabras, una mirada necia distingue el hiriente «error» de un Yo que, a pesar de ocultarse a toda costa, aparece gracias al cuidado que irremediablemente es desmesurado. Y es que, quizá, tal actuar está en busca de re-conocimiento. Tal vez la relación amorosa vaya más allá del complemento rumbo al encuentro con el espejo de carne que convierta el mundo y al ser en paisaje.

¿No les pasa que cuando se es necia insistiendo en «decir algo molesto» es porque en el otro no cesa de aparecer la misma no-respuesta, evasiva o ignorancia de su propia *actitud*? Cuando insistimos, al punto de ser necias, queremos que las palabras *corten* el goce obsesivo del otro por ignorarse a sí mismo en algo que ya es molesto en la convivencia; así es, el cuidado, es importante decirlo, involucra **todo** lo que sucede en la «madriguera de araña ratonera» que resguarda a las relaciones interpersonales. El ser amado cree querer el evitar verse como lo vemos desde el espejo siniestro en que nos convertimos cuando miramos demasiado, más aún, cuando intentamos tejer diestramente un hogar: húmedo, oscuro, acumulador y asquerosamente reconfortante. Amamos esperando que amen lo peor de nosotros.



Imagen 3. McCulloch, S. (2023). *The mouse spider - ¡The spider in a superheroe costume!* [En Línea] Firs aid pro. First aid courses. https://www.firstaidpro.com.au/blog/mouse-spider-in-superhero-costume/

Habitualmente, la necedad aparece cuando ya se ha dado un vínculo fraterno con el otro y, además de acompañarlo, nos sentimos de alguna manera responsables de lo que hace, porque nos afecta y apasiona en nuestra propia vida e imagen. Ni el otro cae en la cuenta de que esa necesidad del otro requiere «escucha», ni la necia se percata —a veces nunca— de que esas palabras culebrillas son colmillos que como cualquier arma blanca deben usarse con extrema precaución, a menos que se piense únicamente en términos animales de procreación o subsistencia. Ser necia es un cuchillo como el de cocinar, que a veces usamos como el de matar; quienes aún tenemos el gusto por *labores de hogar*, sabrán que decirles esto es invocarlas a reconsiderar las palabras como un arma en tanto instrumento de cocina y elixir, no de tajadura, mucho menos «trabajito» de descuartizamiento o asesinato de la diferencia u otredad.

¿Ser necia tiene la finalidad de exhibir la incompetencia de alguien para asimilar La Verdad? o favorecer que el otro se-mire y encuentre, en sus propios términos, su verdad. Este desplazamiento necio requiere dulzura que, como menciona la psicoanalista Anne Dufourmantelle, para nada es, «papilla sentimental» (2024, p. 91).

Hay un alma de infancia en quien violenta a una mujer por necia, habladora e insidiosa. No digo infantilismo porque este aquelarre es para hacer brujería que conciba saberes, no amarres mortíferos. No estoy interesada en escribir brebajes de protección en nombre del egocentrismo que quebrante y humille al otro. Me concentro femeninamente de nuevo en reunir, por lo menos, a lo amado. Tampoco desde el estilo grandilocuente de la colectividad, llamo al amor hacia el prójimo cercano, por eso aquí no miento a las santas, este es un reencuentro entre monstruos. Escribir acerca de la necedad es importante para la brujería porque pocas veces la re-conocemos como una forma de violencia, y aludo al infantilismo sin referir despectivamente a los «hombres niños» o sus «mujeres maduras»; me rehúso a perpetuar la desatención a la oscuridad de los nichos de intimidad. Descuidamos *el uso* de las palabras debido a que nuestro tiempo, plagado de inclusión superficial, ha sido paradójicamente secuestrado por un mutismo selectivo. Olvidamos que hablar no solo es expresión, también es tomar en cuenta *la escucha* misma que valida y aquilata la amenazante extrañeza implicada en la verdadera diferencia del otro. Hacer consciente el hecho de que siempre hay alguien que puede estar escuchándonos es el primer arte de soltar la infancia.

No se trata de *cortar* esto de modo que aluda paranoicamente al «calladita te ves más bonita»; no, en esta investigación se acerca más al sacrificio.

La Violenta. La atención obligada a través del sacrificio. *Hace* la bruja

> «En líneas generales, la violencia en Antígona es lo opuesto de "gráfico": es filosa y perforante. Casi no ocupa espacio, pero va directamente al hueso»
> (Zupančič, 2023, p. 8).

A últimas fechas y en diversas ocasiones, me he encontrado con el sacrificio como una forma prevalentemente relacionada con La Mujer. Si bien este ritual ha resuelto históricamente la relación de *continuum* de lo humano con dioses, el cosmos y, por ende, la espiritualidad y la ética, los actos sacrificiales modernos se leen desde la debilidad, la estupidez y/o la fragilidad victimológica. A pesar de ello y, por ejemplo, enaltecemos y admiramos a las madres buscadoras, *cuerpos* que nos permiten concebir que las ideas, tanto de cuidado como de maternidad, son pragmáticas sin un género como requisito, cercanas a un elogio del riesgo (Dufourmantelle, 2021) que al heroísmo. Si bien las principales representantes son mujeres, también los hermanos, padres e hijos complementan las actividades de un tiempo invertido en ese espeluznante rastreo que habla de un sesgo ominoso inmiscuido en la relación afectiva. Ya suman décadas y, a últimas fechas, estos cuerpos denuncian y develan poco a poco los costos carnales derivados del cansancio contra la insensibilidad e injusticia de individuos inhumanos involucrados tanto en los ámbitos burocráticos del Estado como en agrupaciones sociales autorreferenciales, pero también frente a la catástrofe de la efimeridad de la fuerza, la energía y la estabilidad física y psíquica, cuando los órganos y sus necrosis se convierten en otros adversarios más de la perseverancia amorosa. Y a pesar de esto, esos *cuerpos-mujer* presentan una singularidad sacrificial que no renuncia fácilmente. Por necias así, es necesario reflexionar el sacrificio desde otro tipo de discursos, en otras palabras, desde la complejidad de *no renunciar* a hablar lo que duele, escuchar la ausencia y también lo que conlleva apostar la vida al amor por más imposible que este parezca.

En *La mujer y el sacrificio* (2023) la psicoanalista Anne Dufourmantelle dice que: «La mujer no es sacrificial por *ser* mujer, sino porque el destino de la femineidad penetra en ella sin retorno, sin eco, con un poder de represión que me parece emblemático de un tiempo con excesivas medidas de seguridad en el que hemos entrado» (2023, p. 12). Así iniciamos un punto polémico, insistiendo en emparentar el cuidado femenino con el sacrificio y su cercanía, *manejo* o tecnicidad respecto de la violencia que automáticamente

convierten a estos *cuerpos-mujer* en protagonistas la resolución de conflictos, y esto es muy importante, solo en la medida de la violencia que son capaces de operar. Dufourmantelle agrega:

> El gesto sacrificial: partir, morir, evitar, callarse... es un gesto provocado por una necesidad interior más fuerte que cualquier otra cosa en respuesta a un trauma profundamente enterrado en la memoria singular o colectiva, es un gesto que reunirá y concernirá a otras personas en torno a un acto libremente consentido para obstaculizar la fatalidad, ese movimiento letal (2023, p. 235).

No es un secreto para ninguna ni para nadie, que las condiciones con que se nace, deviene y se *es* mujer, vienen acompañadas de una sofisticación en el uso de la palabra, el sexo, el cuerpo, la separación y la escucha. Esto relaciona estos cuerpos-pantano con el arte más allá de lo pensado. Es su aspecto evocativo, procesual y también violento, lo que inspiró la escritura trágica del poeta Sófocles propiciando el brote de la figura icónica de Antígona, quien según Alenka Zupančič: «estetiza mediante su propio destino y calvario» (2023, p. 83) al estar «forzada a *vivir su muerte* [...] es enterrada viva» (p. 28) para permitirnos pensar las maneras en que obrar desde un arte siniestro del cuerpo-todo, se relaciona con la ética en una mezcla ominosa (paradojal) del mito, el augurio y el drama, a diferencia de un activismo social repetitivo y enajenado. Con esta sublimación metafórica y a su vez epistemológica, escuchar y hablar se relacionan con el «enceste» y el «estoque», mientras que transferir nuestro cuerpo al sacrificio nos prepara para el bordado de lo posible e inesperado. En este punto, la actividad brujística tiene objetivos *conjeturales*. Soplar palabras en tanto mecanismos y conjuros que produzcan, aprovechen o desaprovechen las energías. Interesante que el sacrificio, *sacrificare*, *sacrum facere*, es *hacer* un acto sagrado (Dufourmantelle, 2023, p. 17), una elaborada relación entre vivos, muertos o errantes que, solo es capaz de minimizar quien ha extraviado sus vínculos con lo humano por vía del espíritu.

Cierto es que en un mundo posmoderno, el sacrificio no debería existir; en su lugar debería *haber* Derecho, Justicia y Equidad (Dufourmantelle, 2023, p. 13), pero dadas las tácticas que se requieren para sobrevivir un mundo contradictorio e incoherente con su historia y su escandalosa prostitución de la memoria, lo mujer ha convertido el sacrificio en un *hacer* para enfrentar ese brutal e incesante Big Bang a la vez expansivo que indolente. Este turbulento lugar del estudio ha matado a *La Mujer* conceptual universalizada para que surja un posicionamiento de cuidado, acto de enunciación que, a través de la ética y no del sufrimiento (que es con lo que

comúnmente se supone que se activa el sacrificio), del duelo y no de la desesperación, emerja un tejido curatorial de palabras-grito. Intuir que en el sacrificio hay un excedente de sentido que germina en quien escucha, llamando a sobrevivir-juntos. Un mensaje más allá de las palabras y más cercano al arte.

La dulzura a través de la escucha. *Arse* la bruja

> «El sacrificio, en tanto adosado al terror, llama al Otro convocándolo, a pesar de todo, a responder»
> (Dufourmantelle, 2023, p. 17).

Estoy segura de que nadie se considera artista desde el inicio de sus tiempos. Pero Anne Dufourmantelle, entre una infinidad de otras y muchas cosas potentes y relevantes, dice que:

> La mujer que crea, porque es una mujer [...], se arranca constantemente de la melancolía, se sostiene con todas sus fuerzas fuera de ese agujero negro que corre el riesgo de llevar todo al silencio definitivo, donde quedan las obras que nunca han visto la luz, donde todas las depresiones fluyen como un río demasiado grande (2023, p. 233).

E introduce, en otro texto indispensable titulado *Potencia de la dulzura* (2024), eso que denomina «el arte de vivir que requirió milenarios» (p. 23), contándonos que «constituirá siempre la nobleza de los dulces poder, sin condenar, posar una mirada sobre lo que devasta y sobre lo que los violentos devastan» (p. 36). Estas revelaciones tienden a percibir la amplitud de la actitud creadora, artística y de un cuerpo-mujer. *Ars*, el término latino que alude y pertenece tanto al concepto arte como a la técnica, la obra, el trabajo y sí, la expresión, pero no por ello fuera de una labor que involucra cualquiera de sus re-acciones en su identificación con la cura, la transformación y el ajuste de los lazos societales, mismos que tal vez sería mejor referirnos a ellos como renovados urdimbres sociales a partir de la distinción del sacrificio con un mero ejercicio espiritual pervertido y autodestructivo (Žižek, 2025, p. 44), porque no son más importantes los ambiciosos ideales globales que los pequeños zurcidos tangibles necesarios para la coexistencia que redefina radicalmente «la noción misma de progreso» (Žižek, 2025, p. 36).

Los libros de artista de Anne Dufourmantelle me han dejado pasmada en un momento en que yo misma había, he (ya no sé qué situación tengo respecto de la esperanza) reformulado mi relación con la mujer y el sacrificio. Sirva decirles que escuchar y hablar escuchando es otra arte de esas que florecen a pesar de la violencia-

en-mí: «[...] como seres hablantes, tenemos una forma de *decir la muerte*, de hablar de ella, de pensarla, de establecer una relación con ella [...] para ser capaz de decir la muerte, hay que traer la muerte a la vida» (Zupančič, 2023, p. 42). Fruto podrido que, a pesar del debilucho yo, no adorna o alimenta, proporciona resistencia, porque: «ignoramos lo que la falta de dulzura provoca» (Dufourmantelle, 2024, p. 95) y:

> [...] el sacrificio no toma el lugar de una revuelta o de una revolución, porque estas operan dentro de un mundo del que reclaman otra cosa, y se apoyan en la ley al mismo tiempo que la desafían [...] el sacrificio hace en lo real un corte más radical de lo que sería la revuelta o incluso un cataclismo natural. Porque se guía por la idea de que hay algo más importante que este mundo, y a la luz del cual este es un juguete artificial, un *eidolon*, una pura imagen. El espacio abierto por el acto sacrificial hace advenir un «segundo» mundo. (Dufourmantelle, 2023, p. 229).

Sirva este entretejido de letras como ínfimo homenaje a una mujer que el 21 de julio de 2017 se entregó sin suicidio a la dulzura sacrificial de librar a un par de niños (y a esta mujer que escribe) de ahogarse... sin sentido...en el mar...

Referencias

Bataille, G. (2007). *La parte maldita*. Las Cuarenta.
Dufourmantelle, A. (2023). *La mujer y el sacrificio*. Nocturna Editora.
Dufourmantelle, A. (2024). *Potencia de la dulzura*. Nocturna Editora.
Freud, S. (2009). *Obras completas: De la historia de una neurosis infantil: El hombre de los lobos y otras obras: 1917–1919*.- (2ª ed.) Amorrortu.
Groys, B. (2022). *Filosofía del cuidado*. Caja Negra.
Lacan, J. (2006). *El Seminario. Libro 20. Aún*. Paidós.
Recalcati, M. (2003). *La clínica del vacío.* Editorial Síntesis.
Recalcati, M. (2021). *El Hombre sin inconsciente*. Paradiso editores.
Zupančič, A. (2023). *Que se pudran. El paralaje de Antígona*. Palinodia.



DOI: 10.24275/OEXS7665

Vladimiro Rivas Iturralde

Notas sobre el versículo y su presencia en la poesía hispanoamericanas

Notes on the Role of the Biblical Verse and its Presence in the Spanish American Poetry

Resumen

Este artículo trata del origen y desarrollo del versículo en la poesía occidental, de sus funciones, recursos y procedimientos, y su presencia en la poesía hispanoamericana. Se explica por qué el versículo floreció en las literaturas anglosajonas y muy tardíamente fue adoptado por las culturas católicas.

Palabras clave: Versículo, poesía, versículo bíblico, Biblia, verso libre.

Abstract

This article is a reflection about the origin and development of the Biblical verse in the Western Poetry, and its presence in the Spanish American Poetry. It examines the verbal functions, devices and proceedengs of the verse. It explains why the Biblical verse flourished in the Anglo-Saxon literatures, but only belatedly was adopted by the Catholic cultures.

Key words: Verse, Petry, Biblical Verse, Bible, *Vers libre*.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 63-88 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 23/06/2025 > Fecha de aceptación 02/03/2026
rivasiturralde@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0004-2833-1087

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

«La literatura española tiene una obra maestra desconocida en la Biblia que tradujo Casiodoro de Reina en 1569 y revisó Cipriano de Valera en 1602» (Pacheco, 2014, pp. 97-103). Esta original y luminosa sentencia de José Emilio Pacheco, con la que concuerdo de modo incondicional, tuvo en mí el efecto de una revelación, hasta el punto de incitarme a rastrear, en las diversas lenguas occidentales, particularmente la española, los orígenes y cultivo —muy tardíos— del versículo; a preguntarme por qué unas lenguas occidentales lo conocieron antes que otras; a averiguar por qué el castellano fue durante tanto tiempo reacio a adoptarlo, y, en fin, a examinar, en la historia de la poesía hispanoamericana, los caminos de acceso del versículo a su tradición.

La infrecuencia del versículo en las lenguas romances —particularmente la castellana— es a la vez síntoma y causa de su problemático ingreso a estas tradiciones literarias, presuntamente ajenas a su forma y espíritu, ingreso que responde a poderosas razones histórico-políticas y a motivos estrictamente literarios. El concepto de versículo, en tanto que forma métrica, no aparece ni mencionado en los tratados de versificación y métrica españolas. No existe como forma poética. Tomás Navarro Tomás, Rudolf Baehr, Antonio Quilis, lo ignoran. Solo José Domínguez Caparrós nos remite, con cautela, a la noción no tan exacta de «verso libre» (Domínguez Caparrós, 2016, pp. 446, 475-477). Tanta exclusión hizo verme a mí mismo como el interlocutor de un fantasma.

El versículo es, en sentido estricto, la amplia forma de versificación de los llamados libros poéticos y sapienciales de la Biblia: Job, Salmos, Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares. Se lo conoce por ello como versículo bíblico, cuyas forma e intención son inconfundiblemente religiosas: expresan las preguntas sobre la inescrutable voluntad de Dios y el sentido de la existencia del hombre en la Tierra, elevan cantos de alabanza a Yavé o Jehová, suplican perdón de los pecados y protección de los enemigos. El versículo bíblico es el versículo por antonomasia. Es la fuente donde han abrevado todos los poetas que han querido expresarse —casi siempre alejándose de la intención original— en esta forma amplia, poderosa y renuente a una definición conceptual. Sin embargo, el nombre mismo encierra una paradoja: la palabra versículo es un diminutivo proveniente del sufijo latín «culus», que denota algo pequeño, disminuido, como «montículo» de «monte»: disminuido, es decir, un verso pequeño, de arte menor. Pero en realidad es un verso amplio, ancho, el más vasto que se conoce en cualquiera de las lenguas occidentales, a tal punto que solo puede definirse de manera negativa: carece de metro y de rima, linda con la prosa y expresa las vastedades cósmicas y del pensamiento religioso.

Para cualquier consideración que hagamos, debemos tener presente que el versículo es el resultado de una *traducción*, traducción de los libros sagrados, escritos originalmente en griego, hebreo y arameo. En griego el más amplio sistema de versificación era el hexámetro, que podía constar de entre doce y diecisiete sílabas. Es así como están escritos la *Ilíada* y la *Odisea*. También los hermosos hexámetros dactílicos virgilianos siguen esta forma en la *Eneida*.

La escritura bíblica hebrea, en cambio, no se basaba en la extensión silábica, o sea, en el sonido, sino en un *paralelismo*

semántico, en la rima de ideas: el segundo verso repetía, de otro modo, lo dicho en el anterior, dando lugar con frecuencia a la *enumeración*; expresaba la antítesis del anterior o anteriores, los desarrollaba o sintetizaba. En consecuencia, el paralelismo, como era semántico, carecía de rima o métrica, como en la poesía occidental. De ahí que los traductores de la Biblia, desde Lutero, tuvieron que ampliar el verso vernáculo por lo menos al doble de su extensión original, dando lugar al versículo. El descubridor del *paralelismo semántico* en la poesía hebrea fue el obispo anglicano Robert Lowth (1710-1787), a comienzos de la década de 1750. He consultado, para mi exposición, su libro en colaboración con James Dodsely *Confutation of Bishop Hare's System of Hebrew Metre* (Lowth, et al., s.f.), de referencia obligada en los estudios de la métrica hebrea.

He aquí algunos ejemplos de paralelismo semántico, traducidos, desde luego:

A) Paralelismo por repetición:
Señor: ¿quién puede residir en tu Santuario?
¿Quién puede habitar en tu Santo Monte?
(Salmo XV, 1)

B) Paralelismo por antítesis:
El camino del perezoso es como seto de espinos;
Mas la vereda de los rectos, como una calzada.
(Proverbios 15, 19)

C) Paralelismo por síntesis o consecuencia:
Hice pacto con mis ojos;
¿Cómo, pues, había yo de mirar a una virgen?
(Job, 31, 1)

Hay más variedades, naturalmente, pero bastan estos ejemplos.

Examinar la historia del versículo en castellano es descubrir la ausencia de la Biblia en la tradición lectora de las literaturas romances del sur de Europa, sometidas a la vigilancia y censura tridentina, particularmente en España. El Concilio de Trento consistió en una serie de concilios discontinuos que tuvieron lugar entre 1545 y 1563 en aquella ciudad italiana con el propósito de discutir las medidas que la Iglesia Católica debía de adoptar para combatir a la Reforma protestante. Por eso el Concilio de Trento fue, por antonomasia, el concilio de la Contrarreforma: transmitió y reconoció oficialmente el pensamiento católico a través de la acción escolástica de los jesuitas, a quienes concedió los máximos poderes de difusión y evangelización, convirtiéndolos en el brazo armado de la Contrarreforma.

Una de las medidas tomadas fue la adopción, mediante decreto canónico del 8 de abril de 1546, de la Biblia Vulgata –traducida del hebreo, griego y arameo al latín a fines del siglo IV (iniciada en 382) por Jerónimo de Estridón (más tarde San Jerónimo)–, como el libro sagrado oficial de la Iglesia Católica (Wikipedia, s.f.), y la prohibición y combate, a través del Santo Oficio de la Inquisición, de toda libre traducción e interpretación de la Biblia a las lenguas vernáculas, puesto que la versión de Martín Lutero de los libros sagrados a la lengua alemana (1522, 1534), junto con otras medidas de rebelión, ya había contribuido a quebrantar la hegemonía religiosa del catolicismo en Europa. «Aquí cabe señalar el aporte de Lutero», escribe el historiador Rodolfo E. Modern, «a las letras alemanas, y en tal sentido fue su obra la más trascendente del siglo, porque con su

traducción del Nuevo Testamento (1522) y del Viejo (1534) forjó, con un genio idiomático hecho de una exactitud expresiva poco frecuente y de un finísimo sentido de toda la gama de sus posibilidades, una lengua alemana culta común a todo el territorio» (Modern , 1986, p. 94). En España y sus colonias, en cambio, el conocimiento directo de los libros sagrados solo debía ser patrimonio de la Iglesia —arma de poder, sin duda— por su posesión del latín y el hábito de discutirlos e interpretarlos a puerta cerrada. La palabra de Dios debía llegar a los fieles a través de la predicación sacerdotal y la administración de los sacramentos, especialmente de la misa.

A la tradición reformista inaugurada por Lutero se sumó en España la famosa Biblia del Oso (llamada así porque la imagen de la portada es la de un oso parado en dos patas ante un árbol donde cuelga un panal de miel), traducción que el monje jerónimo español convertido al protestantismo Casiodoro de Reina (Badajoz, 1520-Francfort, 1594), hizo directamente del hebreo y el griego y la publicó, sin autorización de la Iglesia, en Basilea en septiembre de 1569. Fue revisada años más tarde por otro exmonje jerónimo, Cipriano de Valera (Sevilla, 1531/32 - ¿Londres?, no antes de 1602), en su Biblia del Cántaro (1602) (Santa Biblia, 2018, pp. VII-XIV). La Biblia Reina – Valera, con sucesivas revisiones de las Sociedades Bíblicas, es la versión clásica protestante que se lee hasta nuestros días. Es verdad que no era la primera traducción al castellano. Durante la Edad Media, como nos lo refiere Enrique Fernández y Fernández (1976), hubo en la cultura española una fuerte presencia de la Biblia, interrumpida durante más de un siglo importante (el Siglo de Oro de las letras castellanas) por la rigurosa vigilancia de la Inquisición, y reanudada con la pérdida de su autoridad en la vida española. La primera fue la llamada Biblia alfonsina (1280), patrocinada por el rey Alfonso X el Sabio, de la que solo permanecen fragmentos. Otra edición española —sin traducción a la lengua vernácula— fue la monumental Biblia Políglota Complutense, patrocinada por el Cardenal Cisneros (1436-1517), quien no alcanzó a ver esa maravillosa versión en seis tomos (1522) que en cada página reunía los textos hebreo, griego, latino y arameo (Fernández, 1976). De modo que España no estuvo siempre impermeable al influjo bíblico. Quizá las más importantes fueron el *Nuevo Testamento* de Francisco de Enzinas (Amberes, 1543) y la *Biblia de Ferrara* (1553), precursoras de esa obra maestra que es la *Biblia del Oso*.

Reina y Valera fueron, pues, de acuerdo con la descripción de Marcelino Menéndez y Pelayo, dos sobresalientes heterodoxos españoles. Excomulgados, fugitivos de la persecución inquisitorial, expatriados, quemados en efigie, prohibida en España la circulación de su traducción bíblica, incinerados públicamente algunos de sus escritos que defendían la libertad de culto (sobre todo los de Cipriano de Valera), pudieron disfrutar, sin embargo, desde el destierro, del fruto de sus esfuerzos. Sus Biblias (la original y la revisión) tuvieron amplia circulación en una Europa dominada por la lengua castellana.

La calidad literaria de esta Biblia es tan notable, que ni Menéndez y Pelayo, tan conservador y ortodoxo, ha dudado en reconocerla. Escritores mexicanos como Carlos Monsiváis, Sergio Pitol o José Emilio Pacheco han ponderado sus virtudes. Los versículos de los libros poéticos son dechados de poesía. Casiodoro de Reina era un poeta y logró, con su traducción, la

Biblia del Siglo de Oro español. El trágico destino de este libro consiste en haber nacido en la España oscura de Felipe II y de la Inquisición, absolutamente reacios a aceptarla. En consecuencia, mientras los anglosajones se convertían en lectores cotidianos de la Biblia y se acostumbraban tempranamente al versículo y al verso libre (pensemos en Shakespeare, John Donne, Marvell, Milton) la gran Biblia española era perseguida, expurgada, incinerada. Los españoles conservaron las formas clásicas del endecasílabo o el alejandrino, entre otras. Fray Luis de León, con su oído infalible, tradujo algunos Salmos, el Libro de Job y el Cantar de los Cantares en rigurosos endecasílabos. No puedo ocultar la curiosidad de saber qué Biblia leyeron ingenios legos como Cervantes o Mateo Alemán o Rodrigo Caro, entre otros. No me pregunto lo mismo de Fray Luis, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Quevedo, Góngora o Sor Juana, que conocían el latín.

Más aún, así como ningún tratado de métrica española registra el versículo, ninguna historia de la literatura española menciona siquiera la traducción bíblica de Reina-Valera. Se argüirá que una historia literaria solo debe ocuparse de las obras de creación, no de traducción. Lo que ocurre es que, salvo las versiones de Fray Luis y las hermosas paráfrasis de San Juan de la Cruz, que no siguieron la forma versicular, los poetas españoles no recibieron, en términos generales, influencias bíblicas, como sí las recibieron los anglosajones. La gran Biblia castellana no existió socialmente: tuvo la vida marginal del exiliado: no nutrió a la literatura de su propia lengua. En cambio, la *Biblia* de Lutero (1522, 1534, 1545) —la primera que se tradujo a una lengua vernácula europea— es considerada una de las grandes fuentes de la literatura alemana y una de sus obras maestras. En la lengua inglesa las Escrituras eran tan familiares, que aun la *Oxford Anthology of English Literature* dedica un capítulo entero a examinar las diversas traducciones bíblicas realizadas durante el Renacimiento (Kermode, 1973, pp. 528-542). De todas ellas la más famosa es la clásica *St. James Bible* (*Biblia del rey Jacobo, 1611*), punto de partida, como la de Reina-Valera en español, de todas las actualizaciones de la Biblia en inglés. No se trata de una traducción cualquiera, sino de la de un libro sagrado, el más leído e influyente, desde los puntos de vista religioso, moral, histórico y literario, de todos los libros en Occidente. Grandes escritores de lengua inglesa, como Shakespeare, Marlowe, Donne, Milton, Wordsworth, Blake, Hawthorne, Melville, Whitman, Joyce, Faulkner, son inimaginables sin el fértil alimento de la Biblia, no solo en la forma, sino en el contenido. Northrop Frye afirma en *El gran código* que un estudiante de literatura inglesa que no conoce la Biblia se queda sin entender gran parte de lo que lee (Frye, 2018, p. 11). *El blank verse* (verso blanco) y el pentámetro yámbico se convirtieron, desde el Renacimiento, en las formas métricas «naturales» del inglés. El primero, con sus metros medidos, pero con supresión de la rima; el segundo, con la preeminencia de la acentuación (vocal débil-fuerte-débil-fuerte...), dieron mucha más libertad a la versificación inglesa y abrieron las puertas al versículo de Whitman. Vale la pena anotar que no hay diferencia en inglés entre las palabras verso y versículo: ambas se llaman «verse».

El versículo bíblico no es en sí mismo una forma poética, ni siquiera en los libros llamados poéticos, sino un breve texto que se distingue de otros de la misma índole, una parte de un todo. Es, también,

un gran signo de puntuación, que separa a ese versículo de otro. Un libro cualquiera, supongamos, el Eclesiastés, se divide en capítulos y estos, en versículos. Libro tal, capítulo tal, versículo tal. Si los libros poéticos y sapienciales tenían un carácter sagrado, los versículos también debían tenerlo. Pero los lectores, a lo largo del tiempo, descubrieron, sin equivocación, el alto contenido poético de estas formas textuales. Si la intención era sagrada, la interpretación se volvió además poética, sobre todo en el Cantar de los Cantares, quizá el más bello poema erótico de la literatura. Por eso, los estudios bíblicos han terminado por clasificarlos y denominarlos así: libros poéticos.

He citado a Fray Luis de León. Quisiera comparar un fragmento de la traducción del Libro de Job de Reina-Valera con la versión de Fray Luis.

Escriben Reina-Valera (Job, 10, 8-13) en versículos, numerados:

8 Tus manos me hicieron y me formaron;
¿Y luego te vuelves y me deshaces?

9 Acuérdate que como a barro me diste forma;
¿Y en polvo me has de volver?

10 ¿No me vaciaste como leche,
Y como queso me cuajaste?

11 Me vestiste de piel y carne,
Y me tejiste con huesos y nervios.

12 Vida y misericordia me concediste,
Y tu cuidado guardó mi espíritu.

13 Estas cosas tienes guardadas en tu corazón;
Yo sé que están cerca de ti.

Escribe Fray Luis (Job, 8-13) en tercetos, endecasílabos y rimas consonantes:

Tus dedos me formaron; con tu mano,
Señor, me compusiste a la redonda,
¿y ahora me despeñas inhumano?

Acuérdate que soy vileza hedionda,
del polvo me hiciste y cuál en cedo
harás que el mismo polvo en sí me esconda.

Como se forma el queso, así yo puedo
decirte, de una leche sazonada
me compusiste con tu sabio dedo.

Vestísteme de carne rodeada,
de cuero delicado, y sobre estables
huesos con firmes nervios asentada.

Vida me diste y bienes no estimables;
y con tu vida persevera
mi huelgo flaco y días deleznables.

Bien sé que no lo olvidas y está fuera
de tu memoria aquesto, y que en tu pecho
mora lo que será y antes era.

En las dos versiones de este fragmento, Job interpela a Dios. Parece recordarle (como si Dios fuera a olvidarlo) que el hombre fue creado para luego ser deshecho por Él mismo. Pero esa llamada de atención va solo en apariencia dirigida a Dios, a quien sabe omnipotente. Es más bien un recordatorio, dirigido a sí mismo, al de la voz, de su radical contingencia.

Como podemos apreciar, hay una gran diferencia entre la elocuente sencillez del versículo y la elaborada perfección de los tercetos de Fray Luis. Pero, sobre todo —y aquí está el fondo de la discusión de este ensayo—: la traducción de Fray Luis posee una *forma* determinada, específica,

mensurable, mientras que el versículo de Reina-Valera es tan libre, que parece no tener ninguna: no hay métrica, no hay rima. Se define negativamente. El versículo —no olvidemos nunca que es una traducción— suena más verdadero en su sencillez casi doméstica y primitiva que en la sofisticada elaboración métrica de Fray Luis, quien tiene que inventar palabras que no están en el original y acomodarlas astuta y artísticamente en sus tercetos endecasilábicos para conservar el sentido.

En efecto, en el versículo no hay métrica ni rima, pero hay algo más importante quizá: hay *ritmo* (sobre todo un ritmo interior) y esa verdad a la que me he referido. Posee una gravedad y musicalidad inconfundibles, una belleza innegable, objeto final de la poesía. El ritmo es objetivo, es algo que se puede percibir, medir y explicar por el examen de la acentuación. Pero la verdad («el versículo suena más verdadero») responde a un criterio subjetivo, a una percepción emocional, o quizá a una objetividad que no se puede demostrar. Trataré de seguir ahondando en la importancia del *tono* y el *contenido* en la dimensión poética del versículo. Creo que el solo hecho de utilizar el lenguaje para dirigirse a una divinidad, sea para glorificar, implorar, agradecer o interpelar, infunde a las palabras una magnificencia que en el uso cotidiano no tienen. El ritmo está, en cambio, logrado gracias a la combinación de metros y acentuaciones diversos. Del versículo podemos afirmar lo que, en la ópera *Los maestros cantores de Nuremberg* de Wagner, Hans Sachs sentencia sobre una canción: «No parece someterse a ninguna regla, pero tampoco tiene ninguna falla». Borges decía en alguna parte que el versículo y el verso libre no eran sino una combinación o subdivisión de metros diversos. En la versión de Reina-Valera existe esa combinación y una selección de palabras que, por sus acentos sabiamente distribuidos, hacen la música del lenguaje.

Detengámonos un momento a examinar los versículos de Reina-Valera:

El primero está conformado por dos endecasílabos sin rima: «Tus manos me hicieron y me formaron / ¿Y luego te vuelves y me deshaces?». El segundo está compuesto por una combinación de alejandrino y octosílabo: «Acuérdate que como a barro me diste forma; / ¿Y en polvo me has de volver?». El tercero, por dos eneasílabos: «No me vaciaste como leche? / ¿Y como queso me cuajaste?»; el cuarto, por un eneasílabo y un endecasílabo: «Me vestiste de piel y carne / Y me tejiste con huesos y nervios»; el quinto, finalmente, por dos endecasílabos: «Vida y misericordia me concediste / y tu cuidado guardó mi espíritu». En estos versículos de una gran belleza se cumplen las afirmaciones de Borges y de Eliot, quienes exigen musicalidad en la poesía.

Sin embargo, que las divisiones y subdivisiones de los versículos citados posean una forma métrica determinada es más bien la excepción, no la regla. La mayor parte de los versículos bíblicos están escritos sin formas métricas definidas y en verso libre. Examinemos los versículos siguientes: Salmos, 22, 1-2.

Escribe el salmista:

1 Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?
¿Por qué estás tan lejos de mi salvación,
y de las palabras de mi clamor?
2 Dios mío, clamo de día, y no respondes;
Y de noche, y no hay para mí reposo.

A pesar del alejandrino con que empieza el capítulo, los dos versículos no se ajustan a ninguna norma métrica. Son versos libres. Sin embargo, la fuerza y nobleza de la imploración a la divinidad, sensibles en la combinación de palabras y su acentuación, le conceden al conjunto un ritmo interior innegable, que es donde reside la poesía. Recordemos, de paso, que, según los Evangelios de Mateo y Marcos, las del alejandrino fueron las últimas palabras de Jesucristo en la cruz, lo cual da lugar a dos interpretaciones: primera, el salmo es una profecía; segunda, Cristo cita al salmista en la hora última.

Pero no solo los libros sapienciales y poéticos exhiben una forma versicular. Encontraremos usos frecuentísimos del versículo en las traducciones de los libros en prosa, doctrinaria y narrativa —la de los libros históricos y proféticos, por ejemplo— prosa sin formas métricas, pero de una sencillez, brevedad y elocuencia inconfundibles. Escasos en reiteraciones, estos textos aparecen, no solo en las voces de personajes que se dirigen a la divinidad, sino en las de quienes se interrelacionan de manera casi familiar. Las relaciones interpersonales se expresan también por medio de un lenguaje breve, sucinto, y con una característica que solo podemos llamar ritual. En una sociedad tan sacerdotal como la hebrea, parece lógico que el lenguaje de las Escrituras, incluso el cotidiano, posea una brevedad y un tono ritual, es decir, un carácter directo, religioso y casi hierático: en su ritualismo expositivo, la prosa bíblica parece excluir el juego —que se define por la utilización de máscaras para esconder la verdad— pues el juego distrae de la relación del hombre con la divinidad y lo pone en riesgo de mentir. Es, por ello, un lenguaje narrativo «virtuoso», que procura siempre decir la verdad: un lenguaje obligado a no esconder nada, obligado a la lealtad con los hechos, con la historia, que es sagrada.

El Santo Oficio de la Inquisición fue abolido el 22 de febrero de 1813 en un dictamen de las Cortes de Cádiz, con una votación de 90 votos contra 70. Con la vuelta de Fernando VII, en mayo de 1814, fue restaurada, aunque sin la fuerza de antes, hasta que en 1834 desapareció completamente (Morales, 2024, párr. 14).

Si consideramos el versículo como una de las formas del verso libre, Eliot es más radical que Borges. En su ensayo sobre el tema lo niega de forma categórica:

> Se da por supuesto que el *vers libre* existe. Se da por sentado que el *vers libre* constituye una escuela; que consiste en ciertas teorías; que su grupo o grupos de teóricos revolucionarán o desmoralizarán a la poesía con su ataque al pentámetro yámbico, si es que tiene algún éxito. El *vers libre* no existe y ya es hora de que esa ficción caiga en el olvido, como cayeron el *élan vital* y los ochenta mil rusos (Eliot, 1975, p. 69).

El ataque de Eliot parece dirigido a Whitman y a ciertos simbolistas franceses, quienes introdujeron en la poesía europea el poema en prosa y el llamado verso libre: Aloysius Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont. Y añade que la libertad no existe en el arte, que todas las obras de arte se someten a alguna forma determinada. Afortunadamente, el deseo de Eliot no se cumplió. No es mi propósito discutir esta idea, que desviaría el propósito de este ensayo.

VERSÍCULO, VERSO LIBRE, POEMA EN PROSA

El versículo es una de las formas del verso libre, solo que el versículo bíblico precede en miles de años al verso libre, que es más bien un concepto retórico, una denominación moderna, apenas decimonónica, lo mismo que el poema en prosa. Pese a la negación del joven Eliot al verso libre, el verso libre existe. Ahí están las evidencias en sus grandes cultivadores, que actualmente son legión, desde Whitman y los simbolistas franceses hasta los grandes irrespetuosos de la poesía moderna.

La contribución del francés Aloysius Bertrand (1807-1841) a la poesía fue la invención del poema en prosa («Gaspard de la Nuit», 1836, 1842), género que Charles Baudelaire (1821-1867) cultivó y perfeccionó, particularmente en su libro *Le spleen de Paris* (1869). Desde entonces, muchos de los mayores poetas de los siglos XIX, XX y de lo que va del XXI, lo han frecuentado, con fortuna diversa, sobre todo en la lengua francesa y la española. Algunos de esos poemas pueden incluso contarse entre las mejores obras de un poeta: los libros *Illuminations* y *Une saison en enfer* de Arthur Rimbaud (1854-1891), *Les chants de Maldoror* (1869) de Lautréamont (1846-1870), *¿Águila o sol?* y *El mono gramático* de Octavio Paz (1914-1998). No puedo dejar de citar, como ejemplo, el intenso, imaginativo y conmovedor poema en prosa «La noche del soldado» (*Residencia en la tierra I*) de Pablo Neruda (1904-1973), de lo mejor, sin duda, de su extensísima obra. No lo reproduzco aquí por su extensión, pero recomiendo leerlo. En México, el poema en prosa ha sido cultivado con enorme fortuna, como atestigua la voluminosa, imprescindible *Antología del poema en prosa en México*, de Luis Ignacio Helguera. Casi todos sus grandes poetas están representados en este muestrario. Sin embargo, el versículo no ha corrido con la misma suerte.

Procederé, a continuación, por el mismo motivo, a citar solo fragmentos ilustrativos de los versículos y no los poemas completos. Comprensiblemente, esos versículos son ingleses, no españoles, que los asumirán mucho más tarde.

Poeta alegórico, más que místico, el inglés William Blake (1757-1827), aborrecía la esclavitud y creía en la igualdad de géneros y razas. Sus obras, tanto plásticas como poéticas, expresaron una noción de humanidad universal. Esta amplitud de miras, así como su muy personal misticismo, inspirado en la Biblia, otorgaron a su poesía un carácter visionario inconfundible:

> *En la esclavitud, las hijas de Albión lloran; un lamento tembloroso sobre sus montañas, en sus valles, suspira hacia América. Porque la dulce alma de América, Oothoon, erraba en aflicción por los valles de Leutha, buscando flores que la consolasen, y de este modo habló a la brillante maravilla del valle de Leutha: «¿Eres una flor? ¿Eres una ninfa? Te veo ahora como una flor, luego como una ninfa. No me atrevo a cogerte de tu lecho de rocío»* (Blake, 2013, pp. 169).

Ningún poeta moderno ha cultivado el versículo con la constancia y felicidad de Walt Whitman. Las casi mil páginas de sus *Hojas de hierba* (*Leaves of Grass*, 1855-1891) constituyen una indiscriminada celebración del mundo. Un libro tan voluminoso y con frecuencia programático no siempre admite versículos memorables, pero hay muchos que lo son:

Y en cuanto a ti, oh Muerte, y a ti, amargo abrazo mortal,
es inútil que queráis asustarme.
Sin titubear acude el comadrón a ejecutar su obra,
Veo cómo su mano experta presiona, recibe, sostiene,
Me apoyo junto a las puertas exquisitamente dóciles,
Y observo la salida, y observo el alivio y la liberación.
Y en cuanto a ti, Cadáver, te juzgo buen abono, pero eso no me repugna,
Aspiro la dulce fragancia de las rosas blancas, que crecen de ti,
Beso los pétalos de tus labios; alargando mis manos toco
Los pulidos melones de tus senos.
Y en cuanto a ti, oh Vida, creo que eres el desecho de muchas muertes,
(Sin duda he muerto ya mil veces).
Os oigo hablar a media voz, oh estrellas del cielo
Oh soles -oh hierba de las tumbas- oh tránsitos y evoluciones perpetuas,
Si vosotros no decís nada, ¿cómo queréis que yo hable? (Whitman, 1956, p. 208).

Si el objeto del canto de Whitman era indiscriminado, panteísta, el de Paul Claudel (1868-1955) es estrictamente católico. Inventó esa especie de versículo tan suyo, tan personal, que tomó su nombre: «versículo claudeliano», que «consiste en un periodo sin rima ni asonancia, prolongamiento o reduplicación de un alejandrino libre de cesura y regulado únicamente por el soplo de la inspiración» (Truc, 1963, p. 190):

¡Las Nueve Musas, y en el centro, Terpsícore!
¡Te reconozco, Ménade! ¡Sibila, te reconozco! No espero de tu mano copa alguna, ni tampoco tu seno.
¡Convulso entre tus uñas, Cumea en el torbellino de las hojas doradas!
Mas esta gruesa flauta cribada de bocas en tus dedos es indicio suficiente
De que no precisas unirla al aliento que te colma
¡Y que acaba de ponerte, oh virgen, de pie!
¡Ningún ademán brusco: nada desde el cuello desarregla los hermosos pliegues de tu vestido que ni siquiera los pies deja ver! (Claudel, 1962, p. 2).

En la mayoría de los grandes poetas, el objeto de su canto es polisémico. La función comunicativa del lenguaje busca ocultarse en una avalancha de metáforas. La lluvia, por ejemplo, en Saint-John Perse, o el viento o la nieve, designan algo más que los meteoros nombrados. Hay algo más, mucho más, detrás de estos actos de nombramiento: son fuerzas desencadenadas del Espíritu que giran en torno a la palabra poética, a la generación y crecimiento del poema, es decir, el poema se contempla a sí mismo en pleno desarrollo creador.

La higuera de la lluvia echa sus raíces sobre la ciudad,
Un pólipo apresurado sube a sus bodas de coral en toda su leche de agua viva,
Y la Idea, desnuda como un gladiador en su red, peina en los jardines del pueblo sus largos cabellos de doncella.
Canta, poema, en la gritería de las aguas la inminencia del tema,
Canta, poema, al rumor de las pisadas de las aguas, la evasión del tema:
Una alta licencia a los flancos de las Vírgenes Proféticas,(Perse, 1972, pp. 251-252).

Como podemos ver, con gran riqueza de imágenes, el poema de Perse se contempla a sí mismo en pleno proceso creador.

EL VERSÍCULO EN HISPANOAMÉRICA

El conocimiento y práctica del versículo no llegó a Hispanoamérica a través de la Biblia, sino de Whitman. El versículo bíblico estaba ahí, a la vista de todos, pero a nadie se le ocurrió que pudiera hacerse poesía con él. A diferencia de los anglosajones, lectores cotidianos de la Biblia, los hispanoamericanos carecían del instrumento del versículo, que no llegará a Francia sino hasta fines de siglo, gracias a los simbolistas y su empleo del verso libre. Además, el siglo XIX hispanoamericano y concretamente el mexicano, fue un siglo en el que ateos y católicos se disputaron la hegemonía. La Biblia no tenía nada que hacer entre nosotros, si la Palabra de Dios nos llegaba a través de los sacramentos.

Whitman fue descubierto para la lengua castellana por José Martí quien, en un artículo memorable, escrito en Nueva York, lo divulgó entre los hablantes del español. Todo el artículo es hermoso, casi un poema en prosa, pero selecciono estos párrafos que destacan la relación de Whitman con el versículo:

> *Oh no: Walt Whitman habla en versículos, sin música aparente, aunque a poco de oírla se percibe que aquello suena como el casco de la tierra, vienen por él, descalzos y gloriosos, los ejércitos triunfantes.*
> *En ocasiones parece el lenguaje de Whitman el frente colgado de reses de una carnicería: otras, parece un canto de patriarcas, sentados en coro, con la suave tristeza del mundo a la hora en que el humo se pierde en las nubes: suena otras veces como un beso brusco, como un forzamiento, como el chasquido del cuero reseco que revienta al sol: pero jamás pierde la frase su movimiento rítmico de ola. Él mismo dice cómo habla en «alaridos proféticos»: «estas son, dice, unas pocas palabras indicadoras de lo futuro». Eso es su poesía: índice. El sentido de lo universal pervade el libro entero, y le da, en la confusión superficial, una regularidad grandiosa; pero sus frases desligadas, flagelantes, incompletas, sueltas, más que expresan, emiten: «Lanzo mis imaginaciones sobre las canosas montañas». «Di tierra, viejo nudo montuoso, ¿qué quieres de mí?»* (Martí, 1887).

Casi todos los modernistas leyeron a Martí y luego a Whitman con desigual fortuna. La poesía en español no estaba en condiciones todavía de descubrir las posibilidades expresivas del versículo. No había tradición. Los modernistas estaban demasiado ocupados en adoptar los hábitos poéticos de los simbolistas y parnasianos franceses. Era su deber histórico. Pero en algunos de ellos hay indicios de Whitman: en Darío, pura voluntad de forma, hay señales de ensanchar el verso castellano, hasta llegar al hexámetro y al verso libre; además, dedicó a Whitman un soneto, un ensayo en *Los raros* y varias referencias a lo largo de su obra. Como afirma Max Henríquez Ureña, «Whitman influyó [en los modernistas] principalmente en la adopción del versolibrismo» (Henríquez Ureña , 1978, p. 31). Hay ecos de su voz en Lugones y aun en Borges. El declamatorio y cursi José Santos Chocano llegó a afirmar, presuntuosamente: «Walt Whitman tiene el norte, pero yo tengo el sur».

Si bien Borges admiró a Whitman traduciendo *The Song of Myself* (*El canto de mí mismo*) y dedicándole tres artículos, dos poemas y varias menciones, el mayor discípulo de Whitman en Hispanoamérica fue Pablo Neruda (1904-1973), «un poeta casi anónimo de tan grande», según Carlos Fuentes. «Hermano profundo», le llama

Neruda. Desde sus primeros poemas se advierte un *tono*, un espíritu, un afán secreto por ensancharse, derramarse, por ir más allá de los límites impuestos por las formas clásicas que ha utilizado. El heptasílabo, el endecasílabo, el alejandrino, incluso, quieren romperse como diques de un caudal que los rebasa. Hay una inocultable amplitud del *tono* aun en sus formas tradicionales. Neruda no tardó mucho en romper esos diques y llegar al verso libre y al versículo. Su emblemático poema «Alturas de Macchu Picchu» incluye estrofas majestuosas como la siguiente:

> *Alguien que me esperó entre los violines*
> *encontró un mundo como una torre*
> *enterrada*
> *hundiendo su espiral más abajo de todas*
> *las hojas de color de ronco azufre:*
> *más abajo, en el oro de la geología,*
> *como una espada envuelta en meteoros,*
> *hundí la mano turbulenta y dulce*
> *en lo más genital de lo terrestre*
> (Neruda, 1973, p. 331).

Cierto, esta combinación de endecasílabos con alejandrinos carece de la amplitud *formal* del versículo, pero es indudable que su espíritu late en ellos. Estos versos poseen el *tono*, la *amplitud de contenido* y de *expresión* del versículo, ya que no su representación horizontal en la página.

Los poetas que en Hispanoamérica cultivaron el verso libre, de largo aliento, vibrantes y enérgicos, se convirtieron en legión, muy desigual, por cierto: confundían la sencilla y sustantiva grandeza de Whitman con la amplitud enfática y declamatoria. El ampuloso peruano José Santos Chocano, por ejemplo, o el uruguayo Carlos Sabat Ercasty. Ya mencionamos a Chocano; los uruguayos Carlos Sabat Ercasty y Mario Benedetti; los chilenos Pablo de Rokha y Vicente Huidobro (grande entre los grandes de la vanguardia hispanoamericana), quien cultivó el verso libre, no el versículo. Como el chileno Huidobro, el gran peruano César Vallejo, es una excepción, en particular en sus extraordinarios *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*. De *Poemas humanos* cito este introspectivo fragmento de acento bíblico:

> *En suma, no poseo para expresar mi vida, sino mi muerte.*
>
> *Y, después de todo, al cabo de la escalonada naturaleza y del gorrión en bloque, me duermo, mano a mano, con mi sombra.*
>
> *Y, al descender del acto venerable y del otro gemido, me reposo pensando en la marcha impertérrita del tiempo.*
>
> *¿Por qué la cuerda, entonces, si el aire es tan sencillo? ¿Para qué la cadena, si existe el hierro por sí solo?*
>
> *César Vallejo, el acento con que amas, el verbo con que escribes, el vientecillo con que oyes, solo saben de ti por tu garganta. César Vallejo, póstrate por eso, con indistinto orgullo, con tálamo de ornamentales áspides y exagonales ecos.*
>
> *Restitúyete al corpóreo panal, a la beldad; aroma los florecidos corchos, cierra ambas grutas al sañudo antropoide; repara, en fin, tu antipático venado; tente pena* (Vallejo, 2022, p. 328).

En España, el primer poeta versicular del siglo XX fue León Felipe, traductor, además, del *Canto a mí mismo* (sic) de Whitman. Borges, en una implacable nota crítica publicada en Sur, luego de contraponer ejemplos de la «larga voz sálmica» de Whitman a versos traducidos por Felipe,

concluye que estos son dignos de Núñez de Arce y los califica de «engreídos gritos del cante jondo» (Borges, 2017, pp. 247-249). Vale la pena detenerse en las posteriores defensas y justificaciones de León Felipe:

> *Tan familiar le es [al español] el salmo, que puede romper el versículo en veinte pedazos y quedar firme el grito y el lamento [...] La poesía española ha rehusado siempre la larga caminata de los versos épicos y de los versículos bíblicos [...] Digo esto también para afirmar que el salmo español partido y verticalizado no es «gritito engreído de cante jondo», como han dicho algunos atrevidos. Pero el cante jondo, por lo demás, tiene un origen ilustre [...] Lo que hago con el Libro de Jonás y con el Libro de Job lo hago también con el de Whitman, si se le antoja al Viento [...] Y yo, que no me atrevería nunca a cambiar las frases de una gacetilla o los signos de una crónica temporal, no tengo empacho aquí, ahora, en cambiar a mi manera las palabras de Whitman y las palabras de Jehová [...] El poeta, al volver a la Biblia, no hace más que regresar a su antigua palabra, porque ¿qué es la Biblia más que una Gran Antología Poética hecha por el Viento y donde todo poeta legítimo se encuentra?* (Felipe, 1985, pp. 96-99).

No quiero seguir adelante sin aclarar que el «Viento» nombrado por el poeta español es el Viento del Espíritu «que sopla donde quiere» y que su traducción whitmaniana es más bien una paráfrasis, reconocida por él mismo como tal.

Ahora, lo que León Felipe ofrece aquí, respecto del versículo, son interesantísimas conclusiones sobre los hábitos poéticos españoles, que merecen un libro entero para tratarlas. Yo solo voy a comentarlas brevemente.

Cuando León Felipe afirma la familiaridad del español con el salmo porque lo ha roto en pedazos, está suponiendo la existencia previa del versículo en la tradición poética castellana, cosa que no existió. Concedo que, en cuanto al contenido, una de las características de esta tradición es la gravedad moral y religiosa que llega hasta el misticismo, lo cual haría suponer una ruptura del versículo en formas más cortas. Pero la poesía española, como él mismo afirma a renglón seguido, fue ajena a la amplitud horizontal del versículo y cultivó la verticalidad del poema, desde el octosílabo del romance hasta el alejandrino de ciertos sonetos. Versos de arte menor y mayor, siempre desarrollados verticalmente, han sido el patrimonio de la poesía española. Muy tardíamente, como vimos ya, llega el versículo al castellano. Y el mismo León Felipe será uno de sus cultivadores:

> *He visto nacer y morir. He asistido a un enterramiento y a un parto...*
> *Y me ha parecido siempre que el que nace,*
> *el que llega, llega como forzado...*
> *que alguien lo empuja por detrás, que lo echan a puntapiés y puñetazos*
> *de algún sitio y lo arrojan aquí... que por eso aparece llorando.*
> *El comadrón le coge en el aire como un futbolista la pelota...*
> *En cambio*
> *¿no es verdad que una tumba es una dulce puerta, una mampara que nos abre en la tierra con cuidado*
> *una mano cumplida y cortesana, una mano que nos indica reverente: Por aquí, por aquí, pase usted, en su despacho*
> *está el señor Presidente esperándolo?* (Felipe, 1985, pp. 116).

Contemporáneo de León Felipe es el gran poeta del amor Vicente Aleixandre, aquí con ecos nerudianos:

> *Es por la piel secreta, secretamente abierta,*
> *invisiblemente entreabierta*
> *por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce:*
> *por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,*
> *para rodar por ellas en tu escondida sangre,*
> *como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura te besara*
> *por dentro, recorriendo despacio como sonido puro*
> *ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de unas voces profundas,*
> *oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh cuerpo solo sonido de mi voz poseyéndole* (Aleixandre, 1975).

Bajo el heterónimo de Álvaro de Campos, el mayor poeta portugués desde Luis de Camoens, FERNANDO PESSOA (1888-1935) compuso, entre 1914 y 1935 un grupo de Odas admirables, entre las cuales se destaca la «Oda marítima». Hay en ellas una mezcla singular y feliz de arcaísmo y modernidad, de sensualidad y metafísica. Podemos escuchar ecos de la voz de Whitman, pero también el sonido y representación visual de los más audaces experimentos verbales del siglo XX.

El versículo épico fue utilizado en Nicaragua por ERNESTO CARDENAL (1925-2020) de una manera casi exclusiva, como si fuera la única forma de versificación posible. Sacerdote católico y gran conocedor de la Biblia, usó el versículo para orar, denostar a la dictadura de Somoza y narrar fragmentos de la historia de los pueblos hispanoamericanos, todo ello con un lenguaje coloquial, sin la solemnidad inherente al versículo.

La poesía ecuatoriana ha sido hospitalaria con el versículo. Al traductor y crítico musical FRANCISCO ALEXANDER (1910-1988) le cupo la distinción de ser reconocido unánimemente por la crítica como el mejor traductor al español de *Leaves of Grass* (1953, con 2ª edición en 1956, 3ª. en 2017, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana). El mismo Borges, en el prólogo a su traducción de *Song of Myself* (1969) y otros fragmentos, así lo reconoce. Existen más traducciones de Whitman, sobre todo en España, pero todas toman como referencia la gran traducción de Francisco Alexander. Poco más tarde, la prestigiosa editorial Visor de Madrid la incorporó en 2009 a su catálogo, lo cual le dio una difusión internacional.

El poeta quiteño ALFREDO GANGOTENA (1904-1944) vivió parte de su vida en París, donde hizo amistad con Jules Supervielle, Jean Cocteau, Jacques Maritain, Paul Eluard, Henri Michaux, Max Jacob, Antonin Artaud, Paul Claudel, la mayoría de los cuales lo admiró y estimuló. Es probable que, de todos ellos, particularmente de Claudel, haya aprendido el uso habitual del versículo. Pero esta forma era necesaria en él: una exigencia de su temperamento poético. Por eso Iván Carvajal, uno de los más lúcidos poetas y críticos ecuatorianos, escribe:

> *El impulso dramático, el ímpetu agónico y místico, requieren de un espacio textual donde puedan disponerse y librarse las fuerzas en tensión, donde puedan vibrar las múltiples voces convocadas por el hablante lírico. Piden un espacio en expansión [...] que deviene a menudo versículo...* (Carvajal, 2005, p. 94).

Se interesó, a través de sus estudios de ingeniería y minas, por el mundo material y su relación con la conciencia poética. Escribió buena parte de su poesía en versículos franceses (*Orogénie*, 1928), (*La tempète secrète*, 1926-1927), *Absence* (1928-1930), *Nuit* (1938), *Poemas varios*

(1923-1925) y, gracias a las afortunadas traducciones de Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade y Filoteo Samaniego, se la puede apreciar en español en toda su densidad metafísica, casi hermética, en su profunda religiosidad, que lo aproxima a la mística española y al barroco. *Carème* (*Cuaresma*), su primer texto en francés, es un estupendo poema religioso, como lo sería *Tempestad secreta* (1940), su único gran poema escrito en castellano.

«Cuaresma» (de *Orogénie*, 1928) posee versos memorables, como estos:

> *¡Oh Pascal,*
> *El espíritu de aventura y de geometría*
> *Me aprisiona en avalancha!*
> *¡Y acaso yo no soy sino el acróbata*
> *Sobre las geodésicas y los meridianos!*
> *Mas, como tú antaño, pequeño Blas*
> *Bocarriba bajo las sillas,*
> *Con gran estrépito muerdo los travesaños.*
> *¡Oh nupcial estación de la desposada!*
> *El pentecostés de las hojas de otoño ilumina las ventanas* (Gangotena, 1951, p. 468).

La poesía francesa de Gangotena es desigual: tan introspectiva, que con frecuencia se vuelve hermética. Los vocativos de las exclamaciones (la mayoría se dirigen a Dios) no tienen desarrollo ni continuidad ostensibles, por lo cual muchos de los sentimientos expuestos se perciben, también, aislados y fragmentarios. Cuando queremos seguir y entender una invocación, ya cambió de vocativo. La poesía de Gangotena nos confronta con uno de los problemas del versículo: el exceso de palabras: al faltar contención y síntesis, el contenido se disuelve en múltiples sentidos. Y el yo, con este uso del versículo asume una intimidad épica, exagerada. Sin embargo, grato es decirlo, la paciencia del lector será finalmente recompensada.

Poesía hermética, solemne, altisonante, renuncia a todo coloquialismo. Más que un poeta, se manifiesta con frecuencia un profeta o un místico que se debate por expresar lo inefable.

¿Adónde se dirige esta poesía? Si la *escuchamos* con atención y paciencia, veremos que se trata de la narración simbólica de un viaje con doble caída una, *horizontal*, es decir, un desplazamiento cultural: histórico y geográfico, desde la amada Europa renacentista hasta los Andes desmesurados, salvajes y abruptos. Otra, *vertical*, metafísica, que narra simbólicamente la caída del hombre desde el Paraíso a una Tierra hostil, es decir, la historia del desprendimiento del hombre de su unión con Dios y su caída en la indeseable Naturaleza. El hombre, solitario y maldito, se ha desprendido del Señor y se ha convertido en un paria, un intruso en la Tierra. Y el poeta se asume como el símbolo, la personificación de esta caída. En este sentido, la experiencia poética de Gangotena es, como la de Dávila Andrade, una experiencia sacrificial. Su misticismo es radical: su nostalgia del Paraíso, de la unión con Dios, es de tal magnitud, que le conduce al desprecio de este mundo. Con perspicacia analítica, Iván Carvajal escribe: «Aunque lo mineral, lo terrestre, estén marcados fundamentalmente por la corrupción, la desintegración, la maldición, son, sin embargo, el territorio donde tiene anclaje la existencia» (Carvajal, 2005, p. 98).

Subrayé la palabra *escuchamos* en el párrafo anterior con una doble intención: señalar la necesidad de seguir con perspicacia el significado de la voz del poeta, por una parte, y por otra, destacar que, musicalmente, en sus momentos privilegiados, que no son pocos, esta poesía versicular, amplia, solemne, altisonante, se asemeja al majestuoso sonido del órgano de las catedrales.

Como también sostengo más adelante, con *Tempestad secreta* como ejemplo, todo poema contiene una narración secreta y simbólica, que es la que nos conduce a su intelección.

Tempestad secreta (1940), escrita en versículos castellanos, es más accesible que su poesía francesa, no solo porque el poeta ofrece con más claridad las claves para su interpretación, sino porque es un poema menos disperso, más unitario y concentrado, quizá la obra maestra de Gangotena. Se puede percibir una narración íntima, incluso recóndita, pero narración al fin, que parece requisito para la legibilidad de un poema. La inquietud metafísica y religiosa —particularmente la relación de la conciencia con el mundo— está presente en este extenso poema. *Tempestad secreta* es muy claro en comparación con sus poemas franceses. Divide al mundo en dos polos, dos secciones: el mundo interior, de la intimidad o, mejor, de la repercusión fenoménica del mundo material en la conciencia del poeta, mundo que conforma un sistema de percepciones, y el mundo exterior, concebido como una selva, donde todas las criaturas se entredevoran siguiendo el principio darwiniano de la ley del más fuerte. ¿Qué ocurre, mientras tanto, en la intimidad del poeta? Allí se desata otro combate, una aventura espiritual, la «tempestad secreta»: la pugna entre el deseo carnal y la visita de un misterioso Huésped, que encarna una fuerza del Espíritu, también esperado y deseado. Así, el amor sacro y el profano, enfrentados sin solución, chocan y vitalizan el poema. Esta contradicción interior, irresuelta, entre las dos tendencias, asocia a Gangotena con el gran poeta mexicano Ramón López Velarde (1888-1921).

Poeta místico, inspirado y desigual, excesivo y retórico, Gangotena otorgó al yo y su aventura íntima una dimensión épica. Solo en los grandes poemas de César Dávila Andrade encontraremos en la literatura ecuatoriana una utilización más adecuada y poderosa del versículo.

CÉSAR DÁVILA ANDRADE (Cuenca, 1918 - Caracas, 1967) inició su vida poética con poemas tiernos, ingenuos, provincianos, de raigambre modernista, aunque ya se vislumbraban en ellos las semillas de los dos grandes poemas que escribiría más tarde: «Catedral salvaje» (1951) y «Boletín y elegía de las mitas» (1959). Con «Oda al Arquitecto» (1946) y «Espacio, me has vencido» (1946), su poesía se ensancha y anuncia el versículo que llegaría en plena forma en «Catedral salvaje», en el que predomina la descripción, pese a que, como ya lo he sostenido, existe una narración escondida. El «Boletín y elegía de las mitas» es un poema épico -la épica de la derrota-, más evidentemente narrativo, porque sus versículos describen y narran las torturas a que fueron sometidos los indígenas en la Colonia.

En *Catedral salvaje*, la intimidad del poeta se objetiviza con la palabra y se vierte por medio de un lenguaje exaltado que refleja la visión geológica, imaginativa, casi mística, del trópico atravesado por una cordillera de los Andes más fantástica que real. Se trata de un poema donde la exaltación y la admiración no solo hacen más plástica la visión sino que permiten que la identidad del yo poético parezca fundirse con ella y desaparecer, en una suerte de autoinmolación.

¿Qué significa la autoinmolación del poeta en el poema? Significa, no solo ceder la palabra a la Palabra -acto sacrificial- sino, en el caso de Dávila Andrade, dejarse

destruir por la visión; enceguecer, como los místicos, después de haber visto. Pero el acto de ceder la palabra a la Palabra -el poeta a la Poesía, al lenguaje- solo puede ser sacrificial cuando queda abolida la posibilidad de hablar en primera persona, cosa que en «Catedral salvaje» no ocurre en forma manifiesta. Aunque el yo está siempre presente responsabilizándose de sus visiones, estas son tan apabullantes, que el yo del poeta queda reducido al papel de mero cronista de sus visiones, papel que le confiere el carácter sacrificial que he mencionado. Ahora bien, si el yo poético es de por sí conflictivo, de no fácil elucidación en cualquier poema, con mayor razón lo será en un poema de índole visionaria como «Catedral salvaje», donde el yo es creador, receptor, agente y víctima de las visiones. «Nosotros, los sudamericanos», escribió Dávila Andrade, «no somos únicamente habitantes de una tierra, sino sus poseídos y embrujados, pero al mismo tiempo sus intérpretes y -por la paz- sus poseedores» (Dávila, 1984, p. 528). En suma, tres son las acciones del poeta en «Catedral salvaje»: *ver* (y enumerar lo que ve), *morir* y *resucitar* en el poema, en el altar de la catedral, el lugar de las ofrendas. Todo lo demás es ya dominio absoluto de la visión sobre el poeta, omnipresencia de la tierra sacralizada, ceguera del vidente, ofrenda del poeta al Creador.

Pero no solo el poeta sino cada criatura hace ofrendas al Creador:

> *¡El cóndor y la moscarda mínima ofrecen diariamente sus huevos grises y sus cenizas voladoras al Altísimo!*
> *¡Quebrantan, roen, lamen y esmaltan el cadáver del amo, las alimañas, las flores sedientas, las corolas carnívoras, las mariposas vagabundas, las orquídeas de la fornicación!* (vs. 271-275)

Se trata de un Amo que también se inmola (se disuelve) en la Naturaleza para nutrir y ser nutrido: un canibalismo universal: todos comen de todos y ese alimento es consagrado en una catedral, a la vez salvaje y sagrada (*sacrificio* y *sagrado* se encuentran semánticamente a través de la palabra latina *sacrare*: consagrar, dedicar a una divinidad).

He inventariado en el poema más de veinte acciones alusivas a la devoración: mordisquear, morder, comer, devorar, masticar, ofrecer viandas, tragar, roer, lamer, adobar, etc. Todas las criaturas se ofrecen en sacrificio para ser devoradas por otras: todas se nutren de todas en esta catedral a la que el poeta llama «Horno salvaje de todas las especies» (v. 303). Y luego:

> *¡Sobre la piedra ardiente, trasmútalos, Horno Salvaje,*
> *en tu infinita borrachera seca, que mata y glorifica!* (vs. 314-315)

Esta catedral salvaje, la naturaleza toda, es un horno donde se cuecen todas las especies para ser devoradas por otras. Porque no solo perecen. En la devoración universal hay un ritual de sacrificio: siempre muere un ser para que otro viva. Enfocada esta devoración desde la hospitalidad religiosa, se convierte en un misterio: el de la transubstanciación («trasmútalos, Horno Salvaje»). Por ello todas las imágenes del poema aparecen representadas en acción dentro de un marco sacro: la idea y la imagen de la catedral, edificio supremo del rito religioso. No es aventurado afirmar que quien preside esta marcha de las criaturas hacia la muerte y la resurrección es el propio poeta, devorado simbólicamente por el poema, inmolado simbólicamente en él y resucitado en él. «Catedral salvaje» es un himno, un canto solemne y, como la plegaria, un acto de comunión con el universo.

EL VERSÍCULO EN MÉXICO

La poesía mexicana, pese a su carácter formalista, ha sido también hospitalaria con el versículo, particularmente a mediados del siglo XX. Hay al menos una veintena de poetas que alguna vez lo utilizaron. Sin embargo, en términos generales, su tradición carece del desbordamiento, la amplitud, la audaz apertura, el tono exultante y hasta religioso de otras hispanoamericanas. Hay en el versículo mexicano cierta contención, que tiene que ver con ese respeto por las formas clásicas y cerradas, con ese formalismo cultural que varias veces ha mencionado Octavio Paz: «el gusto por las formas cerradas en la poesía (el soneto y la décima, por ejemplo)» (Paz, 1992, p. 35). Cuando esta poesía celebra, lo hace respetando la métrica («La suave patria», por ejemplo, de López Velarde, «Muerte sin fin» de Gorostiza o «Piedra de sol» del mismo Octavio Paz). Como diría Paz, pocas veces se derrama.

Y se ha derramado con cuatro poetas que hay que destacar: Octavio Paz («La estación violenta», 1948-1957), Rosario Castellanos («Lamentación de Dido», 1955), José Carlos Becerra (*El otoño recorre las islas*, 1965-1970) y David Huerta (*Incurable*, 1987, 1999).

Los siete poemas versiculares de «La estación violenta» (1948-1957) que preceden a «Piedra de sol» (1957) conforman, con este canto, una de las cumbres de la poesía mexicana. Aunque OCTAVIO PAZ (1914-1998) cultivó de modo asombroso las formas clásicas, como el endecasílabo blanco o de modo irregular formas tardías como el poema en prosa, encontró en el versículo su forma de expresión más justa y viva, más intensa y dinámica. Su discurso poético es aquí el exacto reflejo de una inquieta y profunda exploración en el amor, la luz y la palabra. Algunos de sus poemas y libros posteriores (*Salamandra*, por ejemplo), se extraviarán en la búsqueda mallarmeana de la desnudez y aislamiento casi químico de la palabra poética. En sus versículos, en cambio, se respira una plenitud y equilibrio difícilmente hallables en el resto de su poesía. No en vano estos poemas aparecen coronados por «Piedra de sol».

Poeta de la luz, el amor, la palabra, de los signos, del instante y del tiempo, Octavio Paz pudo explorarlo todo con enorme fortuna. Poeta visual, más que auditivo, a veces su oído lo traicionó y le hizo incurrir en ocasionales aliteraciones y paronomasias. Pero es, sin duda, no solo uno de los grandes poetas de la lengua, sino uno de los más agudos y universales pensadores de la poesía (Paz, 1973).

Dominado por los temas del amor, el erotismo, el cuerpo femenino como símbolo del universo, la luz, la memoria individual, la historia, la conciencia, las presencias del mundo, el diálogo con las culturas (mexicana, norteamericana, europea, hindú, japonesa), el tiempo y el instante, el signo, el poema mismo y la página en blanco, Paz evolucionó desde las formas métricas clásicas (el soneto, el octosílabo, el alejandrino), hasta formas libres como el poema en prosa, los extraordinarios versículos de «La estación violenta» y los endecasílabos blancos del gran poema cíclico «Piedra de sol», o los versos en escalera, en los que dialogan el blanco de la página y el negro de la escritura, el silencio del espacio y el sonido del signo. Intentará aproximarse, temáticamente, a las culturas orientales («Ladera Este»), particularmente las hindúes y la japonesa.

En la poesía de Octavio Paz distingo las siguientes etapas:

1. La de formación y aprendizaje, que comprende sus poemas de *Bajo tu clara sombra* (1935-1944), *Calamidades y milagros* (1937-1948), donde, en algunos poemas admirables, ya coquetea con el surrealismo.

2. La tímida irrupción del surrealismo, en los muy desiguales y planos poemas de *Semillas para un himno* (1943-1955). Este surrealismo es inseguro, vacilante, sobre todo en los poemas en prosa de *Arenas movedizas* (1949), que pretenden ser narrativos y fallan, ya por una inverosimilitud que derrota a la invención poética («Mi vida con la ola»), ya por su impericia narrativa, que los vuelve aburridos («Un aprendizaje difícil») o fríos, analíticos, poco imaginativos, metafóricamente pobres y carentes de intensidad («Visión del escribiente»); obvios, previsibles e ingenuamente resueltos («Encuentro»), o con inadecuados desenlaces narrativos («El ramo azul»). La vena narrativa de Paz se desarrolló lentamente y luego de un largo camino alcanzó su plenitud en *El mono gramático* (1974), un libro atravesado por múltiples intertextos.

Los poemas en prosa de *¿Águila o sol?* (1949-1950), pletóricos de imágenes, revelan al gran poeta visual que era Paz, y la riqueza y audacia de sus metáforas delatan un surrealismo plenamente asimilado. La falta de continuidad narrativa característica de los poemas surrealistas ya no es aquí un defecto sino una virtud: un verdadero alarde de imaginación visual.

3. La plenitud poética: *La estación violenta* (1948-1957) y *Piedra de sol* (1957). El primero consta de ocho largos poemas en versos de arte mayor, siete de ellos en versículos. En el versículo, Paz encontró su forma de expresión más plena y viva, más intensa y dinámica. Su largo poema versicular «Soliloquio de medianoche» (*Calamidades y milagros*, 1937-1948) es un anuncio de los que vendrá en *La estación violenta*. Su discurso poético reflexivo, expresado en el verso largo, es el reflejo justo de una inquieta e inquietante búsqueda metafísica, una búsqueda del lugar del hombre en el universo y de su relación con la historia y la palabra. Por otra parte, el lector percibe, con gratitud, que estos poemas tienen un sentido, una dirección, que constituyen aventuras dirigidas hacia un descubrimiento también formulable en palabras. En todos estos poemas hay una historia escondida, una narración secreta que se resuelve de manera lógica, pero con la lógica de la poesía.

«Himno entre ruinas» es un apasionado canto solar, contrapuntístico, con la luz resplandeciendo en dos lugares distintos: la montañosa Teotihuacán y el mar siciliano del «Polifemo» de Góngora. El mar y la montaña reciben con júbilo la iluminación solar. Estamos ante un gran poeta de la luz y de la imagen, a veces en desmedro de la «música» del poema.

«Máscaras del alba» es un lienzo veneciano pletórico de luz, un retrato surrealista de Venecia, telón de fondo de una reflexión poética, prueba de que la poesía dice cosas que ni la filosofía ni la psicología pueden expresar. Por el color de las imágenes, tan llenas de vida, este poema alude y recrea la gran pintura veneciana renacentista, así como la alegría de sus carnavales. Escrita en endecasílabos blancos, se anticipa a la forma impecable de «Piedra de sol».

En «Fuente», el tiempo y el espacio acuden, a través de una narración secreta y simbólica, a hacer una alianza en un

centro temporal, el mediodía, donde se yergue, en un centro espacial, una plaza, y en el centro de la plaza, la «rota cabeza del poeta [que] es una fuente que canta para todos». El versículo impone aquí un ritmo lento y zigzagueante, pletórico de imágenes, de presencias en un solo Presente.

Extraigo de «Fuente» estos versículos exultantes:

> *Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.*
> *¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y su propia visión fuera de sí misma lo mira!*
> *¡Hunde la mano, coge el fulgor, el pez solar, la llama entre lo azul,*
> *el canto que se mece en el fuego del día!*
> *Y la gran ola vuelve y me derriba, echa a volar la mesa y los papeles y en lo alto de su cresta me suspende,*
> *música detenida en su más, luz que no pestañea, ni cede, ni avanza* (Paz, 2018).

«Repaso nocturno» es un canto al desvelo y al nocturno «asedio de los signos», creador de imágenes del poeta; es la crónica poética del combate entre el insomnio y los signos que pugnan por apoderarse de la vigilia nocturna del poeta.

«Mutra», (nombre antiguo de la ciudad hindú de Mathura) es el primer poema de Paz sobre la India y la crónica de una devastación y un renacimiento desde las ruinas: narra el paso del día, con su cargamento de seres y de cosas, hacia el tiempo detenido, el paso metafísico del día hacia la noche. La contemplación de la vieja ciudad le inspira versículos memorables como estos:

> *Todos vamos cayendo con el día, todos entramos en el túnel,*
> *atravesamos corredores interminables cuyas paredes de aire sólido se cierran,*
> *nos internamos en nosotros y a cada paso el animal humano jadea y se desploma,*
> *retrocedemos, vamos hacia atrás, el animal pierde futuro a cada paso,*
> *y lo erguido y duro y óseo en nosotros al fin cede y cae pesadamente en la boca madre* (Paz, 2018).

«¿No hay salida?», como parece indicar el título, desarrolla las aporías con las que tropieza el pensamiento cuando reflexiona sobre el tiempo, el instante y la identidad de las cosas. En suma, el viejo tema de los agnósticos, acerca de la imposibilidad de conocer. Paz expresa poéticamente, mejor quizá que un filósofo, estas aporías:

> *Todo está lejos, no hay regreso, los muertos no están muertos, los vivos no están vivos,*
> *hay un muro, un ojo que es un pozo, todo tira hacia abajo, pesa el cuerpo,*
> *pesan los pensamientos, todos los años son este minuto desplomándose interminablemente,*
> *aquel cuarto de hotel de San Francisco me salió al paso en Bangkok, hoy es ayer, mañana es ayer,*
> *la realidad es una escalera que no sube ni baja, no nos movemos, hoy es hoy, siempre es hoy,*
> *siempre el ruido de los trenes que despedazan cada noche a la noche,*
> *el recurrir a las palabras melladas,*
> *la perforación del muro, las idas y venidas,*
> *la realidad cerrando puertas,* (Paz, 2018).

En «El río», el tema es la salida de la palabra al día, para volver a sumirse en la interioridad del «sí mismo» de donde brotó. El río del título es el río del tiempo y de las palabras, que son temporales. Aquí hay una suerte de equilibrio humano, de acep-

tación de la condición temporal del hombre y la palabra:

> *Y el río remonta su curso, repliega sus velas, recoge sus imágenes y se interna en sí mismo* (Paz, 2018).

«El cántaro roto» es quizá el poema menos metafísico de la serie, el más invadido por la realidad social de México y la historia. Se divide en los momentos siguientes: 1. La descripción de un sueño, una alucinación, abundante de imágenes de formas y colores mexicanos. 2. La visión, al despertar, del cielo estrellado. 3. La mirada desciende y hace una descripción sucinta de la tierra baldía de México. 4. La sequía de los campos deviene soledad colectiva humana, sequía que pide esperanza, agua espiritual. 5. Descripción del moderno cacique mexicano, caricaturizado como sapo, y evocación de la parte sangrienta y opresiva de los sacrificios humanos aztecas. 6. Descripción del hombre común mexicano, roto por la rabia y la impotencia ante el poder dominante. 7. Finalmente, la exhortación a actuar sobre el mundo para trascender la soledad. El poema parece desarrollar una de las tesis centrales de Paz en *El laberinto de la soledad*, escrito cinco años antes (Paz, 1992).

4. Un periodo experimental, que va desde *Salamandra* (1962), hasta Figuras y figuraciones (1990), que incluye *Blanco* (1967), los *Topoemas* (1971) y todo tipo de poemas visuales.

5. Insertos como cuñas dentro de este periodo experimental, están dos de sus libros más bellos, profundos y entrañables: los autobiográficos *Pasado en claro* (1975) y *Árbol adentro* (1987).

ROSARIO CASTELLANOS (1925-1974), poeta, novelista y ensayista, ideológicamente indigenista y feminista, publicó en 1955 «Lamentación de Dido», un monólogo dramático que, en 74 versículos de diversa longitud, da cuenta de la trágica historia del desamor de Dido, reina de Cartago, abandonada por el héroe troyano, el piadoso Eneas, quien, obedeciendo a los dioses, prosigue su camino hacia Italia para fundar la ciudad de ciudades, Roma. Pero ni Castellanos ni Dido reparan mucho en la misión trascendental del héroe, sino que, desde su inalterable primera persona, desde el egoísmo de su yo enamorado y herido, sitúan al amor perdido en el centro del poema y le erigen un monumento poético. Poeta y personaje viven un destino similar, de ahí que el poema sea tan hondamente autobiográfico.

Sin embargo, el poema, de tema doloroso y plañidero, nunca se complace en la efusión sentimental. No encontraremos una sola exclamación que exprese su tema: el dolor. Pero el dolor ahí está, pensado, sentido, no descompuesto por la interjección: hay una cierta dignidad marmórea en el poema. Su expresión, aunque dolida, es sobria y reflexiva. La «distancia» narrativa y cierta frialdad analítica atemperan los arrebatos pasionales. El final difiere del de su modelo, el canto IV de la *Eneida* de Virgilio, según el cual la reina Dido, en cuanto ha partido Eneas, edifica una pira y se arroja a las llamas. En el poema de Castellanos, Dido se encierra en el infierno de su dolor, que es eterno.

Reproduzco a continuación uno de los fragmentos más elocuentes del poema, que no se limita a denostar al traidor (por cierto, lo hace con enorme dignidad) sino que subraya, como una de los signos del abandono, el nomadismo del hombre

frente al carácter doméstico de la mujer, el aventurerismo del varón frente a la permanencia «vegetal» de la hembra:

> *Aquel Eneas, aquel, piadoso con los suyos solamente;*
> *acogido a la fortaleza de muros extranjeros,*
> *astuto, con astucias de bestia perseguida;*
> *invocador de númenes favorables; hermoso narrador de infortunios*
> *y hombre de paso, hombre*
> *con el corazón puesto en el futuro.*
>
> *- La mujer es la que permanece, rama de sauce que llora en las orillas de los ríos-.*
>
> *Y yo amé a aquel Eneas, a aquel hombre de promesa jurada ante otros dioses.*
> *Lo amé con mi ceguera de raíz, con mi soterramiento de raíz, con mi lenta fidelidad de raíz* (Castellanos, 2025).

JOSÉ CARLOS BECERRA (1936-1970) es el poeta mexicano que con mayor frecuencia y fortuna cultivó el versículo. Toda su obra -comprendida entre 1961 y 1970- parece inspirarse en las sombras luminosas de Claudel y Saint-John Perse. Pese a su temprana muerte, suscitó la admiración de sus contemporáneos, incluidos Octavio Paz y José Emilio Pacheco. Su imaginación poética y la belleza de sus imágenes eran deslumbrantes. Su libro fundamental es *Relación de los hechos* (Era, 1967), de donde cito estos memorables versículos marcados por la enumeración:

> *Más allá del mensaje radiado por los cabellos de los ahogados,*
> *de la bajamar que deja grises los labios*
> *como el dolor inexperto,*
> *de las maderas podridas y la sal constituida por el crimen de las aglomeraciones solitarias,*
> *del pecho marcado por el hierro del silencio; más allá,*
> *el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo en el poniente,*
> *la mujer que atraviesa la noche con una inscripción azul en los ojos,*
> *el hombre que juega distraído con el amanecer como con un cuchillo filoso y deslumbrante* (Becerra, 2017).

Solo un poeta, un poeta grande, pudo forjar un versículo tan hermoso como este:

> *el chillido del pájaro marino que demuele la tarde con un picotazo en el poniente, (Becerra, 2017).*

donde las dimensiones auditivas («el chillido»), visuales («el pájaro marino»), de acción («demuele», «picotazo»), temporales («la tarde», «el poniente»), conforman una sola gran imagen, tan dinámica y poderosa, que no podemos sino detenernos en ella y repasarla, incluirla en la memoria de nuestras vidas.

El versículo de Becerra no buscaba enaltecer las grandezas del universo, como Claudel, tampoco equiparar las pasiones humanas con la inmensa geografía, como Perse, sino expresar su yo, un yo viajero, rico en percepciones, asociaciones y apasionadas reflexiones. El yo mismo del poeta es una otredad: la palabra lo convierte en otro. Becerra relató en versículos casi toda su aventura humana. Por su cantidad y calidad, es el más grande exponente mexicano de la forma versicular.

Finalmente, DAVID HUERTA (1949-2022) publicó en 1987 *Incurable*, un libro de 390 páginas, ambicioso no solo por su extensión, sino porque, siendo a la vez poema, reflexión y narración, pretende abarcar el

sentido y el significado de la escritura, en un afán de totalidad muy infrecuente en la literatura mexicana. Las sombras benéficas de Octavio Paz, Lezama Lima, Neruda, Borges y Góngora merodean en estas páginas, ya introvertidas, ya extrovertidas; ya íntimas, ya testimoniales; ora intensamente líricas, ora deliberadamente prosaicas; casi siempre inspiradas, pero otras, secas como una crónica desganada. Es muy difícil mantener la excelencia y la unidad de tono en un libro autorreferencial de semejante extensión, que posee un tema único: la palabra, aunque la brillante imaginación del poeta es capaz de desarrollarlo en todas las variaciones posibles.

Íntegramente escrita en versículos, alternan la visión cósmica con la intimista y aun coloquial de las palabras y las cosas:

> *El almacén de las palabras es un lugar*
> *extraño, húmedo, una galería sigilosa, un*
> *hospital dormido.*
> *Cardumen candoroso, con su latinidad a*
> *cuestas,*
> *difícil, fosforescente como una omega «en*
> *el pizarrón de las etimologías».*
>
> *Letra en las Pléyades, promontorio y profusión de lo que recubre la escritura,*
> *un modo de construir la ciudad del Sí Mismo para luego deshabitarla*
> *con el silencio de dejar de escribir, habilitado por la tenue blancura que deja el sabor de la estrella escrita*
> *en el paladar fantasioso. Una blancura, una muerte,*
> *un hacerse el muerto con el sueño desprendido junto a la Cabellera de Berenice, el sueño manchado de cafeína y derramado tres y seis veces en el cuerpo anguloso de un cuaderno, de una página.*
> *El Sí Mismo hurga en la escritura, en la escena, el texto de sus errancias: quiere fundar una ciudad* (Huerta, 1987).

El tema único, la palabra, adquiere en este libro dimensiones enciclopédicas: nos toparemos con el mundo de la salud y la enfermedad: pensar y escribir son enfermedades incurables; daremos con el mundo del amor y el erotismo, del cuerpo y el espíritu, la vida y la muerte, el tiempo y el espacio, el mito y la historia, lo sagrado y lo profano, lo astronómico y lo atómico, el sueño y la realidad, la memoria y el olvido, las ideas y las cosas, el nomadismo y la inmovilidad, todo expresado casi de manera coloquial y en un desorden organizado por una mente asociativa que va y vuelve por el texto repitiéndose, ampliándose, desarrollándose de manera casi ilimitada y aleatoria y ¿por qué no decirlo?, enfermiza, incurable.

Estas reflexiones nos conducen a enumerar dos conclusiones provisionales, las funciones y procedimientos del versículo, desde los cuales podemos revisar, aunque sea de modo sucinto, a los grandes realizadores del versículo y su llegada a la poesía hispanoamericana.

FUNCIONES DEL VERSÍCULO

1. Invocar a una entidad superior: a Dios, al Espíritu u otro ser mítico divinizado (los libros sapienciales de la Biblia, Rimbaud, Claudel, Saint-John Perse, Gangotena, Dávila Andrade).
2. Interpelar a la divinidad (Libro de Job, Rimbaud).
3. Entonar cantos de alabanza o de petición al ser divino o divinizado (los Salmos, Whitman, Claudel, Ernesto Cardenal).
4. Formular principios de sabiduría y conducta religiosas (Eclesiastés, Proverbios).
5. Celebrar las grandezas de la naturaleza y del universo (Eclesiastés, Salmos,

San Francisco, Blake, Whitman, Claudel, Saint-John Perse, Neruda, Gangotena, Becerra, Dávila Andrade).
6. Celebrar la vida y la muerte (la Biblia, Whitman, Neruda, Vallejo, Gangotena, León Felipe, Dávila Andrade)
7. Verbalizar las visiones del poeta-vidente (Apocalipsis, Blake, Rimbaud, Claudel, Gangotena, Dávila Andrade).
8. Expresar a un yo semidivino o divinizado (Whitman).
9. Celebrar la aventura humana, la historia, la sociedad, incluso una ideología (Whitman, Mayakovski, Neruda, Paz, Cardenal, Adoum).
10. Celebrar el amor (Cantar de cantares, Breton, Neruda, Gangotena, Aleixandre, Paz, Castellanos, Becerra).
11. Celebrar la palabra, el lenguaje del poema (Saint-John Perse, Paz).
12. Expresar el hastío y repugnancia hacia la sociedad y el tiempo en que se vive (Rimbaud, Apollinaire).
13. Dialogar con esa entidad superior. Esta función difiere de las anteriores en que el trato del poeta a su objeto es familiar, estableciendo una relación horizontal, de igualdad con el objeto poético, sean Dios, el universo, el hombre, la vida y la muerte (Libro de Job, San Francisco de Asís, Whitman, Neruda, Borges, León Felipe, Paz, Becerra, Efraín Jara).

PROCEDIMIENTOS DEL VERSÍCULO

1. El verso es amplio, extenso, con frecuencia mayestático, carente de métrica pero no de ritmo, lindando con el ritmo y la extensión de la prosa. Esta característica está estrechamente vinculada al *tono* del poema.
2. La amplitud del versículo determina una considerable extensión del poema. Es muy difícil concebir un poema corto escrito en versículos.
3. La enumeración es la figura retórica más frecuente, porque el poeta pretende abarcarlo todo por acumulación: enumera las virtudes de Dios y del Espíritu, las maravillas del universo, los misterios de la vida y la muerte, las felicidades y vaivenes del amor, de las creaciones materiales y espirituales de los hombres. «En la métrica hebraica, el verso se constituyó sobre el paralelismo (semántico o sinonímico, antitético, emblemático, repetitivo y estructural), y así están escritos por ejemplo los versos del *Salterio* (los llamados *Salmos* del Antiguo Testamento), el Cantar de los cantares, casi todo el Libro de Job y la mayor parte de los proféticos, fuera de que es también un recurso habitual en toda manifestación poética que tome forma de verso o versículo, como en Whitman».
4. La frecuencia de las exclamaciones: casi todo lo que el versículo expresa es admirable y superlativo.
5. El tono visionario del poema. El poeta ve o pretende ver más allá de lo que el hombre común ve y conoce. Las imágenes empleadas en el poema constituyen para el lector un misterio porque el poeta visionario es o se considera un iluminado por el Espíritu.
6. Hay en el versículo con frecuencia un tono de predicación, de clara herencia bíblica. Más que ingresar a la intimidad del poeta, el poema versicular sale de ella en forma de alabanza, de predicación, de exaltación a un ser externo. Aunque también exalta la intimidad, responde con frecuencia a un movimiento

centrífugo del espíritu: de adentro hacia afuera, de la intimidad hacia el objeto poético, concebido como una otredad.

Referencias

Alberti, R. (1980). *Antología poética* (N. Calamai, Ed. y Selec.). Alianza.

Aleixandre, V. (1975). *Antología total* (P. Gimferrer, Ed.). Seix Barral.

Baehr, R. (1989). *Manual de versificación española* (K. Wagner y F. López Estrada, Trads.). Gredos.

Baudelaire, C. (1964). *Le Spleen de Paris* (C. Roy, Ed.). Le Livre de Poche.

Becerra, J. C. (2017). *El otoño recorre las islas* (O. Paz, Pról.; J. E. Pacheco y G. Zaid, Eds.). Era.

Bécquer, G. A. (1978). *Obras completas*. Bruguera.

Bertrand, A. (s.f.). *Gaspard de la nuit*. https://www.poetes.com/textes/ber_gasp.pdf

Biblia de Jerusalén. (1986). (Escuela Bíblica de Jerusalén, Ed.). Porrúa.

Biblia del Oso. (1569). (C. de Reina, Trad.). https://www.bibliatodo.com/la-biblia/version/La-biblia-del-oso-1569

Biblia Vulgata. (1965). (S. Jerónimo, Trad.; A. Colunga y L. Turrado, Eds.). Biblioteca de Autores Cristianos.

Blake, W. (2013). *Libros proféticos* (Tomo I). Atalanta.

Borges, J. L. (2014). *Poesía completa*. De Bolsillo.

Borges, J. L. (2017). *Miscelánea I, II y III*. De Bolsillo.

Carrera Andrade, J. (s.f.). *Poesía francesa contemporánea* (J. Carrera Andrade, Trad. y Selec.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Carvajal, I. (2005). *A la zaga del animal imposible*. Centro de Cultura Benjamín Carrión.

Castellanos, R. (2025). *Obras II. Poesía, teatro y ensayo*. Fondo de Cultura Económica.

Castro, A. (1980). *La realidad histórica de España*. Porrúa.

Claudel, P. (1957). *Cinq grandes odes. La cantate à trois voix* (J. Grojean, Pról.). NRF Gallimard.

Claudel, P. (1962). *Bréviaire poétique*. Le Livre de Poche.

Claudel, P. (1997). *Cinco grandes odas* (M. Á. Flores, Trad.). Siglo XXI.

Darío, R. (1968). *Poesías completas* (A. Méndez Plancarte, Ed.). Aguilar.

Dávila Andrade, C. (1984). *Obras completas II: Relato*. Pontificia Universidad Católica del Educador, sede cuenta y Banco Central del Ecuador.

Del Río, Á. (1990). *Historia de la literatura española* (2 vols.). Ediciones B.

Die Bibel. (1980). (M. Luther, Trad.). Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft.

Domínguez Caparrós, J. (2016). *Diccionario de métrica española*. Alianza.

Eliot, T. S. (1975). *Selected prose* (F. Kermode, Ed.). Harcourt Brace Jovanovich; Farrar, Straus and Giroux.

Eliot, T. S., y Ungaretti, G. (1988). *1888: Antología conmemorativa* (M. Ladrón de Guevara y C. Kerik, Intros. y Selecs.). UAM-Iztapalapa, Departamento de Filosofía.

Felipe, L. (1985). *Obra poética escogida* (Prólogo de G. Diego). Espasa-Calpe.

Fernández y Fernández, E. (1976). *Las Biblias castellanas del exilio: Historia de las Biblias castellanas del siglo XVI*. Caribe.

Friedrich, H. (1974). *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*. Seix Barral.

Frye, N. (2018). *El gran código: Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Gedisa.

Gangotena, A. (1951). «Cuaresma», trad. de Jorge Carrera Andrade. En Jorge Carrera Andrade, *Poesía francesa contemporánea* (p. 468). Casa de la. Cultura Ecuatoriana

Helguera, L. I. (1994). *Antología del poema en prosa en México*. Fondo de Cultura Económica.

Henríquez Ureña, M. (1978). *Breve historia del modernismo*. Fondo de Cultura Económica.

Holy Bible. (1952). *Revised Standard Version*. Collins' Clear-Type Press. (Original publicado en 1611).

Huerta, D. (1987). Incurable. Era.

Kermode, F., Hollander, J., Bloom, H., Price, M., Trapp, J. B., y Trilling, L. (1973). *The Oxford anthology of English literature* (Vol. 1). Oxford University Press.

Lowth, R. (s.f.). *Robert Lowth*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Lowth

Lowth, R., Millar, A., y Dodsely, J. (s.f.). *Confutation of Bishop Hare's system of Hebrew metre*. Lightning Source LLC.

Martí, J. (1887, 26 de junio). El poeta Walt Whitman. *La Nación*. https://circulodepoesia.com/2019/05/jose-martisobre-walt-whitman/

Modern, R. E. (1986). *Historia de la literatura alemana*. Fondo de Cultura Económica.

Morales, M. (2024, 18 de febrero). Cura, ilustrado y tertuliano de Benjamin Franklin: El canario que derribó la Inquisición en España. *El País*. [enlace sospechoso eliminado]

Neruda, P. (1973). *Obras completas* (3 vols.). Losada.

Pacheco, J. E. (2017). *Inventario: Antología* (3 vols.; H. Manjarrez, E. A. Parra, J. R. Ruisánchez y P. Villegas, Selecs.). Era; El Colegio Nacional; UNAM; Universidad Autónoma de Sinaloa.

Paz, O. (1973). *El arco y la lira*. Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2018). *Obra poética (1935-1988)*. Seix Barral; Booket.

Perse, S.-J. (1972). *Oeuvres complètes*. Gallimard.

Perse, S.-J. (s.f.). *Saint-John Perse* (J. Zalamea, Trad.). Material de Lectura UNAM. https://materialdelectura.unam.mx/poesia-moderna/16-poesia-moderna-cat/45-013-saint-john-perse?showall=1

Quilis, A. (2000). *Métrica española*. Ariel.

Santa Biblia. (2018). (C. de Reina y C. de Valera, Trads.). Sociedades Bíblicas en América Latina.

Truc, G. (1963). *Historia de la literatura católica contemporánea* (De lengua francesa). Gredos.

Vallejo, C. (2022). *Poesía completa*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Virgilio. (1997). *Eneida* (J. de Echave-Sustaeta, Trad.; V. Cristóbal, Intro.). Gredos.

Virgilio. (2016). *Obras completas* (A. Espinosa Pólit, Trad.; J. C. Fernández Corte, Ed.). Cátedra.

Whitman, W. (1956). *Hojas de hierba* (F. Alexander, Trad.). Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Whitman, W. (1969). *Hojas de hierba* (J. L. Borges, Trad.). Lumen.

Whitman, W. (2017). *Hojas de hierba: Selección de prosas* (E. Moga Bayona, Ed.). Galaxia Gutenberg.

DOI: 10.24275/ZJGY8967

Enrique López Aguilar

Abrir una caja china o el pentasedio a un dístico de Jorge Luis Borges

Opening a Chinese Box or Five Sieges on a Distich by Jorge Luis Borges

Resumen

Entre los muchos, variados, enormes méritos intelectuales literarios de Jorge Luis Borges, destaca el de la impostación, o «falsas atribuciones», como le complacía designarlas. Esa feliz costumbre literaria queda constatada en el libro *Museo. Textos inéditos*, en coaturía con Adolfo Bioy Casares, donde se encuentra el breve poema «Le regret d'Héraclite», atribuido a Gaspar Camerarius, previamente publicado en la sección «Museo», de *El hacedor* (1960). El propósito de este trabajo es el de despejar algunos misterios alrededor de esas dos líneas poéticas borgesianas, particularmente el de las identidades de Gaspar Camerarius y Matilde Urbach.

Palabras clave: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, dístico, filosofía, Gaspar Camerarius, Heráclito, Matilde Urbach, museo, poesía, revista *El Hogar*, William Joyce Cowen.

Abstract

Among the many, varied and enormous literary intellectual merits of Jorge Luis Borges, the one that stands out the most is that of imposture, or «false attributions», as he liked to call them. This fortunate literary habit is confirmed in the book Museo. *Textos inéditos*, co-authored with Adolfo Bioy Casares, which contains the short poem «Le regret d'Héraclite», attributed to Gaspar Camerarius, previously published in the «Museo», of *El hacedor* (1960).

The purpose of this work is to unravel some of the mysteries surrounding these two Borgesian poetic lines, particularly that of the identities of Gaspar Camerarius and Matil-de Urbach.

Key words: Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, distich, philosophy, Gaspar Camerarius, Heraclitus, Matilde Urbach, museum, poetry, *El Hogar* magazine, William Joyce Cowen.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 89-96 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 02/09/2025 > Fecha de aceptación 10/02/2026
alapiz2000@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8295-6361

* Universidad Autónoma Metropolitana, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Primera caja

Jorge Luis Borges comenzó su obra pública con tres poemarios editados consecutivamente en un muy breve lapso de tiempo: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929). Después, dio a la luz cuatro de ensayo y tres cuentarios fundacionales. Toda esa obra fue paralela a muchas cosas que enviaba a publicaciones periódicas de Buenos Aires. 31 años después de *Cuaderno San Martín* y al cabo de un largo, aparente silencio poético, publicó *El hacedor* (1974, pp. 777-854), extenso libro de poemas que apareció en librerías en 1960. Ahí se recogieron textos poéticos entregados a revistas de aquí y allá, aparte de varios inéditos. En la última sección del libro, «Museo», aparece el penúltimo texto antes del «Epílogo» y antes de que Borges agregara «In memoriam J. F. K» (único sin atribución a otras fuentes); ese que era el último poema del libro en la edición de 1960 se titula «El lamento de Heráclito», pero en francés («Le regret d'Héraclite»). Después de 1962, «Museo» se amplió a siete textos y se trató, evidentemente, de una colección selecta de autores anónimos o desconocidos a los que Borges permitió asomarse en su obra y que, aparentemente, rescató. El crédito del poema heraclitiano es de Gaspar Camerarius y el texto fue tomado del libro *Deliciae Poetarum Borussiae,* VII, 16 (Borges, 1974, p. 852). El poema es un dístico y dice así:

> Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca
> aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach (Borges, 1974, p. 852).

El dístico no es elegiaco en el sentido clásico porque no tiene el ritmo ni el número de sílabas de la tradición grecolatina, que constaba de dos versos, por lo común un hexámetro dactílico seguido de un pentámetro dactílico en la poesía griega, aunque el dístico formulado por Borges invierte el papel tradicional de la versificación, pues el primero consta de 14 sílabas y el segundo, de 16, sin hemistiquios; sin embargo, puede decirse que este dístico es elegiaco por su tono. El poema es blanco (no hay rima) y el apellido de la protagonista debe leerse como Úrbaj, tal como lo decía Borges, no Urbáj, como sería la tentación de pronunciarlo, pues esto agregaría una sílaba más al segundo verso.

Al cabo de esta módica lectura, un módico lector degustaría las dos líneas y podría pasar la página o cerrar el libro, remoloneándose en el placer producido por ese texto breve.

Segunda caja

Borges empleó la palabra «Museo» («lugar consagrado a las Musas») para incluir a poetas apócrifos como Gaspar Camerarius en una sección homónima de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, antes de incorporar a pocos de ellos en *El hacedor*. En dicha publicación periódica, el curioso lector puede encontrarse con tres fragmentos que iban unidos de la siguiente manera (por razones de no muy buen gusto editorial, los títulos, algunas palabras importantes y los nombres de los autores aparecieron en mayúsculas):

> «TODO FLUYE No bajarás dos veces al mismo río. HERÁCLITO DE ÉFESO». «TODO HOMBRE ES MUCHOS Heráclito

> de Éfeso entendió que el hombre de ayer ha muerto en el de hoy y que el de hoy morirá en el de mañana. Nadie perdura, nadie realmente es; todos somos muchas personas. PLUTARCO: De la Fe en Delfos, XVIII». Y abajo: «LE REGRET D'HÉRACLITE Yo, que tantos hombres he sido, no he sido nunca / Aquel en cuyo abrazo desfallecía Matilde Urbach. GASPAR CAMERARIUS, en *Deliciae Poetarum Borussiae*, VII, 16» (Aguilar, 2015).

Felizmente, esos materiales hemerográficos dieron paso al libro *Museo* (Borges y Bioy Casares, 2003), dificilísimo de conseguir y muy encarecido en el mercado bibliográfico actual: se trata de una recopilación de «los fragmentos literarios ingeniosos y extraños» que Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares publicaron en las revistas *Destiempo* y *Los Anales de Buenos Aires*. Como he señalado antes, el segmento hemerográfico se llamaba «Museo», de manera que la sección con ese nombre, en *El hacedor*, es una selección de lo que Borges bautizó como «falsas atribuciones», parte del juego entre el autor y sus narradores con el lector. Así, el Gaspar Camerarius que aparece en *Deliciae Poetarum Borussiae* es citado como si Borges lo hubiera tomado de una antología o colección de poemas, traducible como las *Delicias de los poetas prusianos*, lo que sugiere que Camerarius vivía o trabajaba en algún palacio o ciudad de Prusia. Borges hizo el mismo juego con otro poema no incluido posteriormente en su obra, «El aprendiz», atribuido a Gaspar Camerarius, el Viejo, en el libro Delicias de los poetas latinos (Aguilar, 2015), con título en español. Al cabo de esta corta travesía, Borges desechó al primer Camerarius, el Viejo, y perfiló al segundo en una especie de actualización y en otro libro de título similar, pero en latín (Aguilar, 2015).

Tercera caja

La palabra latina *camerarius* es un término latino que significa «criado de cámara» u «oficial de la cámara». Se deriva de la palabra *camara*, que significa «habitación» y origina la palabra «camarero», que se refiere a la persona que, en la actualidad, atiende en bares, hoteles y restaurantes; adicionalmente, «camarero» se hermana con el título italiano *camarlengo* también derivado de la palabra *camerarius* y se refiere a un cardenal de la Iglesia católica que es el presidente de la Cámara Apostólica y gobernador temporal cuando la Santa Sede está vacante. *Camerarius* también se deriva en la palabra *chambelán*, que en lengua francesa describe al «gentil hombre de la cámara».

No hace mucha falta señalar que la música de cámara tuvo su origen en pequeños conjuntos musicales que interpretaban obras sonoras para la intimidad de los aposentos: pocos instrumentos, obras relativamente tranquilas, incluso diseñadas para propiciar el sueño del patrón o alguno de sus parientes, como en el caso de las *Variaciones Goldberg*, de Johann Sebastian Bach.

Todo esto indica que las personas «de la cámara» eran de la absoluta confianza de los patrones y accedían, de alguna manera, a su intimidad, por lo que se contaba con su discreción respecto a los asuntos y chismes familiares. No en balde eran los *mayordomos*. No es de extrañar que las comedias de enredos y las óperas bufas supusieran las infidencias de los personajes de la cámara (mayordomos, recamareros, sirvientas) para que el personaje ajeno a la intimidad de la casa abriera las puertas para el intruso, como se deja ver en *Don Giovanni*, de Mozart, y en muchas de las comedias del segundo Siglo de Oro español.

El apellido *Camerarius* fue famoso entre la intelectualidad alemana hasta entrado el siglo XVIII. Los dos o tres más importantes se llamaban Joachim (padre e hijo) y alguno más Philipp, hijo también del primer Joachim. Los tres fueron poetas muy destacados en lengua latina durante el siglo XVI (además de muchas otras cosas entre sus diversas actividades), lo que explicaría la inclusión de Gaspar, el Viejo, en una inicial recopilación latina. Habría que escarbar si, quizá, hubiera un Gaspar (R. Torres Martínez, comunicación personal, 18 de septiembre de 2024) entre otros miembros de la familia. Borges sabía muy bien de la fama del apellido, como propio de poetas e intelectuales, y por eso lo tomó prestado, agregando a la parentela ese ficticio «Gaspar», nombre que, por otro lado, es de origen persa y significa «el dueño del tesoro». Desde la perspectiva de la impostación borgeana, es el autor del lamento heraclitiano.

Camerarius, entonces, debe tomarse como apellido, aunque se derive de un epíteto, adjetivo o sustantivo relacionado con una actividad laboral de tipo doméstico. En español hay muchos ejemplos de casos semejantes, como los apellidos Carpintero, Obrador, Panadero, Zapatero...

Cuarta caja

> ¿Quién es Matilde Urbach?
> Bioy Casares contestó:

«—Creo que era un personaje de una novela cuya lectura Borges me ponderó. Es probable que él le dedicara algún renglón en una sección semanal que por entonces llevaba en la revista *El Hogar*. No recuerdo bien, pero es posible que el argumento de la novela tratara de un soldado que moría varias veces en el mismo campo de batalla» (Peña, 2024). El recuerdo de Bioy era preciso, pero Matilde no aparece mencionada en esos «renglones».

Las reseñas que Borges realizó para *El Hogar* están recogidas en el libro *Textos cautivos* (Borges, 1986, pp. 274-275), antología de 208 textos publicados en esa revista argentina de los años treinta del siglo pasado; la reseña de la novela mencionada por Bioy Casares apareció el 14 de octubre de 1938 y se refiere a una novela que tiene por título *Man with four lives*, del ignoto y olvidado William Joyce Cowen. Cito las pocas líneas que Borges le dedica a esa obra, oscilantes entre la fascinación y la decepción, elaboradas con su inconfundible prosa fundacional y la inteligente ironía, que son la marca de la casa:

> Todavía más extraño es el argumento de *Man with four lives* («Hombre de cuatro vidas») del norteamericano William Joyce Cowen. Un capitán inglés, en la guerra de 1918, mata cuatro veces distintas a un mismo capitán alemán con el mismo rostro varonil, con el mismo nombre, con el mismo anillo pesado en cuyo sello de oro hay una torre y la cabeza de un unicornio. Al final, el autor deja entrever una explicación, que es hermosa: el alemán es un militar desterrado que proyecta, a fuerza de cavilar, una especie de fantasma corpóreo que guerrea y muere por la patria más de una vez. En la última hoja, el autor absurdamente resuelve que una explicación mágica es inferior a una explicación increíble, y nos propone cuatro hermanos facsimilares, con caras, nombres y unicornios idénticos. Esa profusión de gemelos, esa inverosímil y cobarde tautología, me colma de estupor. Puedo repetir con Adolfo Bécquer:
>
> «Cuando me lo contaron, sentí el frío
> de una hoja de acero en las entrañas...»

> Más estoico que yo, Hugh Walpole escribe: «No estoy seguro de la veracidad de la solución que nos da el señor Cowen» (Borges, 1986, pp. 274-275).

La novela, entonces, resulta mediocre, pero tiene un valor que su autor estaba lejos de suponer cuando la escribió: en ella aparece Matilde Urbach, la enamorada del capitán alemán muerto cuatro veces en el campo de batalla. Esa única aparición de Matilde en la novela es la que dará pie a Borges para escribir sus dos versos memorables, escritos con posterioridad, aunque el escritor bonaerense decidió dejarla de lado en su reseña.

Jorge Peña encontró la novela en la amplia y curiosa biblioteca del novelista español Javier Marías. La leyó en inglés y luego decidió contar su argumento a los muchos lectores que no pueden acceder a ella. Dejando de lado lo que ya sabemos, gracias a la reseña borgeana, en el relato de Peña se detalla el encuentro del oficial alemán con su amada. La escena transcurre de la siguiente manera: el capitán la visita una noche para avisarle que al alba partirá hacia la muerte y, por eso, desea sosegar sus últimas horas de aliento confundiéndolo con el de Matilde. Se infiere que se poseen. Al alba, él se despide con estas palabras: «Yo solo soy un hombre, pero sería el más dichoso sobre la superficie de la Tierra si, por nadie más que por mí, tú te consumieras de amor cuando ya no esté».

Matilde Urbach susurra: «Ningún hombre conocerá el sabor de mis labios y ninguno conseguirá que yo desfallezca por conocer el sabor de los suyos».

Hasta aquí todo iba como miel sobre hojuelas, pero Borges ya describió la solución evemerística que Cowen le quiso dar a su novela en el fallido final. De la explicación ofrecida por este, debe deducirse que Matilde Urbach fue la ingenua amante de cuatro hermanos, todos capitanes alemanes, como le ocurrió a la protagonista de *Mis otros yo* (1996), película protagonizada por Andi MacDowell y Michael Keaton, cuyo divertido tema es la clonación en tono de comedia paródica; en el caso de la novela, la protagonista creía, como el lector, que su amado era un solo hombre de naturaleza inmortal (Peña, 2024). No en balde esta obra ha caído en el olvido… salvo Matilde, gracias a la intercesión de Gaspar Camerarius y la mano creadora de Borges.

Quinta caja

Borges expuso lo siguiente, acerca de la filosofía, en 1972:

> Yo me he pasado la vida leyendo a algunos filósofos: Berkeley, Hume, Schopenhauer […] He leído también muchas historias de la filosofía, o de los sistemas filosóficos. Lo que hice, mejor dicho, lo que he tratado de hacer, es aprovechar las posibilidades literarias de la filosofía, o de los sistemas filosóficos. […] No es que yo piense personalmente que eso corresponde a una verdad, quiere decir que he visto las posibilidades literarias, o si ustedes prefieren, las posibilidades patéticas de los sistemas filosóficos. […] No he leído nunca con gusto a Kant, por el estilo espantoso con que escribía. Kant cree que cada frase es un baúl y que en ese baúl se pueden meter toda clase de cosas (Borges, 1988, pp. 105-106).

Considerada esta relación entre filosofía y literatura establecida por Borges, volvamos a los fragmentos heraclitianos publicados por él en *Los Anales de Buenos Aires.*

La glosa del segundo fragmento («todo hombre es muchos») se atribuye a «PLUTARCO: De la Fe en Delfos» (Borges, 1988, p. 2). En esa referencia hay una errata, pues la obra aludida por Borges es el tratadito «Acerca de la E en Delfos» (*de E apud Delphos* o, en el griego original, περὶ τοῦ Ει τοῦ ἐν Δελφοῖς), diálogo considerado como de «filosofía natural», dentro del grupo de diálogos no éticos de la enorme colección de *Moralia* o tratados morales. El dialoguito trata sobre una curiosa ofrenda a Apolo que se hacía en forma de E (épsilon) en el templo de Delfos. Como ya en el siglo II se ignoraba el origen y la razón de la forma en «E», Plutarco, que entonces era sacerdote en Delfos, compuso la obrita para exponer las diferentes explicaciones que se habían dado y que se daban aún sobre la dichosa «E». Me salto todo lo que dice acerca de la E y transcribo únicamente el pasaje (392 C-D), en la traducción de Francisca Pordomingo Pardo y José Antonio Fernández Delgado, que publicó Gredos en su Biblioteca Clásica en 1995:

> Sin embargo, nosotros, de un modo ridículo, tememos a una sola muerte, cuando ya tantas veces hemos muerto y estamos muriendo. Pues no solo, como decía Heráclito, «la muerte del fuego es origen del aire, y la muerte del aire origen del agua»[1], sino todavía más claramente en el caso de nosotros mismos desaparece el que está en edad madura según se hace viejo, y desapareció el joven en el de edad madura y el niño en el joven y en el niño el infante; **el hombre de ayer ha muerto en el de hoy y el de hoy muere en el de mañana; nadie permanece ni es uno solo, sino que nos hacemos muchos**, aun cuando sea conducida y deslizada la materia en torno a una visión única y un molde común (Platón, 50C).

En este texto de Plutarco, las palabras finales ni siquiera son de Heráclito, sino de Platón.

En cuanto a la famosa cita, la de que «todo fluye» (πάντα ῥεῖ), hay que decir que no es de Heráclito, sino de un filósofo neoplatónico muy posterior (de principios del siglo VI), de nombre Simplicio, que pasó a la historia de la filosofía como comentador de Aristóteles. La cita que sí es de Heráclito (fr. 22 B 91 DK: ποταμῷ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δὶς τῷ αὐτῷ)[2] es aquella que dice: «no es posible entrar dos veces en el mismo río»[3].

Así, a la luz de un Heráclito literaturizable y literaturizado, Borges no desaprovechó la idea de que un hombre, que ha sido todos los hombres, no hubiera podido ser aquel en cuyo abrazo desfalleciera Matilde Urbach. El poeta argentino se dio cuenta de la idea desperdiciada por la novela de Cowen y la resumió magistralmente en dos versos, fiel a su precepto de, en lugar de escribir novelas, resumir su argumento en un cuento bien trazado y condensado; en este caso, en un dístico poético.

El locutor del dístico es alguien rechazado por Matilde, quien mantiene la promesa hecha al oficial alemán, ya que solo este pudo poseerla carnalmente en las cuatro vidas que se le suponen sucesivas y perennes (explicadas, al final, mediante una chambona cadena de cuatro hermanos idénticos que arruinan la historia, de la misma manera como el final ex-

1 Heráclito, fr. 76 Diels-Kranz.

2 Lo de «DK» es como el «Köchel» de las obras de Mozart. Son las siglas de los editores canónicos de los fragmentos presocráticos: Hermann Diels (1848-1922) y Walther Kranz (1884-1960).

3 Traducción de Raúl Torres Martínez.

plicativo de «El almohadón de plumas», de Horacio Quiroga, también arruina ese que pudo ser un cuento ambiguamente redondo).

Alguien, el locutor del poema (no necesariamente su «autor»), es el *yo* que se queja en el dístico y Gaspar Camerarius es el autor del poema, no necesariamente su protagonista. Borges es el demiurgo que crea esa *mise en abyme* de dos versos con un autor atribuido, donde se retoma a la protagonista de *Hombre de cuatro vidas*. Desde todo punto de vista, el argentino corrigió y mejoró el argumento fantástico de la fallida novela del estadunidense, de la misma manera como Ludwig van Beethoven corrigió un error de ritmo y mejoró el tema de Anton Diabelli en la primera variación de las *Variaciones Diabelli*: ambos son ejemplos de obras derivadas que superaron amplísimamente a las originales sin que casi nadie se percatara del acto de magia.

Unos últimos detalles. ¿Por qué el título del poema está en francés? Posiblemente, para recordar el origen de ese soldado que es cuatro soldados en la novela de Cowen, que muere incesantemente en un campo de batalla francés de la Primera Guerra, aunque también es de suponerse que Gaspar Camerarius sería el responsable de titular el poema en esa lengua, o el anónimo editor del florilegio *Deliciae Poetarum Borussiae*, costumbre generalizada entre los editores de los siglos XVI-XVIII: colocar títulos descriptivos en los poemas.

Por otro lado, no deja de ser interesante señalar que Borges no se alejó de la tradición occidental, que vincula a Heráclito con las lágrimas (y a Demócrito con la risa): de ahí el lamento heracliteo... El filósofo no solo está detrás de la idea de que un hombre es todos los hombres, sino que complementa el tono del poema con su largo prestigio de «llorón» porque en la Antigüedad era famoso como persona misántropa y triste, con una visión pesimista de la humanidad; aparte, como su obra está compuesta por «fragmentos», se infirió que le daba pereza completar los textos y, por ende, se le supuso «enfermo» de melancolía. Todo esto carece de fundamento. Sin embargo, aunque la «teoría» de los cuatro temperamentos hipocráticos (asociada con cuatro humores entre los que se encuentran la melancolía, la bilis negra y su derivación medieval, la *tristitia*) es asunto de mucho interés para diversas cavilaciones literarias, no es la más adecuada para acercarse al prodigioso dístico borgeano que he comentado: indagar la supuesta morriña de Heráclito es algo que lleva a diferentes rumbos y es materia para meditaciones de otra índole.

Referencias

Aguilar, L. M. (18 de febrero de 2015). De cómo regresó Camerarius. *Milenio*. https://www.milenio.com/opinion/luis-miguel-aguilar/el-camaleon-peripatetico/de-como-regreso-camerarius

Borges, J. L. (1974). Le regret d'Héraclite. En *Obras completas* (p. 852). Emecé.

Borges, J. L. (1986). Dos novelas fantásticas. En E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal (Eds.), *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en «El Hogar» (1936-1939)* (pp. 274-275). Tusquets.

Borges, J. L. (1988). *De la A a la Z* (A. Fernández Ferrer, Ed.; pp. 105-106). Siruela.

Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (2003). *Museo: Textos inéditos*. Emecé.

Peña, J. (s. f.). *Le regret d'Héraclite*. Poeticous. Recuperado el 16 de septiembre de 2024 de https://www.poeticous.com/borges/le-regret-dheraclite?ana=t&locale=es#google_vignette

Platón. (1994). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias* (M. Á. Durán y F. Lisi, Trads.). Gredos. (Obra original publicada ca. 360 a. C.).

Plutarco. (1995). Acerca de la E en Delfos. En *Obras morales y de costumbres (Moralia) XI: Tratados platónicos, Tratados antiestoicos* (F. Pordomingo Pardo y J. A. Fernández Delgado, Trads.). Gredos.

DOI: 10.24275/WWIA5224

Mónica Cázares Castillo, Jesús Alberto Leyva Ortiz

El vicio social de la moda en personajes literarios femeninos

The Social Vice of Fashion in Female Literary Characters

Resumen

Mediante el análisis de novelas de finales del siglo XIX en México y Sudamérica, este documento aporta al estudio de la historia cultural, principalmente a los aspectos que nos acercan a las costumbres y las prácticas culturales. Los personajes de las cinco novelas realistas con detalles costumbristas de las que hablará este texto son fieles muestras literarias de las últimas décadas decimonónicas que tienen la característica de observar la realidad a detalle y captar de ella retratos de las tradiciones, modos de vida y costumbres en general, particularmente la preocupación por su indumentaria.

Palabras clave: moda, mujeres, realidad, novelas, cuerpo.

Abstract

Through the analysis of late nineteenth century novels from Mexico and South America, this article contributes to the study of cultural history, particularly to those aspects that bring us closer to customs and cultural practices. The characters in the five realist novels with *costumbrista* details discussed here are faithful literary examples from the last decades of the nineteenth century, characterized by detailed observation of reality and by their ability to portray traditions, ways of life, and customs in general, particularly the preoccupation with clothing.

Key words: fashion, women, reality, novels, body.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 97-108 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 30/10/2025 > Fecha de aceptación 05/03/2026
mcazares@beceneslp.edu.mx, jleyva@beceneslp.edu.mx > Orcid: https://orcid.org/0000 0001 7047 3522, https://orcid.org/0000 0002 8892 7446

* Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Cinco novelas decimonónicas y la teoría de las representaciones

El legado literario de cinco novelas decimonónicas seleccionadas para los fines de este artículo, permite tener un acercamiento a la vida privada de las familias y personajes que emulan familias y personajes reales y, de este modo, tener una noción del acontecer cotidiano en un ámbito íntimo. Por lo anterior, se propone aproximarse a la intimidad cotidiana de la realidad abstracta a través de la metodología de las representaciones.

El mundo de las representaciones se materializa en objetos, expresiones, artefactos, acciones, acontecimientos que contienen un significado llamado «formas simbólicas». De tal manera que «Todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no solo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, prácticas sociales, usos y costumbres, vestido, alimentación», entre otros. (Giménez, 2005, pp. 67-68). Los autores de la literatura van más allá de las palabras impresas que describen cosas o sujetos: emplean similitudes y analogías de la realidad abstracta; es decir, provocan que las palabras tengan una dimensión que permita representar símbolos y articular un lenguaje, un conocimiento y la realidad humana.[1]

En específico, este documento pretende, a través del método de las representaciones, identificar la constante preocupación de la sociedad femenina decimonónica de la segunda mitad del siglo XIX por la moda de estilo francés, a través de los personajes que experimentan la presión social por alcanzar los estilos de vida que demandaban el consumo de la vestimenta y que reflejaban una condición de posicionamiento social aspiracional altamente valorado; pero, al mismo tiempo, identificado en la época como un vicio social, cuyas consecuencias atraían los riesgos morales que arruinaban vidas, no solo por la fragilidad del cuerpo humano, sino por su condición de mujeres en afán de conseguir dicho reconocimiento y estatus.

El ejercicio interpretativo para evidenciar estas representaciones, se hizo a partir de tres novelas mexicanas: *La Calandria* (1891), de Rafael Delgado; *Los fuereños* (1883), de José Tomás de Cuéllar; y *Luisa o San Luis Potosí desde 1858 hasta 1860* (1865), de Francisco de Paula Palomo; y de dos novelas sudamericanas: de Brasil, *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis; y de Perú, *Blanca Sol* (1889), de Mercedes Cabello de Carbonera.

La selección anterior responde a que en esas obras existen personajes femeninos motivados por escalar socialmente, movidos por el deseo de pertenecer a una clase social acomodada y atraídos por la moda, la elegancia y el nivel adquisitivo que satisfaga su vanidad. Estas mujeres de la ficción se ven envueltas en una serie de malas decisiones, lo que les provoca males para sus propias vidas. Ellas sufren todos o algunos problemas tales como: desamor, desprestigio, deshonra, despilfarro y, por consecuencia, taras sociales como pobreza, prostitución, enfermedad y suicidio.

La idea de citar tales personajes en estas novelas se plantea con la finalidad de identificar en ellos ese vicio social de vestir a la moda relacionado con el cuer-

1 Esta reflexión surge en torno a la obra de Foucault en *Las palabras y las cosas* (2002).

po y los medios de los que se valen para conseguirlo, atentando incluso contra su propio bienestar y el de sus cercanos. La manera de actuar de las mujeres en relación con este vicio, se presenta como un fenómeno coincidente en las narrativas que abarca toda la segunda mitad del siglo XIX Esta tendencia no es exclusiva de México, sino que se extiende por el continente latinoamericano y es expresado en las historias contadas; por ello se incluyen en el análisis una obra brasileña y otra peruana.

Existe por lo general, en ciertas obras universales, el interés por evidenciar el cuerpo como paradigma teórico en la literatura (Vivero, 2010). Esto ocurre por la relevancia que ha tenido el cuerpo humano a lo largo de la historia como un precepto cultural que contiene connotaciones: por un lado, físicas, que lo relaciona con un espacio personal y con otros individuos con los que hace comunidad, pues lo corpóreo es el objeto con el que se experimenta la vida misma; por otro lado, simbólicas, que envuelven un manto de ideas, discursos, pensamientos, sentimientos, pasiones y deseos. En este sentido es como se asume el concepto moda en este trabajo, la moda estará ligada *per se* a la corporalidad, pues, como bien apunta George Simmel, «la moda mantiene en constante mutación las formas sociales, los vestidos, las valoraciones estéticas, en suma, el estilo todo que usa el hombre para expresarse» (Simmel, 2014, p. 32). El cuerpo, en efecto, materializa los deseos, manifiesta la pasión y el amor: es el medio de comunicación no verbal con el mundo, un modo de expresión que conecta con los sentidos y se expresa frente a la otredad.

Los personajes femeninos: sus cuerpos, un prototipo de deseos

Cándida Vivero (2010) sostiene que el cuerpo se erige como un concepto teórico-metodológico que explican las estructuras, el lenguaje y los temas presentes en los textos escritos principalmente por mujeres. Para lograr dicho objetivo, se deben tomar en cuenta «las dimensiones sociales y los factores que determinan el uso del lenguaje, y los ideales culturales que dan forma a los comportamientos lingüísticos» (Vivero, 2010, p. 29); es decir, el espacio cultural del autor determina la forma en que se aborda el tema del cuerpo desde distintos enfoques. Según la autora, aun cuando sea la voz de una escritora la que se expresa, siempre se evidenciará detrás de ella la tradición masculina, simultáneamente con la femenina:

> La diferencia de la escritura femenina sólo puede ser entendida en términos de la relación cultural compleja que está enraizada en la historia. La estructura dominante, por lo tanto, determina en muchas ocasiones las estructuras silenciadas; sin embargo, aún por medio de las primeras, las segundas pueden manifestar de manera directa su experiencia tanto política como social y económica. Para Showalter, la teoría literaria feminista debe entonces enfocar su interés en el estudio de esa relación entre la identidad literaria femenina y el campo cultural en donde se insertan las autoras (Vivero, 2010, p. 29).

De tal forma, se debe entender entonces un contexto cultural donde se sabe que la época decimonónica se caracterizó por una influencia patriarcal, ya que la figura rele-

vante en los ámbitos públicos y privados era la masculina. Sin embargo, la percepción de que en un texto literario siempre existirá la voz masculina detrás de la femenina es una aseveración que debiera tomarse con cuidado, debido a que en esta época se vislumbra la incipiente independencia femenina, no solo mediante un texto, sino también es en la segunda mitad del siglo XIX, cuando las mujeres comienzan a participar más en el ámbito público. La investigadora Ana Lidia García (2002) lo explica de este modo:

> Sin embargo, a este intento de dominación sobre la mujer se oponen todas las fuerzas que desencadena la modernidad porfiriana; prueba de ello son los inicios del feminismo mexicano y la apertura educativa, profesional y laboral para muchas mujeres, pero también la sobreexplotación de muchas otras. A todos estos problemas hay que añadir las diferencias de clase y de región que existen en el México decimonónico (p. 217).

Sobre lo anterior, se pueden citar algunos datos que argumentan la progresiva participación femenina en México: en 1886 se graduó la primera mujer dentista; a partir del suceso, varias mujeres más se inscribieron en diversas facultades (Juvenal, 1886). Asimismo, las mujeres incursionaron en manifestaciones políticas, a partir de la gran controversia que generaron las negociaciones de la reestructuración de la deuda inglesa que intentó hacer el presidente Manuel González en 1884 (Juvenal, 1885) y, a su vez, iniciaron movimientos sindicales donde surgieron las primeras organizaciones femeninas entre costureras y tabacaleras.

Los ejemplos anteriores son una pequeña muestra de un fenómeno cultural que se irá replicando en toda Latinoamérica. Las mujeres buscaban un espacio donde ser reconocidas, no igualarse al hombre, sino pertenecer activamente en la comunidad y ser valorada en una sociedad que buscaba la modernidad y el desarrollo.

En el ámbito literario, Mercedes Cabello de Carbonera ejemplifica esta atribución. Para este documento, representa la única muestra de una autora en contraste con los demás autores, es decir, solo una de las cinco obras aquí citadas la escribió una dama; sin embargo, su caso en específico, da cuenta de la incursión de la mujer en ámbitos fuera del privado, en convertirse en una mujer escritora y novelista, lo que la llevó a ser duramente criticada, sancionada, vejada, por la forma en que su personaje en *Blanca Sol*, explícitamente señala los vicios sociales que practicaron las mujeres de la época. Condenada por «pintar el mal con lodo y no con nieblas»,[2] Cabello de Carbonera expresa su voz sin estar detrás de ella alguna voz masculina, ni veladamente, ya que desde el prólogo, señala cómo la sociedad se encuentra sumida en vicios que son más admitidos «y con frecuencia objeto de admiración y de estima» que sancionados.

Sobre esos llamados vicios, la escritora Mercedes Cabello da relevancia al lujo, la adulación y la vanidad. Declara que este tipo de novelas, la novela social, tiene más importancia que las pasionales ya que manifiesta una preocupación por la sociedad y la intención es moralizarla (Cabello de Carbonera, 1881). Para la investigadora Ana Luisa García (2002), en América Latina existe una versión de la moral en la segunda mitad del siglo XIX que argumenta así:

2 Para profundizar en el rechazo de su obra literaria consultar: Ana Peluffo (2002).

> Para el análisis de la segunda mitad del siglo XIX Arrom y Verena Radkau proponen el interesante concepto de marianismo (derivado de la Virgen María), versión latinoamericana de la moral victoriana que establece un culto a la domesticidad de la mujer y a la superioridad espiritual de la «naturaleza femenina». A través del nuevo culto a la mujer se trata de justificar la separación del trabajo asalariado del doméstico y la subordinación de ésta. Es decir, tras el proceso de la Revolución Industrial, la ideología burguesa establece una clara diferenciación entre los mundos privado y público, entre el hogar y el lugar de trabajo, por lo que a la esfera doméstica se la convierte en un dominio femenino idealizado (p. 217).

El aporte de Mercedes Cabello de Carbonera viene a cuento en el argumento de la coincidencia de las cinco novelas aquí presentadas, puesto que, separada de los autores masculinos, ofrece una historia similar a los demás, pues su protagonista está totalmente vinculada con el vicio del vestir a la moda, valerse de los hombres, quienes conscientemente acceden a cumplir sus deseos de tener bienes caros como alhajas, vestuarios y demás y le proveen lo que necesita y más.

Los personajes femeninos, protagonistas del vicio social de la moda

La novela de Cabello de Carbonera refiere a su personaje de nombre Blanca Sol, una mujer que, sin tener una vida acaudalada, desde niña, su madre le enseñó a vivir con una ostentación aparente, sin importar las consecuencias en que el poco capital que tuviera, se viera empeñado. Le mostró artimañas mediante las cuales, con habilidad, se valían de su belleza para que hombres acaudalados le pudieran costear una vida lujosa.

Sin ser promiscua, Blanca supo llevar al extremo su coquetería para conseguir de los hombres lo que más deseaba. «El objetivo de sus ambiciones de mujer a la moda [era] [...] lucir, deslumbrar, ostentar, la única aspiración de su alma». Pero no solo la mujer era la que manipulaba estas situaciones: los hombres se sabían utilizados, o bien, sabían que era necesario pagar con vestidos «todo lo que ella da en amor». Un personaje varón de esta novela reflexionará: «nosotros rendimos homenaje más que a las virtudes, al lujo de las mujeres, y luego queremos que no sacrifiquen la virtud para alcanzar el lujo» (Cabello de Carbonera, 1881, p. 48).

El personaje de Blanca vivía una continua ambivalencia de valores: unas veces compasiva y fiel, otras pérfida y coqueta: con una moral elástica. Mercedes Cabello hace énfasis en esta doble moral que vivía la sociedad de su época, pues Blanca, con el fin de alcanzar los estilos de vida, basados en la ostentación y el derroche, se casó con un hombre que, gracias al esfuerzo del padre de este, tenía una considerable fortuna. Suficiente razón para que Blanca viviera con él, pues era alguien que la llenaría de lujo y así podría adornar su cuerpo y acrecentaría su belleza. Sin embargo, una vida de constante derroche tendría límites para las arcas que heredó su esposo.

Cuando llega, finalmente la ruina total del esposo, Blanca Sol siente una profunda desesperación, entre otras cosas, porque ya sin sirvientas ni nodrizas, ella debería servir, cuidar y amamantar a sus hijos. Sin tener nada más de que valerse económicamente, porque no solo había perdido los

bienes materiales sino también a su esposo, quien había terminado en la locura, resolvería empeñar su honor y reputación, pues su coquetería había instado a los malos juicios de la opinión pública. Al final doña Blanca Sol decidiría salir de la ruina y vivir a costa de su mayor tesoro: su propio cuerpo.

Los fuereños es una novela por entregas publicada en *El diario del Hogar* entre los meses de mayo y junio de 1883, de José Tomás de Cuéllar. La familia Ramírez —compuesta por el padre don Trinidad y la madre Candelaria con sus tres hijos Gumersindo, Clara y Guadalupe— viaja a la capital de México en plena modernización e intentan adaptarse a ella, pero a los hijos les gana y deslumbra el estilo de vida de la gran ciudad. Tanto Gumersindo como su hermana Clara quedan atraídos por los vicios urbanos: él de la prostitución y ella de la moda que está adherida a una vida de alta sociedad. Así se expresa la autora Claudia Canales (2021) de los dos hermanos, en la presentación de la obra en la versión publicada por la UNAM:

> [...] bastaron 3 o 4 días para que los jóvenes Ramírez perdieran el capital moral que habían acumulado durante su crianza en el campo [...] Así, mientras Gumersindo sucumbe a la carne perfumada y blanca (sobre todo blanca) de las prostitutas caras, Clara se transmuta en una mujer irreconocible con sólo calzarse unos tacones franceses de cabritilla abrozada (p. 9).

El personaje femenino que vería empeñado el cuerpo por los deslumbramientos de los estilos de vida entre el lujo y la moda sería Clara. Ella se muestra deseosa de una vida elegante y de formar parte de los círculos más altos de la sociedad mexicana. Esos sentimientos sobre la joven los explicita el narrador omnisciente (De Cuéllar, 1883), en un fragmento de la obra:

> Cuando supo de los misterios del tocador y de la moda y desde que empezó a usar tacones altos y vestido angosto se imaginaba tener derecho a ingresar en el número de las mujeres elegantes de México, de quienes se había formado una idea casi novelesca, y era tal y tan viva esta tendencia que, desde que en el pueblo pudo formar parte de las pocas jóvenes que se vestían bien, comenzó a ser desdeñosa con su novio, que era uno de los charritos más apuestos de los alrededores (p. 48).

Durante su incursión en la capital mexicana, Clara creería pertenecer ya a ese ámbito social por verse vestida a la moda como las otras mujeres capitalinas. Además, los tratos con el joven Manuelito, personaje que formaba parte de la élite capitalina, la llevaron a creer que estaba muy cerca de alcanzar un estatus privilegiado en dicha sociedad, cuando lo único que pretendía el joven varón, era seducirla, lo que da a entender implícitamente el autor Tomás de Cuéllar es que lo consiguió, aprovechándose de la inocencia de la joven fuereña. Al final de la historia, la familia Ramírez regresará a su pueblo y, con ellos, la joven Clara, entre llantos, pues ha perdido algo más que la oportunidad de convertirse en una dama de alta sociedad en la capital: su candidez e inocencia.

Quien no era nada inocente como Clara, era Marcela, la mujer que Brás Cubas amó fervorosamente. En la novela *Memoria póstumas de Brás Cubas* (2017), el autor María Machado de Assis la describe como una mujer «que no poseía ninguna inocencia rústica y apenas entendía la moral de las normas» (p. 63). Entre las principales

aficiones de Marcela se encontraban el dinero y los jóvenes. Brás le demostró su ardiente amor al colmarla de lujosos regalos y le pedía, a cambio, «verla vestida de determinada manera, con tales y cuales adornos, este vestido y no aquél» (p. 67): quería disfrutar de ese cuerpo que tanto deseaba. Marcela correspondió a su pasión «durante quince meses y once mil reales» (p. 73).

La historia da un giro al final de corte naturalista: el infortunio aparece y diezma la condición de salud de Marcela como castigo simbólico a su vanidad. La viruela desfiguraría su rostro y le provocaría una apariencia de vejez precoz, destruyendo sus gracias físicas (p. 133). Perdidos los atributos físicos no había modo de lucir al parejo de los estándares de la sociedad exigente y presuntuosa, ya no resultaría atractivo vestir elegante ni se obtendría notoriedad ni distinción.

La preeminencia que la sociedad daba a la vestimenta era mordaz, pues tenía que ver con la forma en que la persona era tratada, esta era una herramienta para escalar categorías sociales y para tener un buen matrimonio. Ese cuerpo, si era bello, había que lucirlo, exhibirlo en su mayor esplendor para atraer un buen partido para el casamiento, lo cual implicaba que se costeara un elevado estilo de vida.

A propósito de esta búsqueda afanosa de las mujeres para conseguir un buen prospecto matrimonial, está el caso de Carmen, mejor conocida como la Calandria, que, sabiéndose atractiva y de buen porte, se atrevió a desdeñar un pretendiente modesto tan solo por creer alcanzar a otro perteneciente a la alta sociedad. Calandria, en edad casadera, se entera de que es hija ilegítima de un militar, Eduardo Ortiz, quien en su matrimonio también tiene una hija de su misma edad llamada Lola y que, por azares del destino, es muy parecidas físicamente. Saber eso alienta a Carmen a sentirse merecedora de un mejor estilo de vida.

La Calandria siempre añoraba tener la posición de su hermana para lucir igual que ella, elegante y distinguida. Así, en la historia que cuenta Rafael Delgado (2006), rechaza a un pretendiente de la clase trabajadora de nombre Gabriel, hijo de doña Pancha, hombre honrado y de oficio carpintero. En cambio, fija su atención y entusiasmo en un hombre de clase alta de nombre Alberto Rosas. En el siguiente fragmento de la obra la protagonista reflexionará sobre su condición económica y la posibilidad de ascender en el estatus social:

> Carmen contestó que sí, orgullosa de verse preferida por aquel joven tan elegante [que la invitaba a bailar]. —Esto es lo más natural—pensaba; no hay desigualdad entre nosotros; soy tan decente como él. Cuántas veces no habrá bailado con mi hermana Lola en las tertulias ruidosas del *Círculo Mercantil*. ¿Qué tengo yo de menos? ¡La ropa! ¡La ropa nada más! ¡No es justicia que sólo por eso, es decir, por el dinero, ella aparezca superior a mí! (p. 95).

Calandria, en su afán de subir de estatus social, cree en las promesas de amor del supuesto pretendiente rico y desprecia a aquel que la amaba sinceramente. Al final se da cuenta del engaño de Alberto Rosas, pues sus pretensiones solo fueron aprovecharse de ella y disfrutar de su cuerpo; así que, cuando obtiene lo que quería, la abandona como si fuera un objeto inservible. Carmen, al verse sola y sin amor, termina sobreviviendo como costurera y viviendo miserablemente. En su desesperación, y ante esta última condición, se quitó la vida.

> La incapacidad en Carmen de conocer y aceptar los límites impuestos por su nacimiento, heredados por la vía materna, es decir, su aspiración de movilidad social, es una de las razones que, desde la perspectiva del autor, provocan el desenlace trágico y fatal de la novela (Sandoval, 2011, p. 19-20).

Otra novela que da cuenta de la importancia que se le daba al atuendo, a embellecer el cuerpo y a tener un estilo de vida lleno de lujo y derroche es *Luisa o San Luis Potosí* (1865), del autor Francisco de Paula Palomo. En esta obra se describe un suntuoso baile que se lleva a cabo en la ciudad de México, en la casa de uno de los hombres más opulentos de la sociedad de la época. Un diálogo entre damas que asistían al baile nos permite conocer cuáles eran sus intereses y preferencias:

> —Querida, dijo Enriqueta a Hortensia, temí que no vinieras, porque te suponía apesadumbrada por la muerte de tu pequeño Anastasio; pero me alegro mucho de verte.
>
> —¡Afligirme por la muerte de mi hijo! De ninguna manera. Antes me alegro que Dios se acordara de él y de mí, llevándole al cielo.
>
> No puedes figurarte las congojas que dan los chicos, las privaciones que causan; luego, cuando saben todos que alguna mujer tiene hijos, la creen vieja y no hacen caso de ella. Me moriría de rabia si un hijo me privara de mis diversiones y sobre todo de bailar, porque el baile es la única felicidad que hay en el mundo.
>
> —Eso mismo digo, contestó Amalia, y si no me he resuelto a casar, es por temor que me infunden los hijos, aunque hay muchas muchachas que se casan y no los tienen.
>
> —Yo, contestó Hortensia, no soy estéril pues ya he tenido un hijo que por fortuna se ha muerto; si vuelvo a tener otro he de llorar sin consuelo.
>
> —Pues yo no quiero lidiar con muchachos, dijo Enriqueta, no me he decidido a casar hasta que encuentre marido a mi gusto, el cual debe ser como un Adonis; ha de tener quince años para lucirle, y a causar envidia con él a mis amigas y a las que no lo sean; ha de ser mansito y sufrido para que me deje ir a misa temprano y él se quede acostado; para que cuando haga mis visitas no me pregunte a donde voy, y para que cuando yo esté dormida tome al niño en brazos y le duerma paseándole. Debe también ser rico para que me traiga a la moda y varíe de carruaje cada dos meses; para que me permita jugar en San Agustín de las Cuevas, y pasear en San Ángel; y finalmente para que sostenga tertulia en mi casa cada ocho días (pp. 242 -243).

Parecieran extremas e inverosímiles las aseveraciones de estas damas distinguidas; sin embargo, podríamos matizarlas con algunos textos moralistas publicados en la época, que aluden a las buenas costumbres y externan preocupación por los valores sociales frente al consumo de la moda, fenómeno que fomenta el derroche, el endeudamiento, las malas costumbres y los sentimientos frívolos en las mujeres.

Algunos de estos textos señalan cómo las mujeres bellas, pero también banales, les interesaba poseer las prendas que las hicieran aún más bellas; no así las mujeres feas, quienes —según estos textos— eran las ideales para el matrimonio, ya que entre sus aspiraciones no estaba tener un cuerpo vestido con suntuosidad, es decir, con pedrerías o costosos adornos. Otras ventajas de las mujeres feas, dicen estos

textos, era no tener que celar al marido, ni tampoco ellos tendrían que invertir mucho dinero en su atuendo; por el contrario, la mujer bella:

> Está en continuo toilette; quiebra veinte espejos a la semana, suscribe al marido a todos los periódicos de modas; no pega un botón, [...] aprende todas las lenguas sin saber las reglas de ninguna, desconoce la existencia de la aguja, pero va a los teatros y baile, en donde malgasta la fortuna, y apenas es feliz cuando la modista le trae el vestido de baile y el marido el abono de los espectáculos de noche (de L. G. J., 1882, p. 1).

Más allá de los textos

Estas obras y sus historias dan cuenta de la preocupación social en la época de finales del siglo XIX ante el consumo de la moda por parte de las damas de élite. Según algunas crónicas de sociales de la época publicadas en *El Monitor Republicano*, se sancionaba como un vicio, como si los intereses de la mujer dependieran solo de su físico y no les importara el patrimonio familiar. Estas crónicas nos permiten conocer que la demanda a la mujer era tener control sobre la frivolidad, el consumo de la moda y proteger la economía familiar.

Por su parte, las novelas nos permiten identificar los valores y las preocupaciones morales que permeaban en la época. Dan cuenta de la vida privada, del cómo se vivía en el interior de un hogar, los sobresaltos económicos que ocasionaron la presión social por el buen gusto, los estilos de vida ostentosos, que las sociedades latinoamericanas replicaban de los países europeos, en específico, del consumo de la moda francesa, que mantuvo a las mujeres en una continua guerra de vanidades, ya sea por distinguirse más, resaltar de entre varias o ser la mejor.

Entre las publicaciones periódicas de sociales de la época, las crónicas dominicales alentaban paradójicamente este estilo de vida caracterizado por el afán de atender a la moda y su consumo. Incluso, ocasionaban la confrontación entre las damas, la competencia entre ellas, mediante narraciones aduladoras que describía los atuendos y escenarios de determinados eventos o fiestas, ya que en estas crónicas algunas eran más favorecidas que otras, al mencionar su aspecto glamoroso o simplemente destacarlas por el diseño de su atuendo, y por consiguiente, los capitales de los esposos, que de forma indirecta se veían reflejados en la vestimenta de la esposa halagada.

El personaje de Blanca Sol es una dama de élite que invitaba a los cronistas de moda para que escribieran sobre sus eventos sociales. Esto era una forma de acrecentar su fama de dama distinguida, hermosa, poderosa y a la moda. Si se realiza el ejercicio de comparar la narración de estos eventos en el contexto limeño de la novela con alguna crónica social de la ciudad de México de la misma época, se puede corroborar no únicamente el realismo de la obra, sino la identificación de la realidad que se vivía sobre este llamado vicio social y la atención que provocaba para los autores de dichas crónicas.

Con el fin de ejemplificar lo anterior, se toma como referencia un baile de fantasía —es decir, un baile de disfraces— ofrecido por el ministro inglés Sir Spencer Saint John a la élite política de la ciudad de México en 1886. Este baile se convirtió en un gran suceso, ya que la crónica social de los principales diarios, incluso de otros estados de la República, lo describieron

como «un antes y después» en la historia de la embajada inglesa. Algunos de los principales cronistas como Juvenal o Titania, narraron el baile en varias ediciones dominicales. Las crónicas describen el gran derroche de lujo y ostentosidad que versó en el baile. Algunas de las damas que más destacaron fueron aquellas que encargaron sus disfraces a Francia con el diseñador más prestigiado de la época, Charles Frederick Worth. Estas mujeres fueron Carmen Romero Rubio y Emilia Esther Guzmán de Diez Gutiérrez: la primera, esposa del presidente Porfirio Díaz; la segunda, esposa de un acaudalado hombre potosino Pedro Diez Gutiérrez.

En esas narraciones de los cronistas más leídos ya mencionados, se hacía evidente la polémica que generaba la crónica social al describir o distinguir más a una mujer que a otra. A veces, para no herir susceptibilidades, los cronistas debían añadir aclaraciones, justificaciones o descripciones ampliadas en las posteriores ediciones de su publicación para no herir susceptibilidades.

Por lo anterior, los textos publicados en los diarios como las referidas crónicas de sociales reforzaban los discursos de preocupación por los valores superfluos, pero al mismo tiempo incitaban al consumo. Generan una confrontación de valores morales en el que la moda se coloca en altísima estima.

Este discurso periodístico que permea en la época, consumo *versus* valores y exhibicionismo *versus* moral, aparece también en la narrativa realista literaria, en la crónica costumbrista y en los escritos periodísticos de los diarios. Incluso podríamos ubicarlo en otro tipo de fuentes, como los anuncios publicitarios, en los que se mostraban imágenes femeninas promoviendo productos para aumentar los senos o adelgazar la figura, con el eslogan: «de nada servía un lindo rostro con un cuerpo engrosado o con senos pequeños».

En este documento se identifica también la representación simbólica en los personajes femeninos contenidos en las cinco novelas referidas mediante el vestido como el vehículo que transforma el cuerpo, lo exhibe y lo hace atractivo para seducir. El vestido es el que tiene el poder, es lo que vale, porque el cuerpo sin él no es nada, puede ser el cuerpo de cualquiera, sin estatus ni jerarquía. Es el vestido de moda el que amenaza y transgrede el orden social y el cuerpo, por su parte, queda expuesto y condicionado a los efectos que provoca esta interacción.

El personaje de Blanca Sol, por ejemplo, a pesar de ser coqueta, nunca entregó su cuerpo, solo lo hizo cuando necesitó ascender socialmente, el día que se casó. Pero después, ya con todo el lujo que obtuvo a través de su indumentaria, tenía el poder de provocar y burlarse de todos aquellos que morían de amor por ella, que se veían seducidos por la encantadora mujer que vestía con suntuosidad. Cuando el exceso en el consumo de vestuario a la moda la llevó a la ruina, comenzó a vender sus lujosos vestidos y, al acabarse estos, no tuvo más remedio que recurrir a su propio cuerpo.

El caso de Carmen, la Calandria, es muy similar al de Blanca Sol: pensó que solo necesitaría de vestir elegantemente a la moda para alcanzar el reconocimiento de un hombre de la élite social, dado que en sus genes existía «abolengo», la herencia del padre rico que no la reconoció. Sin embargo, al verse sin pareja, tuvo que sobrevivir como costurera, dado que ese oficio estaba mal pagado, la miseria se instaura pronto en su vida. En su des-

esperación, decidió envenenarse y acabar con ese cuerpo que tanto deseaba verse envuelto en el lujo de la moda.

Al igual que Calandria, Clara, tenía un origen digno. Sus padres eran personas adineradas que vivían en un pueblo. Creía que el hecho de estar informada sobre las tendencias de la moda y consumirlas al llegar a la Ciudad de México la colocaría a la altura de las grandes damas capitalinas y podría escalar de estatus social casándose con un hombre adinerado. Se preparó para recibir la visita de este pretendiente: acicaló cada una de sus prendas con esmero, decoró su rostro y, en especial, se calzó aquellos botines de cabritilla que la hacían verse más alta y distinguida. De tal forma quiso deslindarse de sus orígenes indígenas mediante los artificios de la moda. Al igual que la Calandria, lo único que alcanzó fue ver manchada su honra y regresar junto con su familia a su pueblo entre inconsolables sollozos, con un cuerpo mancillado.

El caso de Marcela, la bella prostituta de la novela de Machado de Assis, es inverso a los otros casos: ella sí vivía de su cuerpo y lo utilizaba para conseguir un estilo de vida que la proporcionara lujo. Sin embargo, la vida le dio un revés: la viruela desfiguró su rostro y le provocaba en su piel una apariencia avejentada. La enseñanza de la novela es que, para aquellas mujeres inmersas en la vida material y frívola, la consecuencia era la decadencia moral y personal; era el cuerpo el que pagaba las consecuencias de la codicia.

Conclusiones.

A través de los personajes femeninos de Clara, Carmen o Calandria, Marcela y Blanca Sol, la literatura es capaz de revelar las aspiraciones sociales de estas mujeres por satisfacer sus deseos de consumir la moda de finales del siglo XIX. Se manifiesta el cómo están ancladas en este vicio social que las deslumbra, incapaces de discernir entre bienes mayores y los superficiales, e incluso dispuestas a transgredir valores morales para conseguir sus deseos.

> La literatura no comienza a existir cuando nace, por obra de un individuo; sólo existe de veras cuando es adoptada por otros y pasa a formar parte de la vida social, cuando se torna, gracias a la lectura, experiencia compartida (Vargas, 2014, p. 30).

Estas protagonistas comparten sus pretensiones en un contexto que las vuelve artífices de su propio destino y, a la vez, víctimas de una sociedad que promueve el consumo de la suntuosidad y la vestimenta de moda, prácticas solo accesibles a quienes tienen altos recursos económicos. De tal modo que serán sus objetivos matrimoniales a costa de poner en riesgo su propio bienestar, así los hombres pudientes son medios y el fin último en una vida de lujo y glamour.

Las prácticas de consumo reflejadas en estas novelas, así como el deseo de transformar el cuerpo mediante la indumentaria, la frivolidad, el egoísmo y la preocupación exclusiva por el arreglo personal, constituyen representaciones simbólicas de una época inmersa en un discurso ambivalente: moral versus vicio social.

En esta confrontación, el cuerpo fue el que se vio beneficiado o victimizado: adornado, sublimado, idealizado; pero también vejado, enfermo, prostituido y, en algunos casos, llevado a la muerte.

La moda como objeto generó un vínculo con la sociedad decimonónica. En esta relación, el sujeto otorgaba valor al vestido,

lo que implica que se reconfigure como representación de una realidad abstracta. Así, el valor de la moda se medía según los valores, prácticas e ideas de cada individuo o grupo social. La teoría de las representaciones permite conferir sentido a estas conductas y entender la realidad mediante su propio sistema de referencias.

Referencias

Cabello de Carbonera, M. (1881). *Blanca Sol*, novela social. Imprenta y Librería del Universo de Carlos Prince. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blanca-sol--0/html/ff1c3698-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_

Cázares Castillo, M. (2017). *Prácticas de intercambio y sociabilidad en la ciudades de México y San Luis Potosí a través de la moda femenina; 1870-1890* [Tesis de Maestría en Historia de El Colegio de San Luis]. Repositorio Institucional de El Colegio de San Luis.

De Cuéllar, J.T. (2021). *Los fuereños*, presentación de Claudia Canales Ucha. UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas. http://www.lanovelacorta.com>los fuereños,2021

De Paula, F. (1860). *Luisa o San Luis Potosí desde 1858 hasta 1860*. Tip. Dávalos.

Delgado, R. (2006). *La Calandria*. Editorial Porrúa.

Foucault, M. (2022). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.

García, A.L. (2002), Historia de las mujeres en el siglo XIX: algunos problemas metodológicos. En *Debates en torno a una metodología feminista* (pp. 199-228). UNAM, PUEG y UAM.

Giménez, G. (2005). *Teoría y análisis de la cultura*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Juvenal. (1885, 11 de enero). Charla de los domingos. *El Monitor Republicano*, 1.

Juvenal. (1886, 24 de enero). Charla de los domingos. *El Monitor Republicano*, 1.

L. G. J. (1882, 24 de septiembre). Las mujeres feas. *El Monitor Republicano*, 1.

Machado, A. (2017). *Memorias póstumas de Brás Cubas*. Sexto Piso.

Meza, C. (2010). *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*. Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Peluffo A. (2002). Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol:* prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVIII(55), 37-52.

Sandoval, A. (2011). El costumbrismo de Rafael Delgado en *La Calandria*. *Literatura Mexicana*, 4(1), 7-25. https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.4.1.1993.841

Simmel, G. (2014). *Filosofía de la coquetería y otros ensayos*. Ediciones Coyoacán.

Vargas Llosa, M. (2014). La literatura y la vida. En *Lección de lectura* (pp. 25-44). Colección El elogio de la Educación. Consejo de mentes brillantes. SNTE.

DOI: 10.24275/KNVM1166

Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra

Análisis crítico: *Cantares mexicanos* como fuente de estudio en la literatura mesoamericana

Critical Analysis: *Cantares mexicanos* as a Source of Study in Mesoamerican Literature

Resumen

En este trabajo se lleva a cabo una revisión crítica del paradigma oral de la literatura mesoamericana, problematizando las recopilaciones, transcripciones y traducciones de los *Cantares mexicanos* de Bernardino de Sahagún, así como los usos y discursos generados a partir de estas. Se analizan fragmentos de la obra y se señalan elementos cristianos, a partir de lo cual se propone una relectura que permita conciliar las fuentes primarias con los relatos de los recopiladores.

Palabras clave: Literatura, literatura prehispánica, crónicas, códices mesoamericanos.

Abstract

This work conducts a critical review of the oral paradigm of Mesoamerican literature, questioning the compilations, transcriptions, and translations of Bernardino de Sahagún's *Cantares Mexicanos*, as well as the uses and discourses generated from them. Fragments of these works are analyzed, and Christian elements are identified, leading to a proposed reinterpretation that reconciles the primary sources with the accounts of the compilers.

Key words: Literature, prehispanic literature, chronicles, mesoamerican codices.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 109-126 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 17/10/2025 > Fecha de aceptación 29/01/2026
jegc91@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0006-1342-3039

* Universidad de Granada, España.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción. Literatura mesoamericana, dos paradigmas de estudio

La literatura mesoamericana comprende la escritura y la tradición oral del occidente, del centro-sureste de México y de diversas regiones de Centroamérica. La escritura precolombina se remonta a unos tres mil años, pero las expresiones literarias de los pueblos originarios tienen una continuidad histórica y en nuestro tiempo perviven en su memoria, su artesanía y sus textiles. También estas expresiones se han adaptado a formatos no tradicionales, como libros al estilo occidental, música, cine, arte digital y otros.

El Bloque de Cascajal es considerado el antecedente más antiguo de las escrituras mesoamericanas; una pieza de piedra serpentina con glifos olmecas descubierta en Veracruz en 1999, datada de la fase San Lorenzo (1200-900 a.C.) (Magni, 2012). Este hallazgo marca el inicio de de una literatura rica en formatos, ritualidades, arte pictórico y de la memoria: expresiones de la palabra, apropiaciones y reinvenciones.

Mientras existen fuentes materiales para el estudio de la literatura precolombina, en la investigación contemporánea concurren dos paradigmas en su método y su discurso: el oral y el arqueológico. Es cierto que domina la idea de que el paradigma oral es universal, al punto de considerarse que la oralidad es la base de la escritura mesoamericana, pero valdría la pena preguntarse si, en todo caso, la tradición oral y la escritura conviven en una función recíproca. El hecho es que los paradigmas son reales y vale la pena delimitarlos.

Empecemos por el paradigma oral. Este es el más dominante para los estudios literarios y está sostenido en transcripciones de narraciones indígenas hechas por cronistas españoles en el siglo XVI, a menudo dentro de los conventos y en el contexto de la conversión, donde se relataron historias y tradiciones antiguas. Los textos considerados fuentes de la literatura indígena casi siempre provienen de estas transcripciones. Un testimonio relevante de este proceso se encuentra en los *Coloquios de los sabios y los doce*, obra en la que el misionero franciscano Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590) documentó el encuentro —ocurrido en los primeros años tras la caída de Tenochtitlán, hacia 1524— entre Jerónimo de Aguilar, acompañado de otros miembros de su orden, y un grupo de doce caciques indígenas (de Sahagún, 1986). En este diálogo, los interlocutores indígenas describen costumbres y estructuras sociales del antiguo orden nahua. El contacto entre misioneros e indígenas es el origen de *Cantares mexicanos*, una obra canónica del propio Sahagún sobre la que se aduce la existencia de una literatura precolombina sostenida en la memoria de los relatores. *Cantares mexicanos*, junto con *Historia general de las cosas de la Nueva España* (conocido como «Códice florentino»), y obras de otros franciscanos, como la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, de Andrés de Olmos, son ampliamente citadas por los autores del paradigma oral. Ángel María Garibay (1892-1967) y, su discípulo, Miguel León-Portilla (1926-2019) son las dos figuras más influyentes en este paradigma y sus aportes se han convertido en elementos del canon académico.

El paradigma más dominante desde la historia es el *arqueológico* y está sostenido en el descifrado técnico y la interpretación de escrituras pictográficas en alfarería, pintura mural, tallados en piedra, textiles,

códices, escultura monumental, escultura en formatos pequeños, edificaciones y otros objetos. Los trabajos de Batalla (2008), Boone (2011, 2016), Baena (2018), Jansen (1982, 1999, 2015), Escalante (2013), Galarza (1979, 1990, 1997, 2009), Mohar y Fernández (2006), por mencionar algunos, si bien recurren a las transcripciones de la colonia para contextualizar, explicar aspectos de la literatura indígena y encuentran útil la presencia de glosas en castellano en los códices, especialmente en los que datan de la colonia temprana, prefieren partir de la fuente primaria, el objeto (a menudo el códice) para desde ahí irradiar hacia otros elementos. Son importantes los esfuerzos de Jansen (1999) y recientemente de Frassani (2020) por vincular los relatos contenidos en estos objetos con los rituales y las lenguas indígenas de Oaxaca. El paradigma arqueológico contempla el análisis de la literatura precolombina desde el objeto, con el descifrado del código de escritura en el medio, apoyado por las crónicas de los misioneros y por la etnografía. Este paradigma explora las características de la escritura de los pueblos originarios de América desde su iconografía y ha llevado a la comprensión de la literatura indígena como semasiografía (Gómez, 2022), a la conjunción de pictogramas con sonidos (Sheseña y Velásquez, 2022) y al entendimiento de la literatura mesoamericana a partir de los elementos performativos y rituales que se desplegaban durante su lectura, como danzas, gestos, música y vestuario.

Sin embargo, el paradigma oral es dominante y en México se enseña en las escuelas de educación básica y en algunas universidades como el único, alrededor de autores mitificados con carácter nacionalista. Ángel María Garibay y Miguel León-Portilla lideraron por mucho tiempo la narrativa oficial sobre la literatura indígena, centralizada en los mexicas y los texcocanos. Sus aportes abrieron brecha para el estudio de la literatura mesoamericana como disciplina propia, pero es importante revisar que sus interpretaciones profundizan poco en los textos pictográficos precolombinos y privilegian fuentes escritas en la colonia, traducidas por ellos. Los trabajos más conocidos de León-Portilla son *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* de 1956, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* de 1961, *El destino de la palabra* de 1996, *Antigua y Nueva Palabra* de 2004 (Secretaría de Cultura, 2019), aunque su libro más influyente es *La visión de los vencidos* de 1959. La obra más difundida de Ángel María Garibay se titula *Historia de la literatura náhuatl* de 1953.

Los trabajos de León-Portilla y otros sostienen la idea de que existió una poesía y una filosofía náhuatl a partir de lo que Sahagún habría recopilado en *Cantares mexicanos*. Los autores de estos textos serían, según León-Portilla, reyes y nobles nahuas. También serviría para extender la idea de que existió una clase social, probablemente en Texcoco, que se oponía a los sacrificios humanos y han esparcido la idea de que estos fueron impuestos por los «diabólicos mexicas» (Battcock y Aguilar, 2016, p. 38). Nezahualcóyotl, el mitificado *tlatoani* de Texcoco, ha llegado a considerarse un rey sabio que «practicó un tipo de gobierno que rechazó los sacrificios humanos, la guerra florida, y, en general, todo tipo de violencia» (García, 2023, s.p.) Los misioneros españoles, sobre esta visión, han sido considerados los primeros etnógrafos del nuevo mundo y sus transcripciones se consideran la fuente directa para sostener la existencia de poemas indígenas en un estilo muy cercano al renacentista.

En este trabajo analizaré y discutiré el paradigma dominante de los estudios de literatura mesoamericana, recurriendo a las ediciones de *Cantares mexicanos* de León-Portilla (2016) y de la UNAM (2012, compilado por Reyes), para localizar elementos cristianos en este documento.[1] El objetivo es sumar argumentos a la problemática de las fuentes coloniales para el estudio de la literatura prehispánica. Para ello, recurriré a trabajos que cuestionan la traducción y la autoría de esta recopilación. En un segundo escaño, el método es comparativo entre estos y otros autores.

Análisis y discusión. Los cantos mexicanos como fuente de estudio

El trabajo de León-Portilla ha recibido respuestas críticas y exige una revisión. Por un lado, es importante reconocer el dardo que el historiador lanza al invertir el relato de la conquista desde los españoles, para poner el foco en el indígena, en el derrotado. Este giro de tuerca frente a la historiografía dominante es una contribución necesaria para los estudios decoloniales. Hay que cuidar, sin embargo, que la construcción de una línea histórica de América sublevada del canon no caiga en lecturas folklorizantes, indigenismos ni nacionalismos sin rigor.

Las críticas a Miguel León-Portilla se han hecho en cuanto a la traducción de los poemas indígenas llamados por él *huehuetlatolli*, que para el historiador formarían parte de la «flor y el canto», es decir, poemas con contenidos morales y estéticos, que exaltarían aspectos de la cultura náhuatl para fundar, dice León-Portilla (2006), una filosofía y una lírica náhuatl. Casi todas las críticas se han hecho fuera de México y son consideradas divergentes. Ejemplos son los artículos de la traductóloga chilena Gertrudis Payàs (2004, 2006), las publicaciones de Amos Segala (1990, 1992) y John Bierhorst (1985), quienes observan errores graves en la traducción del náhuatl al español de las crónicas de Sahagún. Estos autores apuntan que la traducción de León-Portilla tuvo un carácter nacionalista al eliminar conceptos y palabras que tienen un origen claramente cristiano, con la intención depurar a la literatura precolombina y sostener a las crónicas como fuentes de una literatura clásica, restando importancia a estos elementos o ignorándolos. Otros, como Martínez (2013), son benévolos con León-Portilla, pero críticos con Ángel María Garibay:

> El aporte de Garibay fue grande, pero la traducción [de *Cantares mexicanos*] no siempre es segura y no es una publicación completa ni crítica de los dos manuscritos, que fueron reordenados, dispuestos en versos y depurados de las referencias e interpolaciones cristianas que contienen, con el objeto de presentar ante el lector una idea de lo que fue la Poesía náhuatl prehispánica (Martínez, 2013, p. 45).

El trabajo de León-Portilla parece estar hecho sobre las versiones de su maestro, aunque esto no está completamente claro. Para Payàs, las traducciones de Garibay y la posible reelaboración de León-Portilla resbalan en problemas de traducción cultural y traducción interlingüística. Recurren a los modelos griegos, a quienes estos autores admiraban, y someten a los textos a un proceso de normalización que los hace entrar en el canon literario. La traducción, para esta autora, fabricó la literatura de una

1 En las transcripciones se han eliminado las notas al pie y anotaciones numéricas romanas para facilitar la lectura.

«gran civilización» (Payàs, 2004, p. 544). Este proceso se llevaría a cabo por medio de la homogenización del lenguaje, la introducción de ritmo y versificación formal que no corresponden al contexto indígena. Para la traductóloga, a las traducciones del náhuatl al español de Garibay y León-Portilla se les «ha confinado la tarea de representar una gran civilización, comparable a las clásicas. Por tanto, tendrán que ser también clásicas» (Payàs, 2004, pp. 546-547). Payàs examina la transcripción y traducción de *Cantares mexicanos* de León-Portilla de 1997 y la compara con las de Bierhorst de 1985 y Garibay de 1968, señalando que Garibay sustituye la palabra «Dios», presente en el náhuatl original en el folio 35v, por «Dualidad», mientras León-Portilla lo transforma a «Ometeotl»[2] (Payàs, 2004, p. 555). Esta sustitución muestra un nivel exagerado de traducción libre y puede situarse dentro de una visión folklorista del pensamiento nahua, que se ha apropiado de esa palabra en prácticas del *new age*.

Payàs apunta que la crítica a las ediciones de *Cantares mexicanos* de León-Portilla se apoya en cómo se interpretó el término *tlamantinimeh* (también, *tlamantinime*), traducido por el historiador mexicano como «filósofo» y a partir de la cual se sostiene la existencia de una clase de sabios contrarios al militarismo mexica y dotados de una práctica filosófica comparable con la de la Grecia antigua. Retomando a Segala, la autora sostiene que este vocablo puede entenderse tanto como un adjetivo «sabio», como un sustantivo «el que sabe», pero estos conceptos no necesariamente son equiparables al de «filósofo» (Segala, 1990). Payàs explica que León-Portilla y Garibay, siguiendo a Sahagún, difundieron la existencia de filósofos nahuas comparables con los griegos o latinos y la emplearon para postular la idea de que los poemas de *Cantares mexicanos* son atribuibles a estos filósofos (Payàs, 2004). Para que esto funcionara (antes de la edición de 2011 coordinada por la UNAM) las ediciones de *Cantares mexicanos* de León-Portilla fueron depuradas de elementos cristianos y sustituidos por otros más asequibles a la idea de una filosofía y una lírica nahua independiente. Payàs sostiene que León-Portilla justificó este acto asegurando que los elementos cristianos en los textos eran «correcciones aberrantes introducidas por los escribas originales» (Payàs, 2004, p. 553).

La presencia de alusiones cristianas en *Cantares mexicanos* hace dudar que estos textos sean directamente clasificables como poesía precolombina y son más bien evidencia de un hecho histórico importante: la recopilación de los cronistas en la Colonia temprana, que reflejó un pensamiento en transición de los indígenas convertidos o en proceso de, pero no permite concluir la existencia de una literatura precolombina exactamente como ahí se consigna.

El traductor e historiador estadounidense John Bierhorst también es crítico del trabajo de León-Portilla. Bierhorst, quien en la década de 1980 trabajó en traducciones del náhuatl al inglés de la obra de Sahagún, pone en duda la existencia de un rey poeta, figura erguida como efigie nacionalista. Bierhorst señala que los *Cantares mexicanos* de Sahagún son canciones sagradas para hacer comunión con los espíritus, dioses y antepasados, «canciones espirituales» (*ghost songs*) (Bierhorst, 1985, p. 18). A partir de esto, el historiador estadounidense

2 Traducible como «Doble dios», se constituye mejor como un concepto filosófico que como una deidad.

descarta que exista alguna referencia de autoría en las ediciones originales y atribuye la invención del «rey poeta» al cronista novohispano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (Bierhorst, 1985).

Por su parte, el historiador italiano Amos Segala discute, en su libro *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones* (1990) y después en artículos dispersos (enumerados por él mismo) sobre: 1) ¿Cuál es la antigüedad real de los *Cantares mexicanos* y de los *Romances de los señores de la Nueva España?*,[3] ¿se trata de textos auténticamente precolombinos o son productos del mestizaje? 2) ¿Realmente podemos atribuir la autoría de los *Cantares*... a *tlatoques* de Tenochtitlán o Texcoco? 3) ¿Estos textos son una expresión de un grupo social que cuestionó la base de la teología y ética oficial? 4) ¿Cuáles son los instrumentos textuales o técnicos que nos permiten responder a estas preguntas? (Segala, 1992).

Los textos de *Cantares mexicanos* están versificados (o eso se extrae de las traducciones de Garibay y León-Portilla), escritos en náhuatl alfabético con palabras introducidas del español. Uso de alfabeto, versificación, e introducción del español distinguen a estas recopilaciones de formas anteriores de escritura, sostenidas en la pictografía. Vamos por partes: con uso del alfabeto me refiero a la utilización de signos escritos que representan sonidos; con versificación me refiero al uso de periodos rítmicos expresados en la escritura como líneas de texto; con introducción de palabras del español me refiero a conceptos que provienen directamente del léxico cristiano escritos en español alfabético en las versiones en náhuatl. No podemos obviar un hecho: las culturas originarias no escribían con caracteres similares a los europeos, su palabra se contenía en un sistema de escritura propio, que transitaba hacia la representación de sonidos, pero cuyo carácter dominante era la palabra pintada y la memoria. Estudios como el de Johansson (2005), Frassani (2020) y otros señalan la posibilidad de que los códices precolombinos formasen parte de un ámbito ritual que recurría a elementos performativos, como cantos, danzas, ofrendas o sacrificios. No se puede ignorar el lugar privilegiado que tenían los libros sagrados en dichos rituales.

En la edición de León-Portilla de *Cantares mexicanos* (2016) ya encontramos declaraciones de los autores/compiladores, los relatores indígenas o los cronistas españoles, que indican que fueron creados durante la conquista. Es el caso del *Michcuicatl*, «Canto de peces» o «Canto del pez», acompañada con la explicativa «Yn iquac omotlali yn oiuh tompehualoque/ yntlanepanhuil mexica yhuan tlatilolca», traducida por el propio León-Portilla como «Se compuso cuando fuimos conquistados/ Alegoría de los mexicas y los tlatelolca» (León-Portilla, 2016, pp. 624-625). En esta pieza, aparece dos veces mencionada la palabra «Jesucristo», tanto en su versión náhuatl como en español, y en la versión náhuatl catorce veces la palabra «Dios» escrita directamente en español, es decir, es probable que el escribano o el propio relator indígena introdujeran un elemento en castellano al náhuatl alfabético. En el verso 844 de la misma pieza se menciona «San Juan», «obispo» y «Jerusalén» como vagas referencias contextuales. En la nota 355 sobre «Jerusalén», se señala que en el original aparece la glosa «gloria». En versos siguientes aparecen

3 Compendio de textos nahuas probablemente originarios de Texcoco cerca de 1582, resguardados en la Universidad de Austin, Texas.

nombres en español como «Juan», «Guzmán» o «Juan Santiago»

Náhuatl alfabético:

Yn titlapaltecuicitzini
quetzalli an
atzalan ticnocahualoc
ti San Joan otiya
ilhuicatl ytec
ye Jerusalem gloria
ticmati ya yan
cuix nican tocha obispo ya
yn pahpacohua
ma yahuiltilo
Ypalnemoa
çan ca ye nican i yn teocuitlachacalin i
tlapapalmichin i otiya
oniya ilhuicatl ytec.

Traducción:

Tú, cangrejo rojo, pluma de quetzal,
entre las aguas fuiste con pena abandonado,
tú, San Juan, tú fuiste,
yo voy al interior del cielo.
Ya a Jerusalén, la gloria.
Lo sabes,
¿acaso es aquí nuestra casa, obispo?
Hay alegría,
que se dé contento
al Dador de la vida.
Sólo aquí, el cangrejo dorado;
el pez de colores, tú vas,
yo voy al interior del cielo.

(León-Portilla, 2016, p. 633).

La existencia de estos elementos en los *Cantares*... obliga a la reflexión sobre sus orígenes. ¿Por qué aparecen en documentos a los que se les otorga el carácter de una poesía indígena prehispánica? ¿Realmente los testimonios indígenas fueron hechos sin presión alguna? ¿Qué significó para los indígenas de la colonia temprana, quienes seguramente guardaban recuerdo de la violencia de la conquista, que fueran los miembros de la iglesia católica quienes les pedían hablar de una cultura doblegada? ¿Forman o no parte de un proceso complejo de conversión espiritual donde los elementos cristianos se sobreponen a los mesoamericanos? ¿Realmente somos capaces de rastrear e identificar esos elementos, privando los textos de su carácter sincrético? ¿Podemos considerar estos textos como lo que evidentemente son: testimonios coloniales?

En la versión digital de los *Cantares* editada por la UNAM en colaboración con Salvador Reyes, encontramos otras menciones a elementos cristianos, como en el «Canto señorial» (folio 63r), donde el ave quetzal se presenta como alegoría del Espíritu Santo, con la curiosidad de que en la versión náhuatl el cronista o autor indígena escribe «Spilito Xanto» y el traductor lo corrige sin hacer comentarios. Aunque en apariencia esta corrección es

inocente y forma parte de un proceso de adaptación y actualización en la traducción, considero que es una pista que nos lleva a lo que Payàs señala de forma demoledora: los traductores de *Cantares mexicanos* han adaptado los cantos para hacerlos más entendibles, pero también los han dotado de una visión folklorista, como observamos en *tlamantinime* y *ometeotl*, y de una visión nacionalista, como observamos en las atribuciones de autoría de los cantos a reyes precolombinos. Este canto contiene elementos que hacen sospechar que el autor, quien se identifica como huejotzinca[4] (aunque no como un tlatoani ni como un noble), se lamenta por la derrota indígena cuando exclama: «Hay llanto, hay tristeza por los señores en el mundo. Tu escudo precioso cubierto de tiza se sacude; su planta espinosa, sus espigas floridas, han venido a erguirse en la tierra». Después, «Por esto lloro, me aflijo, yo huexotzinca. En toda la tierra están esparcidos sus brazaletes, sus vestiduras. Mi vasija del águila está enmedio del agua, en Huexotzinco», para cerrar con una alabanza a Moctezuma: «Mirad al cielo, al cielo. En Huexotzinco la tierra se revuelve, allá se enaltece el señor Motecuhzoma. Nunca se perderá tu nombre, tu fama, aquí» (UNAM, 2012, folio 63r). Otros cantos de la misma edición son aún más explícitos con su temática cristiana, como el 58v, una evidente alabanza al Papa que contiene menciones directas a «Dios», «San Pedro», «Roma» y un desconocido «Don Martín».

"Canto señorial" [63r, 1289]
Náhuatl alfabético:

LXXII
Tiquetzaltototl timochiuhtihuitz
Spilito Xanto çan tihualacico can
tiquinhuicatihuitz in moquecholhuan
a yn ageloti xochimecatl o yn ye
coyatotoma yn cuic çan mitzonahuiltia
Ypalnemohuani ohuaya etcétera

Traducción:

LXXII
Tú, ave quetzal, vienes volviéndote
Espíritu Santo, sólo has venido a llegar,
vienes trayendo tus aves quéchol, los
ángeles, sartal de flores, desata su canto,
sólo te da contento el Dador de la vida.

(UNAM, 2012, folio 63r)

4 Habitante de Huejotzingo, ciudad-estado del valle de la actual Puebla y Tlaxcala, aliada de Cholula

"Canto señorial"[63r, 1296-1298]
Náhuatl alfabético:

In nechoquililo nentlamacho y cemanahuaqui teteuctin i motiçachimali yhui y onmotlaçotzetzelohua ohuaye ytzihuac y xochimiyahuayocan in moquetzaco in tlalticpac a ohuaya ohuaya

63r 1297
Çan oncan nohuaye ompielo tlalli tepetl huiya iztac yn quauhtli motzetzeloticaquin yn Tenochtitlan in Mexico nican huiya no yhui Huexotzinco ya oztotl ycuiliuhcan mizquitl a ycacan ocelotl ma'ahuiltitinemam ohuaya ohuaya

63r 1298
Can ye ica nichoca nicnotlamati an nihuexotzincatl ye centlal mani yn macuexiquemitl ye momoyahuatoc noquauhtzotzocol atl ytzalan in Huexotzinco y ohuaya etcétera

Traducción:

1296. Hay llanto, hay tristeza por los señores en el mundo. Tu escudo precioso cubierto de tiza se sacude; su planta espinosa, sus espigas floridas, han venido a erguirse en la tierra.

1297. Sólo allá es guardada la tierra, el monte. El águila blanca está agitándose en Tenochtitlan, México, aquí. En Huexotzinco, donde está la pintura de la cueva, se yergue el mezquite, allá el jaguar anda contento.

1298. Por esto lloro, me aflijo, yo huexotzinca. En toda la tierra están esparcidos sus brazaletes, sus vestiduras. Mi vasija del águila está enmedio del agua, en Huexotzinco.

1299. Mirad al cielo, al cielo. En Huexotzinco la tierra se revuelve, allá se enaltece el señor Motecuhzoma. Nunca se perderá tu nombre, tu fama, aquí.

(UNAM, 2012, folio 63r).

Sin título (Canto de alabanza al Papa) [58v, 1181-1185]
Náhuatl alfabético:

	Traducción:
58v 1181 Ma xoconmahuiçocan yn antocnihuan yn anhuexotzinca ça ypan mochiuhtica a ypapa yehuaya çan yehuan Dios ye contlatolhui ya yohuaya ohuaya	1181. Admiradlo, amigos nuestros, vosotros huexotzincas, sólo en él ocurre, en el Papa, sólo a él Dios le habla.
58v 1182 Ça yeehuaya ypetl ça yeehuaya cpallomclii ypan onca yehuaya a y Papa yehuaya çan yehuan Tiox ye contlatalhui amcliii yay ohuaya ohuaya	1182. Sólo en su estera, sólo en su sitial, allá está el Papa, sólo a él Dios le habla.
58v 1183 Hoch aquin o teocuitlatzatzazco oncan onhuetztoc yn tlacaço yehuatl a i Papa ya çan ca yxiuhtlacalhuaz yetoqui yc onntlamomotlatoc ahui in cemanahuaqui ohuaya etcétera	1183. ¿Quién en su sitial de oro, está reclinado? En verdad es él, el Papa, con su cerbatana preciosa está disparando al mundo.
58v 1184 O anqui nelli yehuaya yc anca ycoloz yteocuitlatopil yetocqui onpepetlantocqui in cemanahuaqui ohua ohuaya	1184. En verdad así ya su cruz y su báculo de oro están brillando en el mundo.
58v 1185 Can ninentlamati a a yn Loma yehuaya ça oncan ye noconita y çan ca ynacayo ça yehua Xan Petolo ça yehuan Xan Papolo ya ohuaya	1185. Sólo me aflijo, en Roma allá lo veo sólo su cuerpo de él, de San Pedro, de San Pablo.

(UNAM, 2012, folio 58v).

John Bierhorst insiste en el rol del glosista (el comentador, el explicador, el anotador de los *Cantares*...), señalando a Fernando de Alva Ixtlilxóchitl como el más notable de ellos. Bierhost indica que Ixtlilxóchitl tuvo un papel ineludible en el problema de los autores; señala que la insistencia del historiador novohispano en atribuir autoría texcocana a los cantares obligó a futuros analistas a recular en que estos textos realmente tuvieron un autor y que este provenía del ámbito indígena. Ixtlilxóchitl (nacido cerca de 1578) se calificaba a sí mismo como noble de Texcoco y su madre, Ana Cortés Ixtlilxóchitl, era descendiente de los hueytlatoque de Texcoco y Tenochtitlan. Además, en 1612 Ixtlilxóchitl fue nombrado juez gobernador de Texcoco por el virrey, el marqués de Guadalcázar (Real Academia de la Historia, 2022), a partir de lo cual se puede deducir el interés que tuvo por resaltar figuras autorales ligadas con su linaje y con su posición política. Bierhorst (1985) señala que sin esos comentarios es probable que los cantares se considerasen anónimos y colectivos, como sucede con las canciones rituales de los indios norteamericanos. El historiador abiertamente declara que «ningún compositor azteca es mencionado en ningún momento en las primeras etnografías, incluyendo las de Sahagún, Motolinía y Durán. Tampoco existe información concerniente a los músicos o compositores en el códice *Romances*» (Bierhorst, 1985, p. 97).

Los aportes de Bierhorst desmontan la autoría y autenticidad sobre los que se construyó la lectura humanista de la literatura mesoamericana. Su trabajo coloca a esta escritura en la dimensión de *otra literatura*, obligándonos a estudiarla desde sus diferencias, no sus similitudes con la literatura clásica europea, empezando por el hecho de que, en caso de que los cantos sean prehispánicos, podrían considerarse anónimos y colectivos. Resulta pertinente la claridad del historiador al nombrar estas composiciones como canciones (*songs*), sin la ambigüedad del término «cantares». Este sencillo gesto léxico nos ayuda a colocar a las canciones indígenas en el contexto de una teatralidad ritual, posiblemente acompañadas de música, escenografía y danza, y nos aleja de la concepción tradicional de poemas sostenidos en solitario, declamados en la intimidad o únicamente transmitidos entre padres e hijos. Sobre *Cantares mexicanos*, Bierhorst transcribe secciones precisas de los folios 7, 37v, 38v, 39v y 41 donde se menciona a personas a las que le fueron entonados los cantos, los lugares o contextos donde fueron declamados y sus compositores, quienes las crearon en los años posteriores a la conquista, con diferencia de al menos 30 años (Bierhorst, 1985). De estos seis fragmentos, salta en duda el folio 39v, donde se lee «Es composición de Nohnohuiantzi, el de Nextenco, que era cantor y de linaje». La identidad de esta persona es desconocida y no es incluida en obras que aducen autoría a los poemas indígenas, como *Quince poetas del mundo náhuatl* (León-Portilla, 2017). En la tabla 1, se muestran estas y otras secciones de *Cantares mexicanos* donde aparecen menciones directas a elementos cristianos. Localizados estos elementos, busco contribuir a la discusión sobre la temporalidad, el motivo y el origen de estas canciones, tomando con mayor seriedad el hecho de que las fuentes nahuas, consignadas entre el siglo XVI y XVII no tienen el propósito directo de conservar información sobre la cultura (aunque de forma circunstancial lo hicieron), sino de recopilar un conocimiento

que facilitara la conversión espiritual, por un lado, pero especialmente, que estos textos no están depurados de un *ethos* cristiano, de una visión europea del mundo añadida por los cronistas, quizá expresada por los propios indígenas por temor o bien resultado de que la conversión espiritual ya estaba en marcha en los propios relatores.

Sin título [7r, 0]
Náhuatl alfabético:

Nican ompehua in cuicatl motenehua melahuac huexotzincayotl ic moquichitoaya in tlatoque huexotzinca manime catca Yexcan quiça inic tlatlamantitica teuccuicatl ahnoco quauhcuicatl xochicuicatl icnocuicatl Auh inic motzotzona huehuetl cencamatl mocauhtiuh auh yn occen camatl ipan huetzi yetetl ti Auh in huel ic ompehua ca centetl ti Auh inic mocuepa quinyquac yticpa huetzi y huehuetl çan mocemana in maitl auh quiniquac i ye inepantla occeppa itenco hualcholoa in huehuetl Tel yehuatl itech mottaz yn ima yn aquin cuicani quimati in iuh motzotzona Auh yancuican ye no ceppa ynin cuicatlc ychan Don Diego de Leon governador Azcapotzalco Yehuatl oquitzotzon in Don Francisco Placido ypan xihuitl ypan inezcalilitzin Totecuiyo Jesuchristo.

Traducción:

Aquí empiezan los cantos que se dicen llanos, a la manera de Huexotzinco. Así se sentían varoniles los señores huexotzincas que allí estaban asentados. En tres partes así salen, así distribuidos estos cantos, cantos señoriales o cantos de águilas, cantos floridos, cantos de privación. Y así se toca el atabal: cuando un cencámatl [una palabra o conjunto de palabras ¿una estrofa?] va acabando, todavía sobre él caen tres ti [¿golpes?] y cuando empieza es un solo ti. Y así regresa, justo en el momento que golpea al huéhuetl [atabal], y luego, para volver, la mano se aparta del huéhuetl. Continúa ella y cuando hay tres [golpes] en el centro del atabal, pasa a tocar en su orilla. Pero sobre eso se han de observar las manos de un cantor que sepa cómo se tañe. La primera vez y también por una vez, este canto se entonó en la casa de don Diego de León, gobernador de Azcapotzalco. Lo tocó don Francisco Plácido, en el año de 1551, en la fiesta de la Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo.

(UNAM, 2012, folio 7r). .

Sin título [37v, 0]
Náhuatl alfabético:

Traducción:

Nican ompehua cozcacuicatl ytechpa yn itlacatilitzin Totecuiyo Xesucristo oquitecpan don Francisco Plácido ypan xihuitl años.

Aquí empieza el canto precioso acerca del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo. Lo compuso Don Francisco Plácido en el año de 1553 años.

(UNAM, 2012, folio 37v)

Canto de la aparición de la Señora [38v, 0]
Náhuatl alfabético:

Traducción:

38v 0
Cihuaixnexcuicatl ypan tlatecpantli teotlatolli yquac mehua yn ilhuitzin Spiritu Santo quitecpan Christoual de Rosario Xiuhtlami cuicani ypan Agosto de años.

Canto de la aparición de la Señora, palabra divina, compuesta cuando se levanta la fiesta del Espíritu Santo. Lo compuso Cristóbal del Rosario Xiuhtlamin, cantor, en agosto de 1550 años.

(UNAM, 2012, folio 38v).

"Canto de cuna" [39v, 0]
Náhuatl alfabético:

Traducción:

39v 0
Nican ompehua coçolcuicatl ytoca ye huecauh ic coquichitoque Tepaneca in Mexico tlatoani Ahuitzotzi ytlatlalil Nextenco Nohnohuiantzi cuicani yhuan pilli catca

Aquí empieza el que se llama canto de cuna con el que hace mucho tiempo le hablaban varonilmente los tecpanecas al señor de México, Ahuitzotzi. Es composición de Nohnohuiantzi, el de Nextenco que era cantor y de linaje.

(UNAM, 2012, folio 39v)

"Canto de la Redención de la gente" [41r, 0]
Náhuatl alfabético

41r 0
Nican ompehua Tequihquixtilizcuicatl
ypan tlacueptli teotlatolli yc oquiz
ilhuitzin San Pilipe yquac yn oahcico
España ytetlauhtiltzin Su magestad
in tlahuiztli quimomaquilia altepetl
Azcapotzalco Tepanecapan ypan xihuitl
yehuatl oquitecpan don Francisco
Placido governador Xiquipilco auh y
xihuitl ypan omeuh Yquac Governador yn
Azcapotzalco don Antonio Valeriano.

Traducción

Aquí comienza el Canto de la Redención de la gente, versión de la palabra divina, con que se celebró la fiesta de San Felipe, cuando llegó de España el regalo de Su Majestad,el escudo de armas, que concedió a la ciudad de Azcapotzalco Tepanecapan, en el año de 1564. Lo compuso don Francisco Plácido, gobernador de Xiquipilco, y el año en que se entonó fue 1565, cuando era gobernador en Azcapotzalco don Antonio Valeriano.

(UNAM, 2012, folio 41r)

Folio	Elemento cristiano	Descripción o contexto del canto
3v	Dios (invocación)	Canto que inicia con invocación al «Dador de la vida», asimilado al Dios cristiano.
14v	Dios único	Canto que menciona «los cantos del Dios único», clara referencia monoteísta cristiana.
16r	Dios creador	«En verdad mi Dios me hizo, en verdad mi Dios me forjó», tono lírico con sentido cristiano.
17v	Dios (dador de la vida)	Reiteración del nombre cristianizado del creador, integrado al lenguaje poético náhuatl.
20r	Dios único, Libros	Se alude a «libros» y «Dios único», posiblemente relacionados con la liturgia cristiana.
22r	Dios	Aparición explícita de «Dios», traducción directa del término cristiano.
37v	Niño Dios	Canto devocional en torno al «Niño Dios», símbolo central del cristianismo.
38v	Espíritu Santo	Indicado como «Canto levantado en la fiesta del Espíritu Santo», referencia litúrgica.
39r	Espíritu Santo, apóstoles, Dios	«Espíritu Santo... los apóstoles... nuestro Señor Dios», ontenido plenamente cristiano.

42v	Resurrección de Nuestro Señor, nombres españoles	«Canto de mujeres acerca de la resurrección de Nuestro Señor... Don Baltasar Toquezcuauhyo...»
45v	San Francisco	Canto que menciona «San Palacisco», forma nahuatlizada de San Francisco.
47r	San Francisco	Reiteración del nombre del santo.
48r	San Francisco, Dios	Presencia de «San Palacisco... Dios», combinación sincrética.
51v	San Francisco	Canto que asocia al santo con imágenes de flor y canto.
58v	San Pedro, San Pablo, Roma	Referencias explícitas a apóstoles y a la ciudad de Roma, centro del cristianismo.
63r–62v	Espíritu Santo, Ángeles	Símbolos cristianos fusionados con imágenes indígenas de aves y vuelo.
66r	Dios, Jesucristo	Mención directa de Jesucristo junto a Dios.
67r	Santa María, Dios	Imagen poética de «Santa María» y «Él, Dios»; canto mariano.
77r	San Francisco	Reiteración devocional al santo.
78r	San Francisco	Reiteración devocional al santo.

Tabla 1. Elementos cristianos en *Cantares mexicanos*.
Para el análisis, se utilizó la versión de UNAM, 2012.

Resulta sustancial preguntarse cuál sería la razón por la cual los autores firmasen estas obras, en un ámbito donde los códices, la pintura mural, la alfarería, la escultura, la construcción de edificaciones, etc., no tienen autor, sino pertenecen a un ámbito ritual donde lo importante es el mensaje y su función, a menudo proveniente del mundo espiritual.

El trabajo de historiadores como Garibay y León-Portilla, preocupados por alimentar la identidad mexicana con una literatura con fondo humanista se entiende en oposición a relatos eurocéntricos. Con el reconocimiento de fundar la base para el estudio de las literaturas indígenas, los preceptos que asumen la existencia de una filosofía y una poesía náhuatl en la tradición oral, al grado de ser posible atribuirles autoría (y con ello contradiciendo lo esencial de lo oral, ser anónimo, colectivo y cambiante en el tiempo), merecen una actualización al mismo tiempo que es necesario considerar el contexto en el que se realizaron las transcripciones: mediados del siglo XX, en un ámbito donde se deseaba exaltar a los indígenas precolombinos como elemento del nacionalismo. No hay que dejar de lado que el problema de las fuentes es tal que, parafraseando a Gonzalbo (2006), muchos testimonios sobre el pasado anterior a la conquista son interpretaciones de un discurso cívico filtrado por el escribano o copista indígena, ya inmerso en una visión cristiana, o bien por el cronista, preocupado por obedecer la moral religiosa y «siempre inclinado a establecer semejanzas con su propia visión

de lo sobrenatural y con los conceptos de autoridad y jerarquía emanados de la tradición judeo-cristiana y refundidos con las normas del derecho romano» (Gonzalbo, 2006, p. 52).

El paradigma oral de los estudios sobre literatura prehispánica, por otro lado, se ocupa mayormente de la literatura mexica y maya, y aunque existen trabajos importantes que analizan los relatos de otros pueblos, no dejan de ser dominantes en cantidad y facilidad de acceso. Este hecho sirve para comprender con más claridad que el paradigma oral se basó en las crónicas de conquista españolas y en relatos que los indígenas ya cristianizados hicieron a los cronistas, y que la mayoría de ellos pertenecían a la cultura náhuatl, por ser la más numerosa cuando los españoles llegaron a América.

Conclusiones. Puntos de encuentro en la literatura mesoamericana

El problema de las fuentes en la literatura náhuatl involucra la traducción y depuración en *Cantares mexicanos*. Esto plantea un estado crítico donde la interpretación se debate entre la filología, la traductología, la ideología y la historia de la cultura. Gertrudis Payàs, John Bierhorst y Amos Segala coinciden en la revisión al modo en que la literatura mesoamericana ha sido representada desde el canon y que significa una configuración del legado náhuatl desde una mirada occidentalizante. La traducción y publicación de estas obras significó una reescritura cultural y política que transformó los cantos rituales en textos compatibles con la visión cultural de principios del siglo XX, que se interesaba en construir la identidad nacional. En ello, no se atiende con suficiente claridad el hecho de que una gran cantidad de textos en *Cantares mexicanos* posee elementos evidentemente cristianos. Estas obras forman parte del relato nacionalista que se enseña en las escuelas mexicanas sin un análisis profundo.

El valor simbólico de la literatura náhuatl ha sido muy importante para la definición de la identidad mexicana. Todo cuestionamiento de sus contenidos, de su realidad específica y de su mensaje se relaciona ahora con un «crimen de lesa patria» que pocos especialistas e historiadores de la cultura mexicana están dispuestos a enunciar (Segala, 1990, p. 27. Como aparece en Payas, 2004)

Las observaciones de estos autores exponen que Garibay y León-Portilla buscaban dignificar la palabra indígena al moderarla. Este hecho despojó a los *Cantares* de su densidad simbólica, sus caracteres performativos, rituales y metafísicos a cambio de dotarlos de una «filosofía» y una «poesía» que buscó elevarlas al mismo nivel que, por ejemplo, la obra de los escritores del Siglo de Oro, a partir de la figura del *tlamatinime*, concepto cercano, pero no idéntico, al de filósofo.

Puede concluirse que el paradigma oral de la literatura mesoamericana, si bien tiene el mérito de abrir camino para el estudio de las literaturas de los pueblos precolombinos y significa un esfuerzo por colocar el relato de la Conquista desde el punto de vista de los pueblos originarios, posee limitaciones en cuanto a método y en cuanto a objetivos. En la revisión de sus presupuestos y en el traslado hacia un estudio de sus fuentes que las considere como no primarias, pero no por ello inferiores o

poco importantes, existe la posibilidad de una actualización sobre lo que sabemos, pero más aun, lo que pensamos e interpretamos de una literatura distinta al canon.

El estudio de la literatura mesoamericana enfrenta el reto de reconciliar los paradigmas que la han definido, con una relectura que permita conciliar las fuentes primarias sin renunciar a los relatos de los cronistas y los recopiladores. En la construcción de un marco analítico crítico de las fuentes y que busque incorporar herramientas de filología, arqueología, lingüística y retórica podemos hallar puntos de referencia. El retorno a las fuentes arqueológicas implica actualizar y someter a diálogo a las fuentes orales. En este acto, la literatura mesoamericana puede afirmarse como un campo autónomo.

Referencias:

Anders, F., Jansen, M., y Reyes, L. (1993). *Los templos del cielo y la oscuridad: Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Fondo de Cultura Económica.

Baena, A. (2018). Las láminas centrales del llamado Códice Borgia: Una secuencia ritual de acceso al poder. En J. J. Batalla, J. L. de Rojas, y L. Pérez (Eds.), *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*. BRF Servicios Editoriales.

Batalla Rosado, J. J. (2008). *El códice Borgia: Una guía para un viaje alucinante por el inframundo*. Biblioteca Apostólica Vaticana.

Battcock, C., y Aguilar, M. (2016). Nezahualcóyotl. Paradigma de justicia y rectitud. *Arqueología Mexicana*, (142), 37–42.

Bierhorst, J. (1985). *Cantares mexicanos: Songs of the Aztecs*. Stanford University Press.

Boone, E. H. (2011). *Their way of writing: Scripts, signs, and pictographies in Pre-Columbian America*. Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

Boone, E. H. (2016). *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*. Fondo de Cultura Económica.

de Sahagún, B. (1986). *Coloquios y doctrina cristiana…* (ed. facsimilar, introducción y notas de M. León-Portilla). Universidad Nacional Autónoma de México.

El Colegio Nacional. (s. f.). *Miguel León-Portilla*. https://colnal.mx/integrantes/miguel-leon-portilla/

Escalante, P. (2013). *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. Fondo de Cultura Económica.

Frassani, A. (2020). Huellas e indicios: Una propuesta de acercamiento a las ceremonias mesoamericanas antiguas y modernas. *Cuicuilco*, (79), 205–233.

García, P. (2023, abril 28). ¿Por qué recordar a Nezahualcóyotl? *Once Noticias Digital*. https://oncenoticias.digital/cultura/nezahualcoyotl-poesia-justicia-y-traicion/243557/

Galarza, J. (1979). *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl*. Archivo General de la Nación; CISINAH.

Galarza, J. (1990). *Amatl amoxtli: El papel, el libro. Los códices mesoamericanos*. Tava.

Galarza, J. (1997). *Códices y pinturas tradicionales indígenas en el Archivo General de la Nación*. Tava.

Galarza, J. (2009). Los códices mexicanos. *Arqueología Mexicana*, (31), 6–9.

Garibay, Á. M. (2007). *Historia de la literatura náhuatl*. Porrúa.

Gómez, J. (2022). *La otra literatura: Escritura y visualidad en el Códice Borgia*. Colectivo El Ojo.

Gonzalbo, P. (2006). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. El Colegio de México.

Jansen, M. (1982). *Huisi Tacu: Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo*. Centro de Estudios Latinoamericanos.

Jansen, M. (1999). Los fundamentos para una 'lectura lírica' de los códices. *Estudios de Cultura Náhuatl*, (30), 165–181.

Jansen, M. (2015). Indigenous literary heritage. *Latin American Research Review*, 50(2), 240–247.

Johansson, P. (2005). De la letra al espíritu. *Literatura Mexicana*, 16(2), 7–27.

León-Portilla, M. (2006). *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes*. UNAM.

León-Portilla, M. (2016). *Cantares mexicanos*. Volumen II (Tomo 2). UNAM.

León-Portilla, M. (2017). *Quince poetas del mundo náhuatl*. Planeta.

Magni, C. (2012). Olmec writing: The Cascajal Block—New perspectives. *Arts & Cultures*, 9, 64–81.

Martínez R. (2013). *Cantares mexicanos*, 2 v., edición de Miguel León-Portilla. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 45, 311–319.

Payàs, G. (2004). Translation in Historiography: The Garibay/León-Portilla Complex. *Meta*, 49(3), 544–561.

Payàs, G. (2006). El historiador y el traductor. *Fractal*, 51–86.

Real Academia de la Historia. (2022). *Fernando de Alva Ixtlilxóchitl*. Historia Hispánica. https://historia-hispanica.rah.es/biografias/2441-fernando-de-alva-ixtlilxochitl

Secretaría de Cultura. (2019). *Miguel León-Portilla y el pensamiento náhuatl*. https://www.gob.mx/cultura/es/articulos/miguel-leon-portilla-y-el-pensamiento-nahuatl

Segala, A. (1990). *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. Grijalbo / CONACULTA.

Segala, A. (1992). ¿La literatura náhuatl, un coto privado? *Caravelle*, 59, 209–219.

Sheseña, A., y Velásquez, E. (2022). Yuri Knórozov: El descifrador de la escritura maya. *Arqueología Mexicana*, 29(177), 44-99.

Universidad Nacional Autónoma de México (2012). *Cantares. Cantares mexicanos*. http://temoa.iib.unam.mx

DOI: 10.24275/BMFX7053

Oscar Mauricio Medina Sánchez

La idea del paisaje en Francia durante el siglo XIX y su impacto en el registro arqueológico y fotográfico de Teobert Maler en México

The Idea of Landscape in 19th-Century France and its Impact on Teobert Maler´s Archaeological and Photographic Record in Mexico.

Resumen

Este texto examina el concepto predominante de *paisaje* en la Francia del siglo XIX y su repercusión en la obra de este fotógrafo y explorador. Analiza la relevancia de los orígenes de dicho concepto y los vincula con los movimientos artísticos e intelectuales que proporcionaron a Maler los fundamentos visuales para concebir el ideal de paisaje en sus fotografías. Maler fue uno de los exploradores que generó uno de los registros visuales más completos de diversos sitios arqueológicos en México, específicamente de la cultura maya.

Palabras clave: Teobert Maler, paisaje, arqueología, fotografía, arquitectura.

Abstract

This text addresses the prevailing concept of *landscape* in 19th-century France and its impact on the work of this photographer and explorer. It discusses the significance of the concept's origins and connects them to the artistic and intellectual movements that provided Maler with the visual foundations for conceiving the ideal of landscape in his photographs. Maler was one of the explorers who produced one of the most comprehensive visual records of several archaeological sites in Mexico, specifically those of the Maya culture.

Key words: Teobert Maler, landscape, archaeology, photography, architecture.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 127-148 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 23/11/2025 > Fecha de aceptación 09/02/2026
omauricio.medina27@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0009-5755-1579

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Cuando se aborda al paisaje se suele relacionar casi inmediatamente con el acto de observarlo, de imaginarlo o de apreciarlo representado en una imagen, en una pintura o dentro de un género pictórico. Y aunque el paisaje puede ser aprehendido de manera multisensorial, es verdad que la forma más común de percibirlo es a través de la vista. Este ensayo tiene como objetivo principal enfocarse, desde el dominio de la vista sobre los demás sentidos, en el trabajo de Teobert Maler (1842-1917) en México. Desde una perspectiva «ocularcentrista», como lo define Juhani Pallasmaa (Pallasmaa, 2006, p. 23), el interés primordial es «observar» cuáles fueron los conceptos que conformaron la idea de paisaje en Francia durante el siglo XIX y cómo su canon de representación visual influyó en el trabajo de este explorador y fotógrafo.

Acerca del paisaje

A lo largo de la historia el concepto de *paisaje* ha despertado interés en distintos ámbitos, sobre todo en los artísticos —concretamente en los pictóricos—,[1] pero también en los arquitectónicos, ambientalistas, geográficos, humanistas y antropológicos. El ideal de paisaje se ha ceñido también a la literatura, por ejemplo, autores como François-René de Chateaubriand, Gustavo Adolfo Bécquer o Walt Whitman y Emily Dickinson, tomaron como elemento fundamental y evocador al paisaje, no solo lo percibieron como un telón de fondo, sino también como un reflejo de su estado de ánimo. En algunas de sus obras pueden leerse descripciones sobre paisajes «místicos», «majestuosos», «sombríos», «exóticos», «idealizados», «románticos» o hasta «nostálgicos. Estas características no se perciben solo a través de la vista, sino también a través de la intervención de otros sentidos, emociones y sentimientos que nos permiten acercarnos a este ideal. Sin embargo, como se ha mencionado, la vista ha sido el medio y la forma más común para relacionarse con el mundo y con el paisaje, aunque no lo único. Juhani Pallasmaa menciona que: «La invención de la representación en perspectiva hizo del ojo el punto central del mundo perceptivo, así como el concepto del yo» (Pallasmaa, 2005, p. 19). La vista es considerada por el autor como el más notable de los sentidos y es verdad que, en consecuencia, desde el origen conceptual del paisaje, este ha sido relacionado con imágenes y pinturas.

Al menos en Francia, el concepto de *paisaje* se remonta al siglo XV, con el surgimiento del Renacimiento, una corriente pictórica que daba importancia a diversos detalles, entre ellos a la naturaleza (Burke, 1998). Según Jean-Charles Filleron, la palabra *paysage* apareció por primera vez en francés en 1493, fecha en que el poeta y escritor Jean Molinet «la utilizó para designar una pintura que representaba un paisaje» (Filleron, 2005). En la reedición de 1549 del *Diccionaire François-Latin* de Robert Estienne, el *paysage* es definido como una «palabra común entre los pintores» (Estienne, 1972, p. 428). Federico Fernández-Christlieb menciona que:

> en un inicio, la pintura creada tenía el objetivo de ser llevada a otro ambiente y producir en diferentes observadores la

1 Por ejemplo, en *Atala* de Chateaubriand, el autor explora la melancolía y la emoción del paisaje durante una estancia en Norteamérica. El poeta Bécquer tiene obras como «El Monte de las Ánimas» donde explora el paisaje melancólico y Walt Whitman, en su libro *Hojas de hierba*, representa al paisaje como una conexión mística entre el hombre y la naturaleza.

> sensación de ver el lugar representado, aunque no de olerlo, de penetrarlo ni de caminarlo. Era una apuesta visual y, en este sentido, el paisaje en el cuadro era una ficción (Fernández-Christlieb, 2014, p. 55).

Según Jean-Charles Filleron la palabra *paysage* procede del latín *pagus* ('provincia rural'), derivado del verbo *pangere* ('poner en la tierra un bastón'). *Pagus* puede ser traducido también como 'pequeño país delimitado' (Filleron, 2005). Para 1690, el erudito, lexicógrafo y escritor francés Antoine Furetière definió el paisaje en su *Diccionaire universel* como «el territorio o extensión de país que alberga hasta donde la vista puede llegar» (Furetière, 1690, p. 456). Esta definición nos refiere a un espacio existente y a la relación que tiene el espectador con el territorio, el cual puede ser aprehendido por medio de la vista y percibido a través de las subjetividades de la mirada.

El paisaje como palabra y como concepto se fue empleando a lo largo del siglo XVII de manera más común en los ámbitos pictóricos, durante esa época los pintores europeos reflejaban un interés por mostrar un cierto orgullo identitario, es decir, pintaban suntuosos bosques, fértiles praderas, extensos puertos, campos muy verdes, etcétera. Además, «la presencia de personas se manifestaba de dos formas: a través de hombres y mujeres laborando, caminando entre árboles o simplemente descansando; o bien, con alguna modificación física en el medio: un camino, una vereda, un puente, una casa, un molino o un cerco» (Urquijo, 2008). Para el siglo XVIII, el paisaje estuvo influenciado por la Ilustración, corriente de pensamiento que se enfocaba más en la razón, en el análisis y en la cientificidad. Una de sus características fue la de impulsar la trascendencia del hombre a través del conocimiento (Mayos, 2007). El hombre, a través de la razón, con la pretensión de conocerse y conocer sus alrededores, se interesó entonces por las características geográficas de su entorno, después partió más lejos en búsqueda de nuevos e inexplorados territorios. El momento de la Ilustración fue la época en donde se avivó la curiosidad por los viajes, aquel viajero ilustrado se volvió un observador empirista; emprendió su marcha hacia lugares recónditos, olvidados y exóticos, movido por esa fascinación que suponía el encuentro con nuevas culturas, experiencias, emociones y paisajes. Fue un periodo en el que el paisaje en Francia y en gran parte de Europa pasó a ser un tema de interés en sí mismo, influenciado por el pensamiento científico, la búsqueda de la belleza y el exotismo en la naturaleza.

A finales del mismo siglo y principios del XIX surgió el Romanticismo, en Francia se tradujo lo «romántico» como *romanesque* (fabuloso, irreal, novelesco, imaginario, etcétera) o como *pittoresque*, que llama la atención y que tiene encanto (Peyre, 1971). Fue un movimiento cultural considerado como «el responsable de las nuevas actitudes estéticas» (Leguen, 2010, p. 549), porque exaltaba la belleza y el poder de la naturaleza, mostrando paisajes irreales, grandiosos, dramáticos, desolados o evocadores, a menudo con un fuerte componente emocional. Se trató de una corriente intelectual que valoraba la emoción, la intuición, la imaginación y la individualidad, «El Romanticismo representa una reacción antagónica frente a las ideas y creencias de la modernidad, época en la cual la ciencia, particularmente la ciencia natural, alcanza un lugar de preeminencia» (Argullol, 2008, p. 76).

El protagonismo que tuvo el paisaje en las ciencias naturales y en la geografía fue albergado por otra corriente intelectual contemporánea al Romanticismo: el realismo, que le dio al concepto y a la idea una mayor objetividad e importancia a través de la observación directa de nuevos e inexplorados territorios. Bajo esta corriente el paisaje fue representado de manera más objetiva y detallada, como un retrato de lo que los artistas percibían ante sus ojos (Babeuf, 1985). El realismo también mostraba aspectos como la vida cotidiana y las transformaciones del entorno, incluyendo escenas urbanas y rurales más fidedignas, o al menos, más apegadas a una cierta realidad. Un ejemplo del impacto que tuvieron estas corrientes intelectuales en Francia, y de su alcance fuera de territorio europeo, fue la expedición comandada por Napoleón Bonaparte a Egipto entre 1798 y 1801. En esa época se creó la *Commission Scientifique et Artistique de l´Égypte* para estudiar, explorar y registrar aquel «nuevo» territorio (Bonaparte, 2007). Esta comisión estuvo integrada por una gran cantidad de exploradores, sabios y artistas interesados en diversos temas, muchos de ellos fueron enviados[2] para documentar, a través de distintos medios como la pintura, el grabado y el dibujo, todos los pormenores culturales y elaborar y publicar la famosa *Déscription de l´Egypte*.[3] Menciono esta expedición porque si hablamos de los elementos que aportan a la construcción de un concepto o una idea llamada paisaje, tomar en cuenta esta monumental labor es comprender que para aquel periodo se abrió la pauta no solo a un proceso de autoreconocimiento francés, sino que también, ya durante la segunda mitad de esa centuria, sirvió como base para llevar a cabo un acercamiento a otros países como México, con un carácter más científico, más real, objetivo y fidedigno, cuyo impacto e influencias pueden observarse, por ejemplo, en la documentación visual del explorador Teobert Maler, trabajo que se desarrollará en su momento en este texto.

Cabe destacar que el realismo en Francia fue paralelo a la invención y uso de la fotografía (1839), la cual ejerció una importante influencia en los artistas, ya que, gracias a esta técnica de registro, desarrollaron una mirada más moderna, creando nuevos encuadres que pusieron fin a las composiciones pictóricas de corrientes artísticas precedentes (Debroise, 2005). El realismo intentó hacer a un lado las subjetividades románticas y pintorescas para enforcarse en aspectos más veraces, fidedignos y cotidianos que llevarían a artistas e interesados a nuevas aproximaciones visuales en torno al paisaje. El realismo fue contemporáneo a otra corriente llamada el positivismo, encabezada por Auguste Comte. Dicha corriente buscaba, *grosso*

2 En la *Déscription de l´Égypte*...se menciona que salieron del puerto de Toulon trescientos buques el 18 de mayo de 1798 y otros de los puertos de Gênes, Ajaccio y Civitavecchia. En total eran 365 buques, 50 batallones y 28 escuadrones, con un poco más de 36,800 hombres, entre ellos 500 civiles, de los cuales 167 eran matemáticos, astrónomos, naturalistas, ingenieros de minas, dibujantes, hombres de letras, impresores y arquitectos. Partieron con 1250 caballos y 170 cañones y llegaron el 28 de julio del mismo año a Alejandría (Bonaparte, 2007, pp. 7-8).

3 La *Déscription de l´Egypte* consta de veintitrés tomos en su primera edición. Estos se dividen en nueve volúmenes de texto, un volumen con la descripción de las planchas, diez volúmenes de grabados, dos volúmenes «mammut» (planos de antigüedades y Estado moderno) y un volumen de mapas o «Atlas» (Bonaparte, 2005).

modo, comprender la realidad social a través del método científico y las leyes naturales (Stuart, 1977), pero también a través de la observación, el registro objetivo y la experiencia. El positivismo consideraba a la ciencia como fuente principal del conocimiento, y en lo que respecta al paisaje, fue visto y estudiado como un fenómeno natural y tangible, medible y cuantificable, lo que lo condujo a enfoques geográficos y antropológicos, aunque también se incluyeron en su estudio y representación las dimensiones subjetivas y simbólicas procedentes de otras perspectivas, como la geografía humana, por ejemplo (Kremer-Marietti, 1997). El positivismo francés del siglo XIX ofreció una manera científica y más objetiva para analizar los elementos que conformaban el paisaje, así mismo, integró ámbitos como la cultura y la identidad en su estudio (Stuart, 1997). Conceptos como la cultura y la identidad sirvieron para que durante ese periodo se despertara el interés por conocer, explorar y estudiar los paisajes y los territorios de el «otro» haciendo uso de la fotografía como medio de registro. Sobre todo, tras la Revolución francesa (1799), muchos exploradores y viajeros fueron a lejanos territorios a encontrarse con otras realidades y ambientes naturales, aplicando el libre conocimiento para su propio crecimiento intelectual. Durante el siglo XIX las múltiples influencias que conformaban la idea del paisaje en Francia se dieron cita en los bosques, en las montañas, en los mares, en los desiertos y en las ciudades. Se trató de un periodo donde la naturaleza y la cultura fueron representadas en un solo elemento compuesto por distintas miradas e interpretaciones, porque para que existiera un paisaje no solo tendría que existir una arquitectura natural, sino también un punto de vista, un espectador y un discurso que diese sentido a lo que se miraba y experimentaba.

Otro de los movimientos plásticos que se desarrollaron durante la segunda mitad del siglo XIX y que aportó al constructo de la idea del paisaje, fue el impresionismo (1860). Los artistas impresionistas, así como los exploradores y viajeros del siglo XIX, salieron al mundo real a capturar escenas cotidianas y naturales compuestas con la fugacidad de la luz (Cauquelin, 2000). El paisaje representado por estos artistas tenía una estructura, un tema, describía una escena, mostraba una simetría y una armonía a través de la luz y la textura. El paisaje se convirtió entonces en el heredero de aquellas antiguas corrientes pictóricas, por ello también se mostró sublime, áspero, pintoresco, maravilloso, exótico y bello. Con esta influencia visual y artística la pintura en *plein air* se puso en voga y los artistas fueron dejando los estudios de pintura tradicionales para abrirle paso a nuevas experiencias estéticas (Ramírez y López, 2015), en donde se incluirá en algunos casos a la fotografía, técnica que adoptará una buena cantidad de estos aspectos estéticos para elaborar su propia estructura visual a través de los ojos de varios exploradores de este periodo.

La invención de la fotografía impulsó aún más la tendencia hacia la exploración y la aventura. Muchos viajeros vinieron a México para conocer y documentar escenas de y con la naturaleza, realidades arqueológicas y arquitectónicas, geográficas y urbanas, por ejemplo. Registraron escenarios donde se observa la luz en su estado más puro y cambiante, así como

los detalles y la veracidad de lo capturado con su lente. Esto resultó muy importante en cuanto a la representación de lo que se pensaba como paisaje, y coincido con Maurice Godelier cuando dice que «el paisaje es totalmente concreto en sus manifestaciones territoriales pero lleno de referencias estéticas y simbólicas, a la vez materialidad ideal e idealidad material» (Godelier, 1989, p. 103). Porque el paisaje es también aquel lugar estetizado y convertido en un objeto de contemplación, es una suerte de espectáculo visual y es un concepto polisémico que transita entre las artes y la cientificidad.

Como se ha visto, la construcción de la idea del paisaje tiene una larga historia, desde su genealogía hasta su aplicación, es un ideal que se va edificando a través de la influencia de las distintas corrientes artísticas y de pensamiento. Su uso y aplicación se ha desarrollado partiendo de una concepción estética centrada en escenas naturales y usándolas como telón de fondo, hasta llegar a un concepto más amplio y dinámico que incluye no solo los factores naturales, sino también los culturales. La idea del paisaje redefine múltiples relaciones, entre ellas la que existe con los restos arqueológicos, vistos como un fruto cultural de la acción humana. Los exploradores que vinieron a México durante el siglo XIX tuvieron influencias de aquellos movimientos artísticos europeos, literarios e intelectuales, incluyendo aquellas nuevas lecturas e interpretaciones que se gestaron en el propio contexto mexicano. Dichas influencias hicieron que los aspectos que conformaban la idea del paisaje en Francia también se vieran reflejados en México a través del trabajo de Teobert Maler, por ejemplo, quien jugó un papel importante, no solo en la historia de la arqueología mexicana, sino en el constructo visual de este concepto en el país.

Sobre los exploradores del siglo XIX en México

El interés en torno a las culturas prehispánicas y a otros ámbitos durante el siglo XIX tuvo un carácter más científico debido a las corrientes artísticas e intelectuales que se desarrollaban en Europa (Kremer-Marietti, 1997). Entre los viajeros más reconocidos que vinieron a México, podemos mencionar al naturalista, botánico y médico Aimé Bonpland (1773-1851), quien entabló a principios del siglo XIX una estrecha relación con el barón Alexander von Humboldt. El barón Humboldt lo convenció de acompañarlo en uno de sus viajes a la Nueva España en 1803. Juntos viajaron a España, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú, Cuba, México y Estados Unidos. Como resultado de sus viajes, Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland publicaron los cuatro volúmenes de: *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent fait en 1799-1804* (Iturriaga de la Fuente, 1999). De igual manera, en colaboración con Humboldt, publicaron en 1815 los siete volúmenes de otra obra de gran envergadura: *Nova genera et species plantarum* dedicados al estudio de las plantas. A partir de sus investigaciones Aimé Bonpland reunió y depositó más de cincuenta mil plantas en el *Jardin de Plantes de Paris*, seis mil de las cuales eran desconocidas en Europa para principios del siglo XIX (Bertrand y Vidal, 2002).

Otro explorador en México que difundió buena parte de la riqueza arqueológica del país fue el flamenco Guillermo Dupaix (1746-1818). Miembro de la Real

Expedición Anticuaria organizada por la Corona española entre 1805 y 1809, él encabezó en 1806 una expedición para explorar el país. Sus impresiones, dibujos y manuscritos fueron publicados en 1834 con los títulos de: *Antiquités Mexicaines* y *Relations des trois expéditions du capitaine Dupaix ordonées en 1805, 1806 et 1807* (López, 2015). Su obra, así como la de Aimé Bonpland y la de exploradores como Frédérick de Waldeck (1766-1875), quien escribiría el *Voyage pittoresque et archéologique dans la province de Yucatan pendant les années 1834 et 1836*, y la de muchos otros personajes de principios de siglo, sin duda produjeron grandes impresiones en Europa. Para la segunda mitad del siglo XIX (1850-1890), la asistencia de exploradores extranjeros en México fue mucho más intensa debido al efecto y difusión que habían logrado las obras de aquellos primeros aventureros. En 1861 por ejemplo, se publicó *Incidents of Travel in Central America*, Chiapas and Yucatan del americano John Loyd Stephens y del inglés Fréderick Catherwood, relato que detonó en la presencia de otra oleada de exploradores interesados en representar por diversos medios la cultura, la naturaleza y los vestigios prehispánicos del país (Sthepens, 1991). En algunos casos se hizo uso de la fotografía como medio de registro (Freund, 2004) y con ella se difundieron no sólo hallazgos arqueológicos, sino también la vida cotidiana, la cultura, las vistas y los paisajes. Con esta técnica algunos exploradores y viajeros registraron una gran cantidad de espacios vividos que fueron observados bajo diversas influencias artísticas procedentes de las corrientes europeas de finales del siglo XVIII y principios del XIX, como fue el caso de Teobert Maler.

Debido a la labor de investigaciones en torno al pasado prehispánico de México y a las imágenes producidas, se desarrollaron medios literarios para difundirlos, como las revistas científicas. Surgieron por ejemplo publicaciones especializadas como *Le Tour du Monde, Le Journal des Voyages, Annalen des Deutschen Archäologischen Instituts* (Anales del Instituto Arqueológico Alemán) y *La Revue Maritime et Colonial*, entre muchas otras dedicadas a temas de interés arqueológico, etnográfico, geográfico y botánico (Bourguinat, 2005). Algunos de los que aportaron sus conocimientos en publicaciones de esta índole fueron por ejemplo Teobert Maler, Désiré Charnay, Augustus Le Plongeon y su esposa Alice Dixon, Edward Thompson, Alfred Maudslay, la pareja Eduard Seler y Caecilie Seler Sachs, entre muchos otros (Iturriaga de la Fuente, 1990). Estos y otros personajes realizaron invaluables fotografías, planos, calcas y descripciones que resaltaron un interés particular por las arquitecturas mesoamericanas asentadas en distintos entornos naturales. Cierto es que no solo los extranjeros se interesaron en estos ámbitos, también hay mexicanos que se destacan, particularmente Manuel Orozco y Berra (1816-1881) y Alfredo Chavero (1841-1906). El primero logró recopilar una gran cantidad de datos dispersos para escribir su *Historia antigua de México* en 1880. Y el segundo, colaboró en la publicación en 1883 de *México a través de los siglos*, obra en la que incluyó su «Historia antigua y de la conquista». El volumen de 926 páginas recoge lo que se sabía hasta entonces sobre el tema (Bernal, 1979, p. 56).

Sin el afán de realizar aquí una síntesis de los trabajos de los exploradores que estuvieron en México durante el siglo XIX,

considero importante acentuar su labor antes de adentrarme en la ocupación de Teobert Maler, ya que el trabajo de muchos de ellos aportó también a la construcción del ideal del paisaje durante el México decimonónico, cada uno con una visión propia, pero con un objetivo principal: difundir los diferentes ámbitos culturales y naturales, que aunque lejanos y poco explorados para esos momentos, lograron ser representados a través de distintos medios e interpretados desde distintas miradas.

El trabajo fotográfico de Teobert Maler en México y sus influencias sobre la concepción del paisaje en Francia

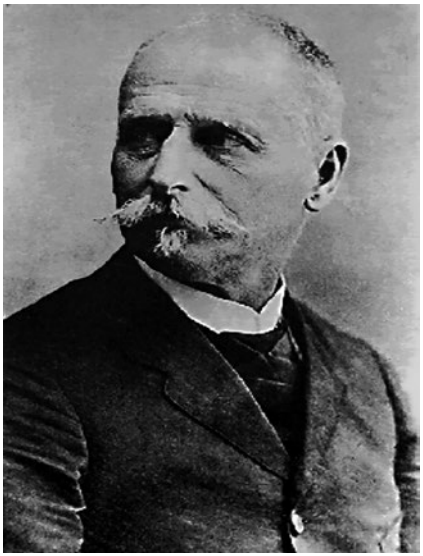


Imagen. Teobert Maler (1842-1917). Archivo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín, 1910.

Teobert Maler es uno de los exploradores más productivos y estetas que se haya interesado en las culturas de México. Nacido en Roma, pero de padres alemanes, estudió arquitectura e ingeniería de 1857 a 1862 en el Colegio Politécnico de Karlsruhe. A los veintiún años viajó a Viena para trabajar con el arquitecto Heinrich von Ferstel en la construcción del Templo de la Votiva, en esa época adoptó la nacionalidad austriaca (Barrera, 1980). En 1864 se enlistó como cadete en la Primera Compañía de Pioneros del Cuerpo del Ejército Imperial Mexicano, bajo las órdenes de Maximiliano de Habsburgo. Durante 1865 y 1866, participó en diversos encuentros armados en el país (Echánove, 1974, p. 70). Sin embargo, mientras estuvo enrolado mostró un fuerte interés por las lenguas indígenas, incluso compiló un vocabulario zapoteca y otro totonaca, hasta hoy inéditos (Benavides, 1989, p. 470). A pesar de que el imperio en México había llegado a su fin con el fusilamiento de Maximiliano en 1867, Teobert Maler decidió permanecer en el país y viajar por algunos lugares de la recién restaurada república. En 1874 visitó varias localidades de Guerrero y Oaxaca, como por ejemplo Ometepec, Cuaxinicuilapan, Pinotepa, Xamiltepec y Tututepec. Durante estos recorridos elaboró sus primeras fotografías de grupos familiares mixtecas, retratos de mujeres y vistas panorámicas que fueron publicadas en un texto inédito de 64 hojas llamado *Viaje del capitán Maler de Acapulco a Tehuantepec*, el cual se encuentra en el Museo Etnográfico de Hamburgo (Echánove, 1974).

Para 1874 no solo el uso, sino la técnica fotográfica, se habían desarrollado aún más. Surgió entonces el retrato, un acto fotográfico en boga que permitió conocer más a detalle los aspectos físicos de las personas, así como sus gestos y expresiones (Debroise, 2005). Teobert Maler no dudó en utilizar el retrato para reflejar

el interés que le despertaban los pobladores de las regiones que visitó. Muchos de los retratos que logró reflejan un manejo extraordinario de la luz y de sus intensidades, muestran su conocimiento sobre los tipos de iluminación, sobre la elección adecuada de los fondos para dar profundidad a sus personajes y también un conocimiento muy sólido sobre el encuadre y los ángulos de su cámara, aspectos artísticos y técnicos muy importantes para realizar un adecuado retrato.



Mujeres indígenas, 1879.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Estas tres fotografías fueron realizadas en un estudio improvisado y datan de sus primeros acercamientos con los grupos indígenas de Guerrero y Oaxaca. En ellas se plasma su interés científico por conocer al «otro», por acercarse a sus formas de vida y a su cultura. La mirada de Teobert Maler muestra una intencionalidad hacia el registro «real», objetivo y detallado. En estas imágenes Maler se interesó por capturar una realidad social apoyándose de una observación detallada y un registro fidedigno, como lo marcaban las pautas del positivismo francés del siglo XIX. El enfoque, el cuidado de la toma y el buen manejo de la luz, permiten al espectador acercarse a los detalles a través de distintas perspectivas, como la antropológica, por ejemplo.

En la primera imagen, de izquierda a derecha, se observa a una mujer con un cuenco esgrafiado sobre la cabeza que sostiene un manto blanco, alrededor de su cuello tiene collares de cuentas con un pendiente y su mano izquierda se apoya sobre una olla, ella está de pie y tiene una falda ajustada con una faja. La segunda fotografía muestra a dos mujeres de pie, las dos están semicubiertas con una larga manta blanca que cubre la espalda de la primera y la cabeza de la segunda mujer, como si Maler hubiera «compuesto» el retrato pidiéndoles cubrirse aunque sea la espalda. Las dos sostienen ollas en sus manos, tienen collares y aretes, además de un peinado casi idéntico. En la tercera imagen se observa a una mujer sentada

que descansa sus manos entrelazadas sobre su falda ajustada con una faja, sobre su cabeza tiene una manta blanca con algunos bordados geométricos, ella no tiene aretes ni collares en su cuerpo. Como se observa, las cuatro mujeres tienen el torso desnudo, en un sentido polisémico de la imagen, estas adolescentes no solo son el reflejo de una cultura, sino también, de manera figurativa, de ese territorio desconocido, indómito y casi inexplorado. En estos retratos Teobert Maler exaltó la belleza a través de la armonía de los elementos culturales, tales como las ollas, los peinados, los textiles y las joyas que portaban estas habitantes. Y más allá de los detalles sobre su aspecto físico, también logró capturar la esencia de estas personas y se encargó de condensar en ellos una polisemia visual capaz de transmitir emociones, una personalidad y un estado de ánimo, lo que establece, sin lugar a duda, una estrecha conexión con el espectador.

Con una preparación académica de arquitecto e ingeniero, además de su interés por el arte y el dibujo, a Teobert Maler se le facilitó también la elaboración de planos y cortes precisos de algunos edificios prehispánicos que exploró y fotografió en México (Gutiérrez, 2008), sobre todo en la península yucateca. Sin embargo, también se dio a la tarea de fotografiar otro tipo de arquitecturas que no eran de carácter prehispánico. En 1874, pasó por Pinotepa Nacional, —antes también llamado Pinotepa del Estado tras la consumación de la Independencia— en donde capturó la siguiente fotografía:

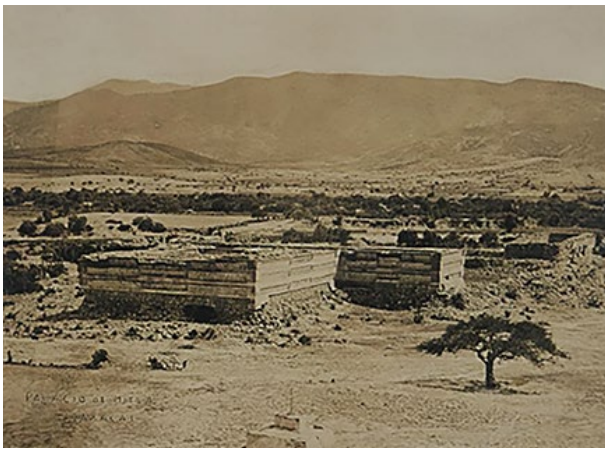


Pinotepa, 1874.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Esta imagen muestra la mirada no solo de un artista-fotógrafo, sino de un arquitecto, ingeniero y militar. El control del espacio visual, la búsqueda de la perfección de la toma, la captura de detalles como la profundidad y la disposición de los edificios, la armonía de los elementos arquitectónicos como las columnas y las techumbres, además de la inclusión de algunos habitantes para mostrar un poco de la vida cotidiana, pero también utilizándolos como escala humana, hacen de esta fotografía un ejemplo claro de un paisaje urbano lleno de realismo. Un realismo que, como en las fotografías de las adolescentes indígenas, Teobert Maler logró gracias al buen manejo de la técnica fotográfica, haciendo a un lado las subjetividades románicas para concentrarse en aspectos más fidedignos y cotidianos.

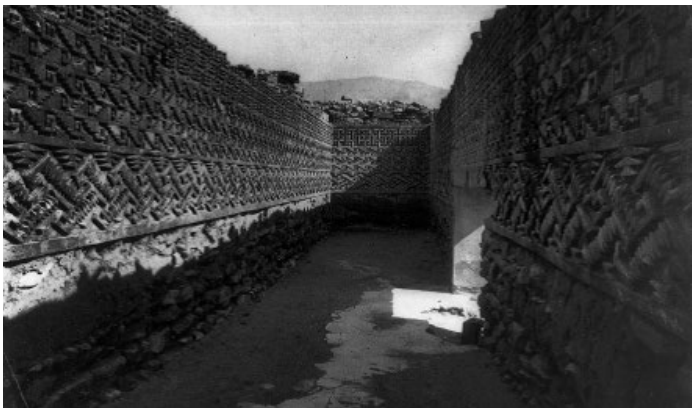
En el idioma mixteco de la región Pinotepa se conoce como *Ñuu Ñoko*, que significa «Pueblo de las veinte Casas», y parece que fue la intención de este fotógrafo, capturar el nombre del pueblo en una imagen. En ella se muestra a adultos y niños mirando el obturador, los adultos están sentados sobre grandes pacas del lado izquierdo y los niños y mujeres de pie sobre la calle principal, al fondo y casi en el centro de la imagen la vegetación local, representada con grandes árboles que conforman un paisaje estetizado, como objetos de contemplación que transitan entre lo bello y lo científico (Ramírez y López, 2015). En esta fotografía, como en muchas otras que Maler realizó a lo largo de su vida, se observa esa mirada «deformada» de aquel arquitecto que no solo ve los objetos tal como son, sino que imagina su potencial para ser transformados y reutilizados en nuevas creaciones. Se trata de una mirada creativa y a la vez transformadora que nos deja imaginar nuevas propuestas espaciales. Queda claro que esta mirada arquitectónica de Teobert Maler se nutrió de diferentes disciplinas como la ingeniería y el dibujo, ámbitos que le ayudaron a entender cómo se veía y se experimentaba el espacio. Agregó un toque de movimiento, un peso histórico y cultural, el intelecto y las influencias de las corrientes europeas del siglo XIX para llevar a cabo un registro a conciencia de el «otro» y su entorno.

Para 1875 Maler volvió a Oaxaca. Su interés primordial era realizar el registro fotográfico de las ruinas de Mitla, «lugar que él mismo designó como el punto culminante de la arquitectura zapoteca» (Van Doesbourg, 2006). Se concentró en el «Salón de las Grecas», aunque también realizó vistas panorámicas, donde se observa como telón de fondo la cadena montañosa de la Sierra Madre del Sur y en un primer plano, parte del complejo arquitectónico del sitio. La monumentalidad de la naturaleza y su aridez, así como los testigos materiales de la cultura zapoteca, muestran en su conjunto un paisaje igualmente contemplativo y estático, pero «romántico» y hasta «nostálgico». Para lograr tal efecto Maler subió a la parte alta de la iglesia dedicada a San Pablo Apóstol, ubicada a unos metros del conjunto arquitectónico, ahí colocó su aparato para ofrecer al espectador la totalidad de la construcción prehispánica en esta extensa vista de la región de los Valles Centrales de Oaxaca.



Mitla, 1875.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

En esta toma Maler abarcó tanto la arquitectura como el entorno natural, mostrando un perfecto dominio de la perspectiva lineal. Se trata de una vista intencionada y analítica, no es una simple observación, sino un acto de concentración que busca, por un lado, la estética visual, y por el otro, nos invita a desentrañar a través de su mirada la estructura, la armonía, la función, es decir, el significado de un espacio donde se construye ese ideal del paisaje que se enlaza con los vestigios arqueológicos que exploró.



Salón de las Grecas, 1875.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

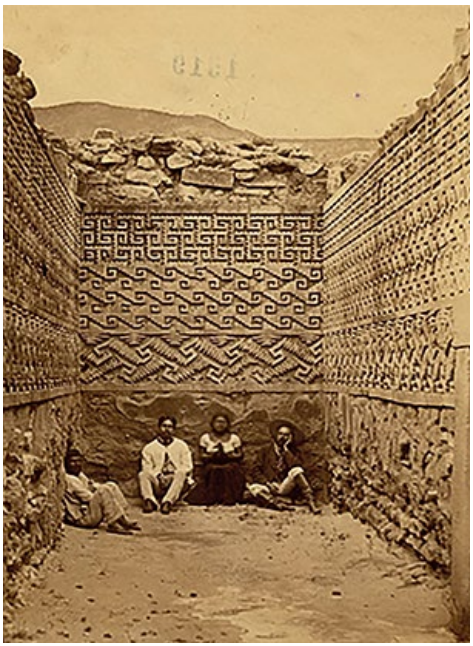
Con gran cuidado para poder capturar la luz adecuada y los detalles del «Salón de las grecas» en Mitla, Maler se concentró en el espacio y en la dirección de la luz. Esta fotografía fue tomada después del mediodía, por la sombra en los muros, el rayo de sol corre en dirección este-oeste. Fue realizada en perspectiva y se observa el imaginario punto de fuga, la profundidad, los detalles y la montaña como telón de fondo. Como se puede ver, el ámbito arquitectónico y el natural componen el escenario que asume un espacio aún vivo y no mítico, donde se llevaron a cabo acontecimientos reales en un tiempo pretérito. Para darle otra lectura al mismo espacio, Teobert Maler volvió después al recinto con nuevas intenciones de registro, «tal vez más temprano para aprovechar mejor la luz del día y, además, acompañado de personas locales» (Molina, 1949, p. 33).



Salón de las Grecas, 1875.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Con esta otra fotografía el explorador le dio un nuevo significado al mismo monumento y agregó a su ideal de paisaje un elemento sustancial: la presencia humana, que le dio otra lectura, una que, al ser intencionada, deformó y transformó la realidad tanto en el interior del edificio como en su exterior. De alguna manera esta imagen desacraliza el monumento prehispánico para darle voz a los habitantes locales contemporáneos, herederos directos o indirectos de esta cultura oaxaqueña. Por otro lado, se trata de un testimonio más verosímil que nos remonta

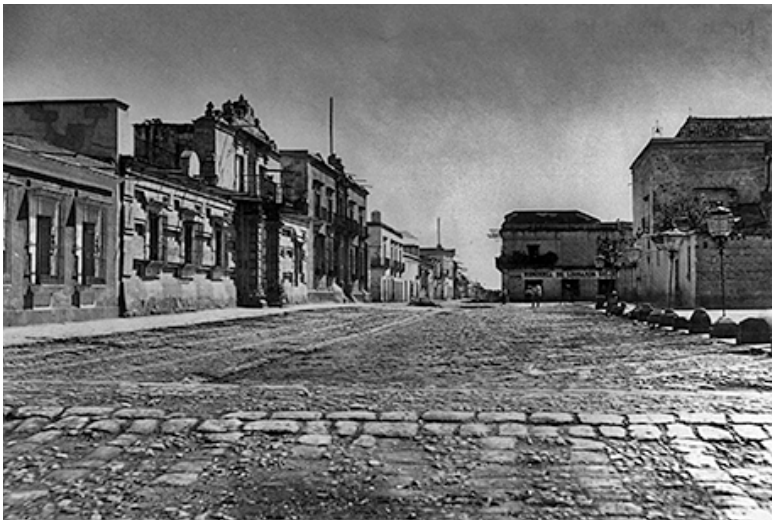
a esas representaciones del paisaje realista en Francia, donde se mostraban aspectos más fidedignos acerca de la vida cotidiana y las transformaciones del entorno, incluyendo escenas urbanas y rurales. En esta fotografía el paisaje también se vuelve más profundo, contemplativo y hasta nostálgico, como si se tratara de un recuerdo melancólico de aquellos tiempos pretéritos que en el momento de la fotografía parecían más sencillos, aunque no por ello dejó de tener en su mirada aquel peso científico que se apegó a la búsqueda de la razón de la corriente Positivista.



Salón de las Grecas, 1875.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Maler ahondó en los detalles del monumento en esta fotografía, destacó aspectos como el espacio, la profundidad y la escala humana, se enfocó también en las características estructurales del edificio: derrumbado en su parte superior, sin techumbre, pero con un interior soberbio. Esta vista contiene lo que podría llamarse un «paisaje bidireccional» (Cauquelin, 2000), es decir, se observa la relación de los habitantes con un espacio donde las acciones humanas modificaron el territorio en un tiempo pretérito, es un paisaje que impacta aún en esas personas y que sin lugar a dudas provoca cambios en su estilo de vida, en su cultura y en sus emociones.

El registro fotográfico de Teobert Maler en la ciudad de Oaxaca también fue importante, sobre todo por su afinado encuadre para resaltar los detalles de los espacios arquitectónicos de algunas calles del centro histórico. Sus fotografías son de las primeras que registraron algunos paisajes urbanos de esta ciudad (Van Doesbourg, 2006) y muestran una vez más su especial talento para construir y percibir el paisaje dentro de la estética de la arquitectura. Menciona Sebastián van Doesburg que sus fotografías de la ciudad de Oaxaca nos recuerdan, por la belleza y la claridad de su estilo, «a la pintura de arquitectura y de ciudades del siglo XVIII, realizada con la ayuda de una cámara lúcida» (Van Doesbourg, 2006, p. 8).



Vista de la ciudad de Oaxaca, 1874.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.



Vista de la ciudad de Oaxaca, 1874.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Estas vistas del centro histórico de la ciudad de Oaxaca muestran el ojo entrenado de Maler para capturar la amplitud de los espacios. Desde la altura con la que hace la toma provoca en el espectador el sentido de la profundidad y de la perspectiva. Se observa en esta imagen, por ejemplo, la distribución de los elementos arquitectónicos y de sus detalles (los canales de agua, los balcones, el drenaje pluvial externo a mitad de la calle), el manejo de la luz y de sus intensidades para reflejar una emoción enmarcada nuevamente por el fondo de la naturaleza: una lejana montaña que indica al mismo tiempo el final de su punto de fuga.

Las descripciones y fotografías que hizo Teobert Maler sobre Mitla y otros lugares, tuvieron un gran impacto en Europa (Gutiérrez, 2008), por ello en 1876, Maler volvió a Oaxaca para capturar nuevas vistas de Mitla, de mujeres y de grupos mixtecas. En 1877 viajó a Chiapas y fue en Tuxtla Gutiérrez donde, interesado en la botánica, retrató especies vegetales (Echánove, 1974), también retrató mujeres y grupos zoques. A finales de junio del mismo año se dirigió a uno de los sitios más famosos de la cultura maya: Palenque, donde permaneció hasta el 18 de agosto realizando bosquejos y fotografías (Maler, 1879).



Palenque, 1898.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

En esta fotografía tenemos una vista muy parecida a las que hizo en Mitla, hay un interés por la profundidad del espacio y los detalles del complejo arquitectónico en ruinas. Se trata del interior de «El Palacio» y da cuenta de los dos elementos que en la Francia del siglo XIX componían el ideal del paisaje: la naturaleza y los aspectos culturales (Cosgrove, 2002). En este caso Teobert Maler capturó a detalle la arquitectura, no sin antes haber liberado el patio interior de toda la vegetación. La imagen muestra el estado de conservación y la estrecha relación con la naturaleza, aquella que abrasa, destruye y oculta con su exhuberancia y el paso del tiempo, cualquier tipo de vestigio arquitectónico prehispánico. Maler realizó tres visitas a las ruinas de Palenque (Echánove, 1974) y en todas se dio a la tarea de desmontar la vegetación de los edificios para tomar sus fotografías y tener un panorama general y detallado del monumento y de los elementos naturales que conformaban su visión. Sin lugar a duda, el conocimiento científico, obtenido a través de la observación y la razón, le dio a Maler una visión más general sobre las culturas prehispánicas, pero también una excelente lectura sobre el espacio y las arquitecturas que registró en sus fotografías.

En el año de 1874, mientras que el explorador visitaba Guerrero y Oaxaca, recibió la noticia de que su padre había muerto, sin embargo, no fue sino hasta 1878 que regresó a Europa. Durante su estancia aprovechó para dictar conferencias en la ciudad de París, donde expuso algunas de sus exploraciones en tierras mexicanas (Maler, 1879). Después, en 1881, Maler viajó a Turquía, El Cáucaso y Armenia (Echánove, 1974). Regresó a México hasta 1884 y se dedicó a registrar algunos asentamientos prehispánicos de Yucatán, como por ejemplo Cobá y Chichén itzá. Posteriormente visitó Kabah, Chankalá, Xupá, Pethá, Piedras Negras, el Cayo, Yaxchilán y San Lorenzo, entre otros sitios (Maler, 1901). En 1895 exploró el sitio arqueológico de El ceibal, en Guatemala.



El Ceibal, 1895.
Foto: Teobert Maler.
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

En esta imagen el explorador capturó a uno de sus acompañantes detrás de un fragmento de una estela maya. Su mirada evade el ojo del fotógrafo y se pierde en el horizonte. Sentado, con camisa de manga larga, tiene en la mano derecha un machete y un sombrero sobre la cabeza. En primer plano se observa el vestigio arqueológico destruido por el posible paso del tiempo o por la propia presencia humana. Al fondo de la imagen se observa la vegetación que fue cortada y liberada para mostrar el vestigio material. Como se puede apreciar, Maler se acercó a los vestigios arqueológicos con el mismo interés que tuvo el paisaje francés del siglo XIX: mostrar de manera artística aquella porción visible de elementos naturales y culturales interactuando de manera recíproca y dinámica.



Kabah, 1887.
Foto: Teobert Maler
Acervo fotográfico del Instituto Iberoamericano de Berlín.

La fotografía que realizó Teobert Maler del arco de Kabah muestra muchos de estos intereses e influencias del ideal del paisaje en Francia. Es una imagen que, gracias al uso correcto de las luces y las sombras, al encuadre y a la profundidad, crea un escenario que refleja un intenso sentido realista, es una imagen romántica y nostálgica, como se observa, la destrucción del elemento arquitectónico es el resultado del paso del tiempo y de la acción de la naturaleza. En esta toma la vegetación está invadiendo al vestigio, cabe destacar que Teobert Maler, a diferencia de otros exploradores que solo se centraban en las ruinas (Brunhouse, 1989), prestaba gran atención al entorno natural, es decir a esta bidireccionalidad sensorial de elementos.

Para 1905 Teobert Maler tenía 63 años. Decidió retirarse de sus actividades como explorador para instalarse de manera permanente a la ciudad de Mérida, donde pasó sus últimos días de vida. Falleció el 22 de noviembre de 1917 y fue enterrado por cuenta de su compatriota alemán Ernest Strotman y el mexicano Rafael de Regil Casares al día siguiente, en el Cementerio General de Mérida (Echánove, 1974). En esa época el único diario que aparecía en Yucatán era *La voz de la Revolución*, en el cual no se publicó ninguna noticia sobre su fallecimiento (Debroise, 2005, p. 146). Es más, ni en las informaciones oficiales de defunciones, publicadas por el Registro Civil, aparece registrada la muerte de este explorador, de hecho, se desconoce dónde se encuentran enterrados sus restos.[4]

Consideraciones finales

Teobert Maler documentó aspectos arqueológicos y arquitectónicos con gran realismo. Capturó los elementos que conformaron el ideal del paisaje francés del siglo XIX mostrando los detalles, los aspectos naturales y culturales con un sentido artístico y científico que enmarcaron, contextualizaron y realzaron la riqueza arquitectónica de algunas de las sociedades prehispánicas. Con un enfoque integral dio cuenta de las condiciones inhóspitas del entorno remoto en el que se encontraban muchos de estos lugares, lo que pone en evidencia el esfuerzo y la dificultad de la exploración arqueológica del siglo XIX.

El entrenamiento de Maler en arquitectura y su agudeza para la composición visual, se manifiestaron en sus fotografías. La mayoría de sus imágenes presentan una gran profundidad donde regularmente utilizó el follaje como marco natural para dirigir la mirada del espectador hacia la estructura central, creando una narrativa mucho más científica y fidedigna que va más allá del simple registro. La importancia de sus fotografías radica en esta manera de visualizar los objetos y de percibir el espacio y el paisaje a través de ese interés «ocularcentrista» deformado por sus capacidades de arquitecto, ingeniero, artista y soldado. Teobert Maler tuvo un ojo artístico que registró las cualidades formales y compositivas de esos espacios que se tendían en su mirada. Además del manejo de la técnica fotográfica, experimentó con la luz natural para evocar la atmósfera de los lugares

4 Según Carlos A. Echanove, Teobert Maler: «Jamás casó. No tuvo más familia que algunos hijos extramatrimoniales. Vivió siempre solo, entregado a su heroica labor. Fue un misántropo, un desengañado de la humanidad, un desconfiado, un neurasténico. Para remate, escogió para vivir una ciudad pequeña, aislada, muy al margen de la alta cultura occidental, que ignoró sus méritos, que no le brindó alicientes para sus espléndidas empresas, que quizá lo menospreció» (Echánove, 1974, p. 72).

que exploraba. El juego de sombras en las fachadas, la luz filtrándose a través de las arquitecturas y hasta la bruma matinal sobre las ruinas, son elementos recurrentes que otorgan a sus fotografías un carácter dramático, real, romántico y nostálgico, típico de la estética francesa en *plein air* del siglo XIX.

Las distintas corrientes artísticas e intelectuales que influyeron en el trabajo de este explorador hicieron de su labor una aventura visual llena de imprevistos, aunque también se trató de un largo viaje donde observó nuevos paisajes, donde exploró y conoció antiguas arquitecturas. Fue una aventura que le permitió acercarse con una mirada más humana, científica y real al «otro». Sin dejar a un lado que fue una experiencia que le permitió descubrirse a él mismo.

La obra de Maler incluye numerosos escritos, conferencias, artículos, cuadernos de notas, bocetos y dibujos, mapas, inventarios de decoraciones, glifos y lápidas, y, por supuesto, una notable cantidad de fotografías que se encuentran dispersas en diversos museos e instituciones, como el Instituto Iberoamericano de Berlín (Barrera, 1980). Su mirada fotográfica capturó notables paisajes arqueológicos, urbanos y rurales sublimes, además de bellos y hasta pintorescos retratos. Muchas de sus imágenes se alinean con la corriente romántica de principios del siglo XIX en Francia, que contrastaba la magnificencia de las antiguas civilizaciones con el poder avasallador de la naturaleza (Peyre, 1971). Sus fotografías evocan una sensación de asombro ante la escala de las construcciones prehispánicas y, al mismo tiempo, de una melancolía visual que refleja el paso del tiempo y la decadencia de estas grandes culturas. En este sentido, Maler ofrece sí una mirada más humana y científica, pero también más artística que convencional, rompiendo los cánones de representación visual hechos por aventureros y viajeros de principios del mismo siglo.

La exploración y registro visual de nuevos paisajes y de restos materiales prehispánicos, contribuyó a la generación de nuevas lecturas e interpretaciones sobre estas culturas, y posteriormente, a una comprensión más profunda del territorio mexicano infuenciada por las corrientes artísticas e intelectuales europeas. El paisaje y la arqueología formaron un punto de encuentro en la mirada de Teobert Maler donde la cultura, la naturaleza, el territorio y el espacio se relacionaron de manera multisensorial. Para Ignacio Gutiérrez, Teobert Maler «se distingue como un fotógrafo cuya obra, llena de matices poco explorados, ha sido envuelta en generalidades y conjeturas» (Gutiérrez, 2008, p. 15). Tal vez este tipo de generalidades y conjeturas podrían aminorase si observamos cómo influyeron a lo largo de su labor fotográfica estas tendencias artísticas e intelectuales francesas que se han abordado. Sin duda, su obra fotográfica nos alienta a conocer este depósito visual de conocimiento para explicar cómo sus herencias visuales y su formación académica detonaron en su labor un ideal del paisaje, un concepto que se fue adaptando a nuevos escenarios, como todos aquellos que visitó, exploró y registró.

Referencias

Argullol, R. (2008). *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*. Acantilado.

Avocat, C. (1982). Approche du paysage. *Revue de Géographie de Lyon*, (4), 33–342.

Babeuf, F.-N. (1985). *Realismo y utopía en la revolución francesa*. SARPE.

Barrera Rubio, A. (1980). La obra fotográfica de Teobert Maler en la península de Yucatán. *Indiana*, 6(1), 107–112.

Benavides Castillo, A. (1989). Teoberto Maler. En *La antropología en México: Panorama histórico* (Vol. 10, pp. 469–476). INAH.

Bernal, I. (1942). Cien años de arqueología mexicana (1780–1880). *Cuadernos Americanos*, I(3), 137–151.

Bertrand, M., y Vidal, L. (2002). *À la redécouverte des Amériques. Les voyages européens au siècle des indépendances*. Presses Universitaires du Mirail.

Bonaparte, N. (2005). *Correspondance générale* (Toms. I–II). Fayard.

Bourguinat, N. (2005). *Le XIXe siècle en Europe*. Armand Colin.

Brunhouse, R. L. (1989). *En busca de los mayas: Los primeros arqueólogos*. FCE.

Burke, P. (1998). El *Renacimiento europeo*. Crítica.

Cauquelin, A. (2000). *L'invention du paysage*. Presses Universitaires de France.

Charnay, D. (1903). Les explorations de Teobert Maler au Yucatán. *Journal de la Société des Américanistes*, 1, 289–308.

Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: El paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la A.G.E.*, 34, 63–68.

Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Gustavo Gili.

Echánove Trujillo, C. A. (1974). *Dos héroes de la arqueología maya: Frederick de Waldeck, Teobert Maler*. Universidad de Yucatán.

Estienne, R. (1972). *Diccionaire François-Latin* (Reimpresión de la edición de 1549). Slatkine Reprints.

Fernández-Christlieb, F. (2014). *El nacimiento del concepto de paisaje y su contraste en dos ámbitos culturales: El viejo y el nuevo mundo.* Instituto de Geografía, UNAM.

Filleron, J. C. (2008). Paysage, pérennité du sens et diversité des pratiques. *Actes Sémiotiques*, *14*(03).

Freund, G. (2004). *La fotografía como instrumento social*. Gustavo Gili.

Furetière, A. (1690). *Dictionnaire universel*. Arnoud & Reinier Leers.

Godelier, M. (1989). *Lo ideal y lo material.* Taurus.

Gutiérrez Ruvalcaba, I. (2008). *Teoberto Maler: Historia de un fotógrafo vuelto arqueólogo*. SINAFO/INAH.

Iturriaga de la Fuente, J. (1990). *Anecdotario de viajeros extranjeros en México. Siglos XVI–XX* (Tomo III). FCE.

Kremer-Marietti, A. (1997). *El positivismo*. Publicaciones Cruz O.

Leguen, B. (2010). El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura. *Estudios Geográficos*, LXXI, 545–573.

Maler, T. (1879). Nouvelles explorations des ruines de Palenque (Mexique). *La Nature*, 7, 299–302.

Maler, T. (s. f.). *Álbum fotográfico* (Vols. I–III). Biblioteca del Ágora de Fonapas, Mérida.

Maler, T. (1883). Notes sur la Basse Mistèque. *Revue d´Ethnographie*, 2, 154-161.

Maler, T. (1884). Memoire sur l´État de Chiapas (Mexique). *Revue d´Ethnographie*, 3, 295-342.

Maler, T. (1901). Researches in the central portion of the Usumatsintla Valley. *Memoirs*, 2(1), 1-75.

Maler, T. (1902). Researches in the central portion of the Usumatsintla Valley, Part II. *Memoirs*, 2(2), 77-216.

Maler, T. (1908). Explorations of the Upper Usumatsintla and adjacent region. *Memoirs*, 4(1), 1-49.

Maler, T. (1926, 16 de julio–10 de agosto). Historia de las ruinas de Chichén Itzá. *La Revista de Mérida*, 14–27.

Maler, T. (1932). *Impresiones de viaje a las ruinas de Coba y Chichén Itzá*. José E. Rosado

Maler, T. (1944). Cobá y Chichén Itzá. *Ensayos y estudios*, 6(1-2), 1-40.

Mayer, K. H. (1999). Teobert Maler: An early explorer of Classic Maya architecture. *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, 3, 51–72.

Mayos, G. (2007). *La Ilustración*. UOC.

Molina, V. (1949). Teoberto Maler, explorador y arqueólogo. *Diario del Sureste*, pp. 9–11.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.

Peyre, H. (1971). *Qu'est-ce que le romantisme?* Presses Universitaires de France.

Ramírez Velázquez, B. R., y López Levi, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Instituto de Geografía, UNAM / UAM-X.

Stuart Mill, J. (1977). *Auguste Comte y el positivismo*. Aguilar.

Urquijo Torres, P. S. (2008). Naturaleza y religión en la construcción de la identidad teenek potosina. *Espacio Tiempo*, 1.

Van Doesburg, S. (2006). T*eobert Maler. Vistas de Oaxaca*, 1874–1876. Casa de la Ciudad.

DOI: 10.24275/XGLG5462

Wendy Paola Cienfuegos Tabarez

Alameda de Santa María la Ribera. La puesta en valor de un jardín histórico

Alameda de Santa María la Ribera. Enhancing the Value of a Historic Garden

Resumen

Este trabajo aborda el estudio de la alameda de Santa María la Ribera emplazada en la Ciudad de México en la colonia del mismo nombre, ya que dicho espacio ha sido poco explorado en investigaciones académicas. El propósito es clasificarla como un jardín histórico, para lo cual se realiza un recorrido por la historia de este jardín para resaltar sus características patrimoniales a través del reconocimiento de sus valores históricos, estéticos, sociales, culturales y ambientales.

Palabras clave: Alameda de Santa María la Ribera, Ciudad de México, jardín histórico, patrimonio cultural.

Abstract

This paper examines the *alameda de Santa María la Ribera*, located in Mexico City in the neighbourhood of the same name, as this space has been scarcely explored in academic research. The aim is to classify it as a historic garden, for which purpose we take a journey through the history of this garden to highlight its heritage characteristics by recognising its historical, aesthetic, social, cultural, and environmental values.

Key words: Alameda de Santa María la Ribera, Mexico City, historic garden, cultural heritage.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 149-168 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 10/02/2025 > Fecha de aceptación 25/02/2026
wendytabarez61@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0009-0000-2611-6675

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción

La alameda de Santa María la Ribera es un jardín histórico con una trayectoria de 141 años en los que ha brindado servicios sociales, culturales y ambientales a su comunidad. Si bien, la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México (2020) la reconoce como un bien patrimonial urbano, por parte del Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante, INAH) no tiene una declaratoria al respecto y tampoco recibe un mantenimiento adecuado para su preservación y conservación. Desafortunadamente, en México, la Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos (reformada el 16 de febrero de 2018) que nos rige en la actualidad no hace referencia al concepto de *jardín histórico* como tal. Por lo tanto, esta investigación se apoya en la normativa internacional para descifrarlo.

El documento más adecuado para comprenderlo es *Jardines históricos* (*Carta de Florencia*), publicado en 1981 por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (International Council on Monuments and Sites, en adelante ICOMOS). En ella se establece que un jardín histórico es una obra arquitectónica que combina elementos naturales (vegetación, suelo, agua, relieve) y artificiales (andadores, esculturas y construcciones), y que favorece la interacción social y la contemplación de la naturaleza (ICOMOS, 1981, artículos 2 y 19). Se trata de una composición arquitectónica compuesta por su traza, los diferentes perfiles del terreno, sus masas vegetales, cuerpos de agua y sus elementos constructivos y decorativos (ICOMOS, 1981, artículo 4). Pero no es solo un espacio verde, sino un bien patrimonial vivo, diseñado y con valor cultural, con importancia desde el punto de vista de la historia y de las artes (ICOMOS, 1981, artículo 1). Es un espacio antiguo, ligado a un edificio o a un espacio abierto dentro de un contexto urbano o rural que sobresale por su importancia histórica o estética, es decir, por su grandeza artística. Se le considera una obra estética de gran valor porque sigue principios de composición (proporción, perspectiva, ritmo, simetría, equilibrio, contraste, etcétera), para crear una experiencia sensorial y emocional que despierta la belleza o el placer de las personas (ICOMOS, 1981, artículo 4).

El jardín histórico puede ser el representante del estilo de una época, de una obra de paisaje grandiosa o modesta, de diseño formalista o paisajista (ICOMOS, 1981, artículos 5 y 6) que puede revelar la originalidad de un creador artístico. Además, es un sitio histórico porque está vinculado a mitos o leyendas, a eventos importantes que marcaron el devenir de las naciones y está relacionado con hechos memorables grabados en pinturas célebres (ICOMOS, 1981, artículo 8). Se le considera un documento abierto al pasado, ya que es el testimonio de la sociedad y la cultura que lo ha creado (ICOMOS, 1981, artículo 5) y es digno representante de una época determinada. La *Carta de Florencia* también subraya la necesidad de probar la originalidad o la autenticidad de un jardín histórico (ICOMOS, 1981, artículo 9), lo que exige cuidados de profesionales calificados en identificación, investigación, mantenimiento, conservación y recuperación, por ser una obra patrimonial (ICOMOS, artículo 24).

Desde la visión de las ciencias sociales (sociología), se explica que el jardín histórico está cargado de significados que aporta la sociedad, sirve como lugar simbólico para la memoria colectiva, que se traduce

en recuerdos, experiencias cotidianas y vivencias de grupo en el espacio físico, en el marco de congregaciones o celebraciones, que se transforman en símbolos identitarios (Arias Alpízar y Abarca Hernández, 2012, p. 93). Un jardín histórico es un lugar de memoria urbana, un espacio conmemorativo construido para recordar eventos o personajes importantes que dejaron huella en su comunidad (Nora citado en Arias Alpízar y Abarca Hernández, 2012, pp. 88, 95-96).

Estudiar un jardín histórico es un reto metodológico. En principio hay que trazar la historia del jardín dentro de un eje diacrónico para describir «las transformaciones más significativas» y «encontrar la génesis de sus componentes y las relaciones establecidas entre ellos», «así como identificar las prácticas paisajísticas y de jardinería que influyeron en su conformación actual». Este análisis «permite conocer las vicisitudes por las que transcurrió, las tradiciones y el uso social del espacio [...] los acontecimientos históricos suscitados y los personajes que imprimieron su sello entre sus espacios» (Martínez Sánchez y Barreto Rentería, 2017, pp. 94-95).

En este estudio se llevó a cabo una investigación documental para profundizar en su historia e identificar sus valores culturales o patrimoniales (sus atributos históricos, artísticos, sociales y ambientales). Este recorrido temporal también permitió establecer los cambios de su paisaje cultural al paso de los años. Este trabajo se sustenta en documentos de archivo y bibliográficos, así como en un repertorio visual compuesto por planos arquitectónicos y urbanos, fotografías y pinturas, para conocer el pasado y el presente del jardín. Resaltan las transformaciones físicas y estéticas que ha tenido en distintas épocas —sea a nivel del diseño en general o de cada una de sus partes— así como sus intervenciones, para comprobar su originalidad y autenticidad hasta nuestros días. Así, el análisis gráfico, basado en cartografía y fotografía, es fundamental para equiparar el trazado del espacio en el tiempo, así como para identificar su composición vegetal y los elementos desaparecidos en el transcurso de su vida.

Esta investigación considera el carácter del jardín como una unidad de paisaje que no está aislada de su contexto urbano inmediato, como lo interpreta la *Carta de Florencia* (ICOMOS, 1981, artículo 7). Además, su devenir se inserta en la estructura urbana, por lo que la historia de la ciudad o del barrio influye y determina su evolución cultural y su identidad. El tejido urbano ordena visualmente el espacio e influye en su transformación y uso, mientras el jardín participa de la vida social (uso comunitario) y ecológica de la ciudad. Así, el jardín histórico y la ciudad mantienen una conexión que los une de por vida.

Origen y consolidación de la alameda

La alameda de Santa María la Ribera se ubica en la alcaldía Cuauhtémoc, al poniente de la Ciudad de México, circundada por las calles de Manuel Carpio, al norte; Salvador Díaz Mirón, al sur; Dr. Átl, al este, y Jaime Torres Bodet, al oeste. Surgió con los primeros fraccionamientos modernos construidos en la capital durante la segunda mitad del siglo XIX. Santa María la Ribera es considerada una de las colonias más tradicionales de la ciudad. Para que esto sucediera, ocurrieron eventos y procesos importantes. Durante el siglo XVI, esta zona se encontraba sumergida en el

lago salado de Texcoco, delimitada por las calzadas de Tlacopan y Nonoalco (Alcaldía Cuauhtémoc, 2021, p. 10), en la antigua ciudad de Tenochtitlan. Tras la Conquista, Hernán Cortés repartió solares a sus soldados a lo largo de la calzada Tacuba, a la altura de la actual Ribera de San Cosme, para sembrar (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 18).

El lago de Texcoco era una barrera natural para la expansión de la ciudad hacia el norponiente, por lo que el regidor del ayuntamiento, Ruy González, convenció al virrey Antonio de Mendoza para desecar esta área del lago que presentaba poca profundidad (Romero, 1982, p. 9). La desecación inició en 1545 y abarcó un radio territorial desde la calzada de Tacuba hasta Nonoalco. Así se crearon terrenos que hoy conforman las colonias de Santa María la Ribera, San Rafael, Buenavista y Guerrero. Enseguida se construyeron cinco acequias para la salida de agua hacia el lago de Texcoco. En esta zona se estableció un ramal, entre las acequias de Santa Ana y del Carmen, que cruzaría el predio que ocuparía la alameda. Hacia finales del siglo XVIII, el área tenía haciendas y ranchos, y no era parte de la capital novohispana. Fue hasta la segunda mitad del siglo XIX que los cambios experimentados por la desamortización de los bienes del clero, la expedición de las Leyes de Reforma y el surgimiento de sociedades inmobiliarias permitieron que la ciudad creciera por distintos rumbos (Tello Peón, 1998, p. 11).

Los hermanos Estanislao y Joaquín Flores aprovecharon estos procesos para formar la primera empresa inmobiliaria de este tipo en el país e integrar un fraccionamiento urbano sobre ranchos que eran de su propiedad (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, pp. 19-20). Así se fundó la colonia Santa María la Ribera ante el ayuntamiento de México, el 15 de junio de 1859, bajo la gestión de los hermanos Flores, quienes pusieron a la venta lotes fraccionados, dirigidos a sectores de la clase media, en el rancho situado a espaldas de la iglesia de Santa María la Redonda (Boils, 2005, p. 29). Con una extensión de más de 950 000 m², Francisco Jiménez, agrimensor, proyectó en 1858 un fraccionamiento de traza reticular compuesto por 56 manzanas regulares con espaciosas calles tiradas a cordel que contemplaba, al centro, un espacio ajardinado y la parroquia del vecindario (Boils, 2005, pp. 43-44), como lo representa el *Plano del Cuartel Mayor de Santa María la Rivera* [sic] hacia 1859. Así nació el proyecto de la alameda con la planeación de la colonia.

Al principio, se destinaron 38 000 m² para el futuro jardín central del fraccionamiento, donado por el licenciado Claudio Limón Arenas; pero, desde 1861 hasta 1884, quedó reservada una superficie menor de 26 000 m² (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, pp. 19-20; Boils, 2005, pp. 43-44) donde se consideró establecer una plaza de mercado, al sur, y una parroquia, al norte, como puede observarse en dos planos de la ciudad de 1861 y 1884. Transcurrieron 20 años desde su planeación, en los que el espacio destinado a jardín y mercado estuvo cercado con postes y alambre de púas, y funcionaba como un gran basurero de las colonias San Rafael, Santa María la Ribera y Roma (Boils, 2005, p. 75). En el gobierno de Porfirio Díaz, el connotado positivista y vecino de la colonia, el ingeniero Agustín Aragón y León —quien era propietario de una casa frente a este basurero— intercedió ante el presidente, para que en esos terrenos se levantara, por fin, un jardín que mejorara la imagen urbana y las

condiciones de salubridad del lugar (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 71).

Se aprovechó la organización de la Junta de Mejoras de la colonia, dedicada a introducir sus servicios públicos, para recaudar fondos e iniciar la construcción de la alameda hacia 1884. A partir de las prácticas tecnológicas de aquel momento, comenzaron los trabajos del jardín con la preparación del suelo con lama vegetal y la plantación de mil árboles —200 eucaliptos, 24 truenos y 17 fresnos—. Se rescató un pozo artesiano para el riego y se abrieron zanjas para los desagües. Desde entonces, quedó delimitada por banquetas de cemento (Pérez Bertruy, 2003, pp. 59-60). En enero de 1885, la Junta de Mejoras hizo entrega oficial de la alameda al ayuntamiento para su mantenimiento y administración cuando la colonia contaba aproximadamente con 3500 habitantes y tenía un aspecto semirrural con viviendas modestas y amplios terrenos de pastoreo (Tello Peón, 1998, p. 44 y Boils, 2005, p. 21).

Ese año, el gobierno municipal procedió a instalar una fuente central de chiluca y las primeras bancas de fierro de la fábrica Delicias. Se contrató a un guardapaseos [Bribiesca, 1885a, p. 3; Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora, en adelante AHCDMX, *Alumbrado*, vol. 3555, exp. 616 (1886), *Empleados*, vol. 976, exp. 61 (1884-1885)]. El sitio quedó inaugurado en mayo de 1885 (Paz, 1885, p. 2). Su diseño original estuvo inspirado en la Alameda Central de México y su forma quedó asentada en el *Plano general de indicación de la Ciudad de México* (1886), publicado por Debray, y aprobado por el ayuntamiento y el Gobierno del Distrito. Su traza rectangular delimitada por banquetas y dividida por dos grandes ejes (vertical y horizontal) formaban una cruz al centro y remataban en una fuente central. El jardín quedó subdividido por largas diagonales que partían de sus esquinas y del eje central, formando un rombo al centro, cuya disposición dio como resultado 16 prados triangulares. Es de notar que el diseño permanece en la actualidad, lo que lo ubica como uno de los pocos jardines porfirianos que conservan su trazado original.

Durante los años siguientes, un personaje de la historia patria le daría su nombre oficial, Miguel Hidalgo,[1] prócer de la independencia. Entonces, los regidores del ayuntamiento lo llamarían Jardín Hidalgo, aunque fue mejor conocido por los capitalinos como la alameda de aquella colonia. El busto de Hidalgo alentó los actos cívicos para conmemorar la Independencia y, desde entonces, cada año se conmemoraron ahí los festejos patrios de septiembre. Al paso de los años, se enriqueció el jardín para mejor seguridad y cultura de los concurrentes. Hacia 1885 se colocaron cinco bancas más alrededor de la fuente central (Bribiesca, 1885b, p. 1). En 1886 ya contaba con siete faroles de gas hidrógeno y, para 1889, con ocho postes de madera, para la iluminación eléctrica. Desde 1886 tenía un quiosco de madera para brindar conciertos musicales, que en 1892 fue sustituido por uno metálico más durable y de mejor aspecto (AHCDMX, 1886, Paseos y Jardines, vol. 3590, exp. 303 y AHCDMX, 1892, Paseos y Jardines, vol. 3590, exp. 369). Según la *Reducción del plano oficial de la Ciudad de México* (1891), levantado por orden del ayuntamiento y publicado por Montauriol, ya tenía en ese año cinco fuentes, es decir, se agregaron cuatro más que se colocaron en cada prado.

1 Obra realizada en 1819 que se trasladó a la alameda de Santa María la Ribera (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 76).

Al sur de la alameda, sobre el eje central, descollaba el monumento a Hidalgo, colocado entre las calles Santa María y 6a. de las Flores y, el quiosco al norte, sobre su eje central.

Por otro lado, la estabilización de la alameda representó un desafío ante los problemas urbanos que tenía la capital. La escasez de agua fue resuelta con la apertura de dos pozos artesianos y la instalación de cañería para el riego (AHCDMX, 1896, Paseos y Jardines, vol. 3591, exp. 435). Más tarde, se optó por nuevas tecnologías conforme se actualizaron los servicios en la colonia: tanques de almacenamiento de agua y bombas (primero de vapor y después eléctricas), para realizar un riego más efectivo, lo que permitió tapar las zanjas (AHCDMX, 1900, Paseos y Jardines, vol. 3592, exp. 477; AHCDMX, 1902, Paseos y Jardines, vol. 3593, exp. 545; y AHCDMX, 1903, Paseos y Jardines, vol. 3593, exp. 575 y 577). El salitre de la tierra (debido a que los terrenos emergieron del lago de Texcoco) restringía el crecimiento sano de la vegetación, lo que implicó en 1896 la reconstrucción total de los jardines, a partir de trabajos continuos de mejora de los suelos (lama de río y abono de remolacha) (Pérez Bertruy, 2003, pp. 232-233 y AHCDMX, 1896, Paseos y Jardines, vol. 3591, exp. 435). Además, se plantó 55 fresnos, y se podó y sembró de manera regular los prados. Se realizó una renovación integral de la alameda con la reparación del embanquetado con adoquines de chiluca, se introdujo cascajo en los andadores, trabajos de pintura en el quiosco y en las 18 bancas de madera y fierro. También se instalaron cuatro pedestales de chiluca coronados con macetones sobre las calzadas y al sur se colocó seis nuevas bancas de madera y fierro con asientos dobles [AHCDMX, Paseos y Jardines, vol. 3591, exp. 422 y 435 (1896)].

En 1904, se mejoró la infraestructura con postes de fierro para luz eléctrica (Pérez Bertruy, 2003, pp. 59-60, exp. 328). Gracias a los recursos económicos y a los avances en desarrollo técnico y científico que había en el ámbito urbano, la comunidad disfrutó de la hermosa alameda en sus primeros años con paseos, verbenas populares, conciertos semanales y celebraciones de fiestas nacionales. Tras 25 años de su fundación, el sitio seguía emplazado en su contexto original y conservaba su trazado inicial.[2] Abarcaba 26 161.52 m^2 y contaba con un área libre de 11 594.15 m^2 y una cultivada de 14 567.37 m^2. Hacia 1909, estaba en proyecto la instalación del quiosco morisco al sur en el eje principal frente a la calle de las Flores, según un plano arquitectónico de ese año.

La conmemoración del centenario de la Independencia nacional trajo cambios en la forma de la alameda y de su equipamiento. El diseño de una semiglorieta en el jardín noroeste sumó 18 prados con dos parterres más (*Alameda de Sta. María la Ribera,* ca. 1912). El traslado del pabellón morisco desde la Alameda Central de México a la alameda de Santa María la Ribera, en 1910, implicó el retiro de la fuente principal. La adaptación de este quiosco conllevó la modificación de los ocho prados centrales para ajustarse a las medidas de su área, sin alterar el eje rector de la alameda. Además, se eliminó el quiosco musical para adaptar el espacio a un redondel a fin de proteger el quiosco morisco.

2 Compuesta de 16 parterres delimitados por un andador perimetral que coronaban en una plazoleta central con su fuente. Sus andadores en diagonal remataban en cuatro plazoletas secundarias acompañadas de fuentes internas (Alameda de *Sta María La Ribera*, ca. 1912).

Con su integración, la alameda adquirió mayor valor artístico y cultural. Se estableció cerca del edificio más sobresaliente de su contexto inmediato: el Instituto de Geología (1906), que era el punto de llegada del ferrocarril central de la ciudad (Aguilera, 1905). Esta obra de arte inspirada en la cultura hispanoárabe fue diseñada por el ingeniero José Ramón Ibarrola, para representar a México, inicialmente, en la Exposición Universal de Nueva Orleans (1884), después en la de París (1889) y, por último, en la de Missouri (1904). Fascinó al público de su época por su diseño neomudéjar. Porfirio Díaz lo regaló a la Ciudad de México y el ayuntamiento decidió colocarlo al sur de la Alameda Central, para los sorteos de la Lotería Nacional. La gran fiesta conmemorativa celebrada en septiembre de 1910 hizo posible la remoción del quiosco morisco desde su ubicación original para colocar, en su lugar, el Hemiciclo a Juárez. Gracias a la petición de los residentes de Santa María la Ribera, hoy día se levanta el quiosco morisco en su alameda.

Desde entonces, este pabellón se ha convertido en el símbolo de la colonia y forma parte del paisaje de su alameda. Los vecinos poco a poco se apropiaron del espacio y llevaron a cabo mítines, campañas, juegos, conferencias y todo tipo de reuniones sociales, políticas y culturales (Coranguez Vargas *et al*., 2019). En 1912, la Dirección de Obras Públicas colocó la estatua de bronce de Hidalgo en un nuevo pedestal de cantera con una base de columna de mampostería, donde quedó grabada la fecha de 1810 (Campos G., 1912).

Ciertamente, en el Porfiriato, la alameda de Santa María la Ribera se consolidó con el desarrollo de la colonia residencial y tuvo su etapa de mayor esplendor. La colonia era reflejo de la prosperidad alcanzada en el país con la infraestructura básica: calles bien trazadas y pavimentadas, alumbrada con luz eléctrica, suficiente agua y bien comunicada por trenes y tranvías. Asimismo, contaba con servicios urbanos: comercios, escuelas, mercados y elegantes edificios de tipo ecléctico que albergaban instituciones de importancia como el Palacio de Cristal, realizado en 1904, por la Compañía Mexicana de Exposición Permanente, que era un lugar distinguido para exhibiciones nacionales e internacionales, o el Instituto de Geología, obra del arquitecto Carlos Herrera, construido en 1906, y las iglesias de La Sagrada Familia, del ingeniero José Torres, en 1899, y del Espíritu Santo, en 1907. Estas obras arquitectónicas dieron identidad urbana a la colonia (Tello Peón, 1998, pp. 44-47; Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 22). Su alameda también lo haría. Era el centro del fraccionamiento y limitaba, al sur, con la avenida principal de la colonia. Por si fuera poco, se levantaron lujosas casonas de grandes personalidades alrededor de la alameda.

En la colonia habitaban y trabajaban escritores, abogados, diplomáticos, científicos y funcionarios del Porfiriato, como el poeta y novelista Amado Nervo; los ingenieros Agustín Aragón y Antonio del Castillo; el geólogo José Guadalupe Aguilera y el general Bernardo Reyes; Emilio Rabasa, prominente jurista que hizo grandes aportaciones al estudio del constitucionalismo mexicano; Federico Gamboa, quien alcanzó la fama con su novela *Santa* (1903); Ignacio Mariscal, hombre de gran talento y amplia cultura que tradujo al castellano obras literarias inglesas. El diplomático Carlos Pereira y su esposa, la

poeta María Enriqueta Camarillo, quienes desde esos años dejaron una huella en la colonia con la donación de la actual Casa de la Cultura; así como, el traductor y profesor del Conservatorio Nacional de Música, Daniel Castañeda. La alameda se convirtió en un centro de cultura y recreación para su vecindario con diversas actividades de esparcimiento y educativas. Fue una de las plazas de convivencia más importantes que había en la ciudad, pues la visitaban habitantes de las colonias aledañas gracias al recorrido de dos circuitos de tranvías: el de Santa María a Buenavista y el de San Cosme a Santa María.

La alameda en el siglo XX

Como consecuencia de la Revolución mexicana y de la posrevolución, la colonia Santa María la Ribera acogió población de provincia que se trasladó a la Ciudad de México en busca de refugio, trabajo, y oportunidades educativas y profesionales. Hacia el primer tercio del siglo XX, aún conservaba el esplendor arquitectónico de la época pasada. Había hermosas residencias y todavía quedaban habitantes distinguidos del régimen anterior (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 34). Además, un grupo de intelectuales que pertenecían al Ateneo de la Juventud (1909-1915) —entre ellos, Antonio Caso, José Vasconcelos, Efrén Rebolledo y Alfonso Reyes— tuvieron ahí su punto de reunión. Además, personajes que participaron en la revolución vivieron en la colonia; entre ellos, Gildardo Magaña, gran ideólogo y precursor del zapatismo, y Donato Bravo, quien respaldó el constitucionalismo y fue un actor clave en la historia posrevolucionaria. Se añaden luminarias del mundo artístico y de las letras, partidarias de la revolución, como el muralista Gerardo Murillo —Dr. Átl—, el poeta Ramón López Velarde y el médico Mariano Azuela, máximo exponente de la novela de la Revolución mexicana. Incluso, el poeta Enrique González Martínez, quien tuvo cargos diplomáticos con la llegada al poder de Carranza y el triunvirato sonorense. Más tarde, con la guerra cristera hicieron presencia nuevos actores sociales que padecían acoso policiaco permanente y que tuvieron un papel protagónico en el atentado y posterior asesinato del presidente Álvaro Obregón (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, pp. 142-146; Tello Peón, 1998, p. 114).

Hacia 1930, la alameda de Santa María la Ribera permanecía vigente y conservaba el trazado rectangular de 1910 —18 prados, 4 fuentes, calzadas de tierra, glorietas y banquetas de concreto con baldosas en los pasillos principales—. Seguía ostentando al centro el pabellón morisco, al sur el monumento a Hidalgo y al norte su redondel a manera de plazoleta. Daba servicio un quiosco sanitario. Según un plano arquitectónico de 1933, era ya un poco más grande: medía 26 919.75 m^2 y contaba con una bodega para guardar los utensilios del jardín. Contaba con gran diversidad de plantas: 40 arbustos y más de 500 árboles, entre ellos, fresnos y truenos. Llamaban la atención la palma fénix, el plátano oriental, las moras y los granados. Estaba equipada con 91 bancas de fierro, 6 macetones y 49 arbotantes para la iluminación. Aparte tenía una casa de bombas con 23 tomas para el riego (Ortega H., ca. 1933).

En el transcurso del siglo XX, personalidades de la política, intelectuales y ámbito artístico vivieron en Santa María la Ribera; entre ellos presidentes de la república como Emilio Portes Gil, Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo

López Mateos; el historiador Armando de María y Campos, uno de los estudiosos más reconocidos del teatro mexicano de este periodo; el compositor y pianista Francisco Gabilondo Soler, *Cri-Cri*; la cantante de ópera Fanny Anitúa, mezzosoprano mexicana de fama mundial y Luis Freg, valiente torero que triunfó tanto en México como en España. También grandes profesionales como Andrés Serra, quien hizo enormes contribuciones al derecho administrativo mexicano; el arquitecto y urbanista Carlos Lazo, quien participó en la construcción de Ciudad Universitaria; el médico Ignacio Chávez, padre de la cardiología en México, y Jesús Silva Herzog, uno de los teóricos del desarrollo económico en el país. Estos nuevos vecinos enriquecieron, renovaron y transformaron la vida del barrio y su tiempo de ocio seguramente lo aprovecharon compartiendo y disfrutando su alameda.

La colonia Santa María la Ribera se transformó en la segunda mitad del siglo XX en una zona habitacional para la pequeña industria y la clase media trabajadora (Tello Peón, 1988, p. 119). Su aspecto residencial se desdibujó al dar paso a edificios de oficinas y departamentos de tipo funcionalista (Tello Peón, 1998, p. 74). Su alameda siguió en pie emplazada en su contexto original. Después de más de medio siglo cumplía la función de ser el principal espacio de recreo de la colonia y aunque en 1960 se creó el jardín Mascarones, a un costado de la avenida San Cosme, no le restó importancia urbana y social a la alameda porfiriana. De hecho, esta había logrado recuperar hacia 1950 sus 16 prados y seguía dividida por cuatro andadores sobre sus ejes principales, más las cuatro diagonales que partían desde sus esquinas (*Plano de la Ciudad de México, ca. 1950*). Mantuvo esta forma para la posteridad y se levantaba orgullosa ostentando los hitos que albergaba desde 1910. En particular, los niños disfrutaban el redondel para andar en bicicleta y patines. Payasos, mimos y demás personajes pintorescos hacían acrobacia. Esta plazoleta adquirió fama con futbolistas que más tarde formaron parte de los equipos del Necaxa y Atlas (Henríquez Escobar y Égido Villarreal, 1995, p. 88).

En estos años, Ernesto Uruchurtu, jefe de Departamento del Distrito Federal, incentivó ahí actividades culturales y fue conocida como alameda Salvador Díaz Mirón, en honor del poeta veracruzano que residió ahí. El quiosco morisco era escenario para cantantes, solistas y orquestas que ofrecían al público un gran repertorio musical, acompañado de marimbas, pianos, trompetas y violines (s. a., 1963b, p. 6; s. a., 1963a, p. 4; s. a., 1964, p. 4). A partir de 1970, la apertura del eje 1 Norte alteró la vida urbana de este barrio tradicional y causó mayor deterioro a inmuebles históricos. Gracias a ciertos actos institucionales se pudo llevar a cabo el rescate de nuestro sitio. El Estado mexicano promulgó en 1972 la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos y esta acción benefició a la alameda, ya que, a partir de ese año, el INAH emitió la declaratoria del quiosco morisco como Monumento Histórico (Coranguez Vargas *et al*., 2019). Así adquirió mayor importancia y se convirtió en el ícono de la colonia y de su alameda.

Al paso de los años, volvió a caer en el olvido, por falta de mantenimiento y sufrió el robo de algunas piezas. Entonces, el presidente Miguel de la Madrid entró a su rescate y ordenó su restauración, realizada

por el arquitecto Ramón Bonfil, quien le devolvió su esplendor. También se dispuso la demolición del redondel o plazoleta (Chávez Gallardo, 2003, p. 88), situada atrás del quiosco ya que le quitaba vista al monumento. Así, el área norte de la alameda quedó desierta y hacia este extremo fue trasladado el monumento a Hidalgo. A partir de entonces, el quiosco morisco quedó libre de cualquier elemento visual con el objetivo de resaltar su importancia. En 1998 se colocó una placa conmemorativa por su 88º aniversario en Santa María la Ribera (Coranguez Vargas *et al.*, 2019).

Hacia fines del siglo XX grandes referentes del ámbito artístico y de la cultura popular también contribuyeron con su presencia a enaltecer la alameda. Entre ellos, destaca el cantante y compositor Óscar Chávez, uno de los exponentes de la música latinoamericana del Canto Nuevo, quien animó con sus interpretaciones al público que frecuentaba la alameda. Otros usuarios de este espacio fueron el roquero Rolando Ortega, de la banda Maldita Vecindad, así como la *vedette* Terry Holiday y la cantante Thalía, quien creció en el barrio y lo tuvo por lugar favorito de la infancia. Arturo Azuela inmortalizó la colonia Santa María la Ribera y su alameda en la literatura de habla hispana. El cronista nació y vivió gran parte de su vida en la colonia. Escribió nueve novelas y cuatro de ellas tienen un enfoque histórico ya que retratan la evolución de este asentamiento urbano: *El tamaño del infierno* (1973) su primera novela y la más famosa, *La casa de las mil vírgenes* (1983), *Los ríos de la memoria* (2003) y *Alameda de Santa María* (2003). En todas, la alameda funciona como un símbolo de identidad que congrega la vida de barrio; es el «corazón» de la colonia, por lo que ciertos personajes recuerdan su pasado y sus cambios urbanos, para mostrar la tensión entre la tradición y la modernidad. En la crónica urbana de Azuela, la alameda refleja el sentido comunitario a través de la convivencia entre vecinos a partir de los paseos y los festejos populares. El pabellón morisco y su redondel son puntos centrales en su obra para evidenciar los vínculos generacionales como sitios de memoria colectiva. Ofrece un gran testimonio histórico sobre la alameda de la segunda mitad del siglo XX, describiendo su apariencia física y su equipamiento (bancas, árboles, el quiosco, etcétera). Por su parte, Jaime Sabines (1926-1999), admirado poeta, le dedicó un verso en el *Diario seminario y poemas en prosa* de 1961. En *Con la flor del domingo*, Sabines refiere con claridad a los actores sociales de este paseo.

Por otro lado, la alameda también ha sido fuente de inspiración de artistas nacionales y extranjeros. Desde el Porfiriato fue retratada por extraordinarios fotógrafos de la talla de Félix Miret, Charles Waite y Winfield Scott. Ya, en la segunda mitad del siglo XX, fue un tema tratado por Nacho López, uno de los fotógrafos más influyentes del siglo pasado, que puso su lente en la vida cotidiana. En la pintura, la artista Angelina Beloff (1879-1969), de origen ruso y compañera de Diego Rivera, grabó y dibujó en 1950 dos obras alusivas al quiosco morisco (Coranguez Vargas *et al.*, 2019). Lucrecia Sodo llegó de Argentina para estudiar artes plásticas en México. En 2014, se inspiró en la paleta de colores del pabellón morisco para pintar el mural *Santa María la Ribera*. Sin duda, el elemento más representado en la fotografía por parte de aficionados y profesionales es el pabellón morisco, símbolo emblemático del lugar.

La alameda en el presente

El siglo XXI sorprendió a la colonia con un fenómeno de gentrificación agudizado por la delincuencia urbana y el deterioro del contexto circundante de la alameda. Los pobladores reaccionaron con la formación de colectivos para llevar a cabo la reactivación de la zona que culminó con la intervención del quiosco en 2003. Con los años, este perdió partes originales de su estructura de hierro colado y de sus barandales a causa del vandalismo. Sus colores llamativos se cubrieron de óxido, estaba lleno de basura y de malos olores. Los trabajos de rehabilitación fueron realizados por la empresa McCartney Internacional y costaron $3 000 000. Artistas plásticos nacionales pintaron a mano cada figura de la filigrana morisca después de la limpieza del metal y, con la reintegración de las piezas originales, el quiosco recuperó su belleza original, pero quedó pendiente la restauración del piso de madera, deteriorado por el uso indiscriminado de patinadores y ciclistas (Servín Vega, 2003). A partir de 2008, el gobierno capitalino implementó un programa de rescate de espacios públicos en el contexto de barrios tradicionales. Se inició el proyecto de rehabilitación de la alameda de Santa María la Ribera y se planeó su término para septiembre de 2010, con el propósito de conmemorar los festejos del bicentenario de la Independencia mexicana. Esta intervención fue impulsada por la Autoridad del Espacio Público y la delegación Cuauhtémoc, vigilada por el INAH y el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), con una inversión inicial de $8 000 000. Los alcances en un año comprendieron retiro del mobiliario y equipamiento del sitio, para levantar el piso deteriorado y las banquetas perimetrales.

Sin embargo, para septiembre de 2009, el presupuesto asignado se había agotado. El vecindario organizado reclamaba que no se le había tomado en cuenta en el diagnóstico y el rediseño de la alameda. Exigían a autoridades e instituciones involucradas la reactivación de los trabajos, ya que la obra se había paralizado. En su opinión, se había retirado el viejo adoquín y colocado un piso de mala calidad. El deslave de la tierra de las áreas ajardinadas y el desnivel del piso habían provocado encharcamientos. Según los vecinos, lo más delicado fue el retiro de los mosaicos de las fuentes, las piezas decorativas del quiosco morisco y el emplomado de la cúpula, elementos con valor artístico e histórico. La Autoridad del Espacio Público prometió al vecindario terminar los trabajos restantes en julio de 2010, pero tardó diez meses en iniciar la segunda etapa, del 19 de julio al 29 de octubre de ese año. En esta fase, los trabajos realizados en el sitio se hicieron respetando su trazado original. Se pavimentaron todos sus andadores (más de 10 600 m^2), se arreglaron las bancas de hierro forjado de la plazoleta del quiosco y se llevó a cabo la restauración de sus cuatro fuentes. En todas sus glorietas se instalaron muretes a modo de asientos. También se hizo rescate y saneamiento de los jardines (15 200 m^2 de áreas verdes) con vegetación endémica bajo un enfoque integral de paisaje, anexando guarniciones en cada prado. Se renovó el alumbrado público con 76 luminarias para dar mayor seguridad al paseo. Se recuperó el quiosco morisco con la reparación de su piso de madera y el hierro metálico de las columnas, así como la cúpula y sus escalinatas, con la aplicación de pintura sobre sus piezas metálicas a partir de sus colores originales (Göbel, 2012, p. 92; Redacción/SinEmbargo, 2014).

Al año siguiente, las labores de rehabilitación de la alameda se sumaron al rescate de la colonia como barrio mágico,[3] distinción otorgada entre abril y mayo del 2011 por la Secretaría de Turismo local. En este contexto, se reinauguró el quiosco morisco y se implementó el programa «Par y par, peso a peso», para conseguir recursos y proseguir con el rescate del sitio (Morales, 2013, p. 3). Más tarde, durante las celebraciones del 157º aniversario de la colonia Santa María la Ribera, en agosto del 2013, el delegado de Cuauhtémoc ordenó mejorar la imagen del sitio y envió a Servicios Urbanos a realizar podas a la vegetación, barrido y limpieza de jardines y aceras. Especial atención recibió el quiosco morisco con la reparación de piezas de cantera, la reposición de focos fundidos y de tornillos para el piso de madera y piezas de herrería (Notimex, 2013). Hasta finales de 2013 se pudo continuar con el rescate de la alameda, lo que exigió el retiro de los comerciantes ambulantes que habían invadido la explanada central del sitio (Barrera, 2014) y, con esta acción se pudo intervenir los jardines alrededor del quiosco morisco. El programa de trabajo también contempló sanitarios públicos y otros servicios, pero la asociación Arte y Cultura de Santa María la Ribera consideró que estos no eran propios de una «alameda patrimonial» por lo que no se llevaron a cabo (Morales, 2014).

Los últimos trabajos concluyeron el 31 de marzo de 2014 con una inversión total de $19 000 000 y alcanzó para la instalación de dos cisternas para el riego con agua tratada, la rehabilitación del alumbrado público, la instalación de la herrería perimetral para la protección de los jardines y la plantación de nuevas especies como arrayanes, lavanda, pinos y truenos. En paralelo, gobierno y residentes tomaron acciones para la reubicación del comercio ambulante, el establecimiento de una cooperativa de limpieza vecinal y la creación de un observatorio ciudadano para definir actividades culturales y dar seguridad al espacio con elementos de la policía comunitaria delegacional (Morales, 2013, p. 3; Gómez, 2014). Los trabajos en el perímetro fueron los últimos en realizarse: arreglo de banquetas y colocación de biciestacionamientos con una inversión de $5 000 000 (Morales, 2014, p. 3; Gómez, 2014; Notimex, 2014). Esta última intervención detonó la participación ciudadana, motivada por la falta de consulta gubernamental a la gente con arraigo en la colonia. Gracias a esta presión social, la delegación procuró mantenimiento continuo al jardín. Sin embargo, no todo lo hecho por la comunidad organizada resultó en beneficio de la alameda debido a que el Consejo Cultural Consultivo Ciudadano permitió en agosto de 2017 la instalación de un área canina y de un composteo. El primero permanece hasta hoy. El segundo fue retirado debido a su mal olor (Redacción, 2017, 1 de agosto).

Hoy, la alameda es un sitio de identidad para quienes conocen la historia de la colonia. Los residentes se han encargado de mantener vivo el espíritu de este jardín histórico con un sinfín de actividades de convivencia o de contemplación. Al ser el ombligo de la colonia, la alameda también es un espacio de transición. Este espacio público recibe una afluencia importante

3 La Secretaría de Turismo lo define como «un espacio en el que se combinan diversos elementos que lo hacen único e irrepetible: historia, cultura, gastronomía, productos y servicios, así como la convivencia de la población local con los visitantes». Es un lugar donde se puede descubrir «el espíritu y esencia de una ciudad» (Gobierno de México, Secretaría de Turismo, 2022).

de visitantes de la propia capital, de turistas nacionales y extranjeros que visitan el barrio gracias a su ubicación privilegiada. Los foráneos visitan el quiosco morisco, punto de mayor interés. Desgraciadamente, en términos de gestión, mantenimiento y conservación, el jardín no recibe trato como jardín histórico, situación que lo pone en riesgo de convertirlo en un espacio verde más de la ciudad y, con ello, la pérdida de su esencia como un bien patrimonial.

La alameda de Santa María la Ribera, un jardín histórico

Los jardines históricos, como se explica a continuación, se conforman por valores históricos, estéticos, socioculturales y por principios de diseño relacionados con su autenticidad, como lo establece en gran medida la *Carta de Florencia*. Nuestro caso de estudio cumple con estos atributos ya que es testigo de la historia de la Ciudad de México y de las artes en nuestro país (ICOMOS, 1981, artículo 1).

Valores históricos

La creación de la alameda está ligada a la evolución de la capital metropolitana y a procesos fundacionales de las primeras colonias modernas que aparecieron en el país en la segunda mitad del siglo XIX. La alameda surgió dentro de un barrio histórico, lo que explica su antigüedad, como un espacio que tiene 141 años de vida, ya que se fundó durante el Porfiriato. Es digna representante de una época determinada y, por ende, es un testimonio vivo de la sociedad y la cultura de su tiempo que al día de hoy mantiene su originalidad —como lo dicta la *Carta de Florencia* en sus artículos 5 y 9—. Acorde con este documento, se encuentra integrada al tejido urbano de la colonia (ICOMOS, 1981, artículo 7); desde su creación es punto neurálgico de las dinámicas del barrio organizando la circulación, el espacio público y el paisaje. Además, el uso social de este espacio es histórico ya que es un lugar de recreación y encuentro comunitario desde su fundación hasta nuestros días, por lo que ha dejado huellas profundas en la memoria colectiva. Aparte de estos, la colonia y su alameda acogieron a grandes protagonistas de la historia nacional y a intelectuales que marcaron el adelanto del país en diferentes ámbitos de la cultura. En México, el reconocimiento de su valor histórico ha sido dado por las autoridades competentes a través del registro de la alameda en el *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles* (C-09-00413), del INAH. El gobierno local también la consideró parte de su patrimonio cultural urbano a través de la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México a partir del 2020. Sin embargo, en el país falta mucho por hacer en materia de estudio, legislación y conservación para proteger su legado como un jardín histórico.

Valores estéticos

Como lo marca la norma internacional, este sitio de estudio es representante del estilo de una época (ICOMOS, 1981, artículo 6); su trazado responde al jardín francés de moda en las urbes del mundo occidental a partir de la segunda mitad del siglo XIX (Capel, 2002a, p. 10). El Porfiriato estuvo fuertemente influenciado por la cultura francesa, por lo que no es

extraño que este jardín fuese diseñado desde su origen bajo patrones geométricos, dividida por diagonales extendidas, que es una característica peculiar del jardín formal al estilo francés (Capel, 2002a, p. 256), mientras la vegetación siguió los parámetros de una paleta vegetal libre a la manera de las alamedas coloniales, con su referente, la Alameda Central. Se convirtió, desde su creación y al paso de los años, en una composición artística (artículo 2 de la *Carta de Florencia*) donde la técnica, la ciencia y el arte de cada época se fusionaron con elementos bióticos para establecer secuencias y remates visuales, contrastes de colores, aromas, texturas y formas, con el propósito de crear esta obra de paisaje y estimular los sentidos de los usuarios. Sus elementos arquitectónicos y escultóricos (artículo 4 de la *Carta de Florencia*) también se relacionan con una época que dio cabida al eclecticismo en el diseño de los jardines y obras arquitectónicas, como reflejo de su contexto urbano inmediato en la era porfiriana, donde se podían observar diferentes estilos —*art nouveau*, neogótico, medieval, victoriano, entre otros—. Esta alameda surgió como un espacio que unió esculturas neoclásicas (monumento a Hidalgo, macetones y pedestales), bancas de estilo neogótico y el neomudéjar reflejado en el quiosco morisco. Este último aumentó su valor artístico, pues es una obra única en México, con sus colores vibrantes y la representación de un águila en la cúspide, símbolo patrio nacional. El pabellón morisco ha sido emblema de la colonia y de su alameda, y atractivo cultural para el turismo local, nacional y extranjero. Por igual, el quiosco morisco es considerado por el INAH como un monumento histórico (I-09-01361), representante del patrimonio nacional.

Valores socioculturales

Ciertamente la alameda Santa María la Ribera es un espacio simbólico para el vecindario, como asienta Göbel (2022). Es y ha sido su lugar de convivencia social. Es un lugar tradicional de celebración, recreo y encuentro comunitario multigeneracional. Ahí se han llevado a cabo sinfín de vivencias, costumbres y actividades colectivas, fincando tradiciones vigentes e identitarias que se han convertido, a lo largo de los años, en una expresión cultural. La alameda de Santa María la Ribera es un guardián del patrimonio intangible de la ciudad a partir de la interacción social y la transmisión de tradiciones, valores y creencias (Göbel, 2022). De ahí que, desde que surgió hasta el momento actual, la participación ciudadana haya sido un apoyo crucial para su desarrollo, velando por el cuidado, el mantenimiento y la protección de este bien patrimonial y de sus elementos artísticos. La alameda ha sido motivo de inspiración de grandes escritores (novelistas y poetas) y de artistas que la inmortalizaron como lugar de memoria urbana.

Valores ambientales

A partir de principios adoptados por la ONU en materia de sustentabilidad ecológica y reconocidos en la *Nueva Agenda Urbana* (NAU) en el 2016 para construir ciudades inclusivas, seguras, resilientes y sostenibles, la ONU-Habitat elaboró la *Guía global para el espacio público* (2019), donde se atendieron los beneficios ambientales de la infraestructura verde que a continuación se describen, para poder contar con espacios abiertos saludables. En este sentido, la alameda Santa María la Ribera funcio-

na como un pulmón urbano que cuenta con una vegetación variada: eucaliptos, jacarandas, palmeras, casuarinas, cedros, truenos, yucas, ficus, fresnos, liquidámbar, entre otras. Estas especies de gran tamaño, vigorosas en etapas de desarrollo que van desde juveniles hasta maduras, crean un paisaje patrimonial que, si bien podría mejorar con más mantenimiento, aún conserva su belleza natural y ayuda a reducir la contaminación atmosférica, la temperatura y los niveles de asolamiento en beneficio de sus pobladores. La alameda estimula la biodiversidad urbana, ya que no solo alberga un espacio verde, sino también una variedad de fauna (aves, insectos, roedores, pequeños reptiles, etcétera) en beneficio del medioambiente. Estos elementos bióticos convierten al sitio en un pequeño oasis dentro de la ciudad que ofrece un espacio fresco a la sombra para poder descansar y disfrutar de las vistas que se crean entre la vegetación y los elementos construidos del jardín.

Autenticidad

Esta alameda cumple con los criterios de autenticidad que especifica la *Carta de Florencia* para un jardín histórico por su diseño, elementos arquitectónicos y paleta vegetal (ICOMOS, 1981, artículo 9). A pesar de las intervenciones registradas y documentadas, tanto en su estructura general como en cada uno de sus componentes, la alameda preserva en gran medida su integridad, pues tiene el diseño y el trazado originales de 1884 si se toma en cuenta su configuración espacial con 16 prados triangulares, así como la forma y el tamaño de andadores y jardines, y la posición de sus fuentes. Mantiene equipamiento y mobiliario urbano que data del Porfiriato, destacadamente el quiosco morisco, el monumento a Hidalgo, las fuentes y alguna banca. La paleta vegetal actual conserva ciertas especies de la composición vegetal de antaño, sobre todo fresnos, truenos y eucaliptos. Su autenticidad también se extiende al hecho de que ha tenido una función social continua y por la relación con su entorno urbano histórico.

Como se ha visto, la alameda de Santa María la Ribera representa valores históricos, estéticos, paisajísticos, socioculturales y ecológicos, y hoy día conserva su originalidad. Estos principios la convierten en un jardín histórico, ya que es un sitio emblemático de su colonia y de la Ciudad de México, al forjar un paisaje patrimonial y una identidad cultural urbana.

Este artículo de la autora forma parte del proyecto de investigación Inventario y localización de jardines y parques de la Ciudad de México y fue financiado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT-IN401624).

Referencias

Aguilera, J. G. (1905, 25 de febrero). *Alameda de Sta. María* [Plano]. 1:0.001 m. Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX).

Alcaldía Cuauhtémoc. (2021). *Nuestra Historia. Colonia Santa María la Ribera*. Litho Signus. https://historico.alcaldiacuauhtemoc.mx/wp-content/uploads/2021/09/santa-maria-la-ribera_baja.pdf

Alameda de Sta. María La Ribera [Plano]. (ca. 1912). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX).

[Paseos y Jardines]. (1884-1885). (Sección Empleados, vol. 976, exp. 61). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Paseos y Jardines]. (1886). (Sección Alumbrado, vol. 355, exp. 616). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Se consulta el gasto de $600, para construir un kiosco en la Alameda de la colonia de Santa María de la Ribera]. (1886). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3590, exp. 303). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Construcción de un kiosco en la Alameda de la colonia Santa María de la Ribera]. (1892). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3590, exp. 369). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Informe de la comisión de paseos]. (1896). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3591, exp. 435). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Informe de la comisión de paseos]. (1896). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3591, exp. 422). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[La comisión del ramo consulta el gasto de $1685,87 centavos, que se destinarán a la compra de dos tinacos de lámina de hierro para colocarlos en la Alameda de Santa María]. (1900). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3592, exp. 477). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[La comisión de ramo consulta el gasto de $6,600 para mejoras de la Alameda de Santa María la Rivera]. (1902). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3593, exp. 545). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

[Se autoriza el gasto de $130, para la construcción de una casa de madera para la bomba eléctrica de la Alameda de la colonia de Santa María de la Rivera y Se condiciona el presupuesto de Junio partida 1538 con $15 para pagar la fuerza motriz del electromotor de la Alameda de Santa María la Rivera]. (1903). (Sección Paseos y Jardines, vol. 3593, exps. 575 y 577). Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX), Ciudad de México, México.

Archivo Histórico de la Ciudad de México Carlos de Sigüenza y Góngora (AHCDMX). (*Paseos y Jardines*, Vols. 3590, 3591, 3592, 3593). Ciudad de México, México.

Arias Alpízar, L. M., y Abarca Hernández, O. (2012). El estudio de los lugares de memoria y la historia regional y local. *Diálogos Revista Electrónica de Historia*, 83-99. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43924620003

Barrera, Y. (2014, 21 de marzo). Realizan reordenamiento en Santa María la Ribera. *Centro Urbano.* https://centrourbano.com/revista/urbanismo/realizan-reordenamiento-en-santa-maria-la-ribera/

Boils, G. (2005). *Pasado y presente de la colonia Santa María la Ribera*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.

Bribiesca, J. (1885a, 16 de mayo). Comisión de Paseos. *El Municipio Libre*, p. 3.

Bribiesca, J. (1885b, 14 de octubre). Comisión de Paseos. *El Municipio Libre*, p. 1.

Campos, G. M. (1912, 11 de enero). *Proyecto de monumento a Hidalgo* [Plano].

Capel, H. (2002a). *La morfología de las ciudades. Sociedad, cultura y paisaje urbano* (Vol. 1). Serbal.

Capel, H. (2002b). Jardines y parques en la ciudad. Ciencia y estética. *Ciencias*, (68), 4-16.

Chávez Gallardo, A. (2003). *Intervención urbano-arquitectónica en la alameda de Santa María la Ribera* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM.

Concierto de la Orquesta típica de México en la Alameda Central será hoy la audición. (1963, 3 de marzo). *El Nacional*, p. 6.

Conciertos en parques públicos. (1963, 19 de mayo). *El Nacional*, p. 4.

Coranguez Vargas, A., Guerrero Gómez, A. A., Manríquez López, S., Maldonado García, P., Mejía Alarcón, E., y Mejía Blancas, M. (2019, 28 de mayo). *Kiosco Morisco. Espacio arquitectónico en México.* https://espacioarquitectonicoenmexico.wordpress.com/kiosco-morisco/

Göbel, C. (Comp.). (2012). *Plazas públicas en la Ciudad de México*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. https://cyadposgrados.azc.uam.mx/files/libros/Plaza_publicas_Cd_de_Mexico_Cuadernos-del-Posgrado_2012.pdf

Göbel, C. A. (2022). La Alameda Santa María la Ribera como escenario urbano de aprendizaje social. *Anuario de Espacios Urbanos. Historia, Cultura, Diseño*, (25), 19-49. https://doi.org/10.24275/BKJU4277

Gobierno de México. (2022, 8 de septiembre). *Barrios mágicos de México, nuevo programa de Sectur* [Comunicado de prensa]. https://www.gob.mx/sectur/prensa/barrios-magicos-de-mexico-nuevo-programa-de-sectur

Gómez, L. (2014, 31 de marzo). Reabren la alameda de Santa María la Ribera, ya remozada. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2014/03/31/capital/034n1cap

Henríquez Escobar, G., y Égido Villarreal, A. H. (1995). *Santa María la Ribera y sus historias*. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Instalan área canina en alameda de Santa María la Rivera. (2017, 1 de agosto). *Radio Fórmula*. https://www.radioformula.com.mx/noticias/Instalan-area-canina-en-Alameda-de-Santa-Maria-La-Rivera-20170801-0076.html

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.). *Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles núm. C-09-00413*. http://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/84217

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s. f.). *Ficha del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Inmuebles núm. I-09-01361*. http://catalogonacionalmhi.inah.gob.mx/consulta_publica/detalle/12790

International Council on Monuments and Sites (ICOMOS). (1981). *Jardines históricos (Carta de Florencia 1981)*. https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=marco_juridico&table_id=869

Las audiciones en los parques y jardines muy concurridas ayer. (1964, 30 de marzo). *El Nacional*, p. 4.

Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México. (2020, 29 de octubre). Gaceta Oficial de la Ciudad de México.

Ley Federal de Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos. (2018, 16 de febrero). Diario Oficial de la Federación.

Martínez Sánchez, F. A., y Barreto Rentería, M. Á. (2017). El Borda, un paisaje cultural y patrimonio paisajístico de México. En M. Castellanos Arenas, F. Vélez Pliego y E. Hernández Amador (Coords.), *Paisajes patrimoniales: Investigación y gestión en el siglo XXI* (pp. 93-111). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Morales, L. (2013, 29 de diciembre). Rehabilitan los jardines del kiosco morisco. *Reforma*, p. 3.

Morales, L. (2014, 5 de enero). Modifican proyecto de kiosko morisco. *Reforma*, p. 3.

Notimex. (2013, 4 de septiembre). Restauran el kiosco morisco de Santa María la Ribera. *Excélsior*. https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2013/09/04/917089

Notimex. (2014, 31 de marzo). Rehabilitación de la alameda de Santa María la Ribera costó 8 mdp. *Milenio*. https://www.milenio.com/estados/rehabilitacion-alameda-santa-maria-ribera-costo-8-mdp

ONU-Habitat. (2019). *Guía global para el espacio público: de principios globales a políticas y prácticas locales*. https://unhabitat.org/sites/default/files/2021/06/guia_global_ep.pdf

Ortega H., C. (ca. 1933). *Alameda de Sta. María la Ribera* [Plano]. 1:500. Departamento del Distrito Federal.

Paz, I. (1885, 26 de agosto). Informe de la Comisión de Paseos sobre los trabajos emprendidos y llevados a cabo durante el semestre que comprende de enero a junio de 1885. *El Municipio Libre*, p. 2.

Pérez Bertruy, R. I. (2003). *Parques y jardines públicos de la Ciudad de México, 1881-1911* [Tesis de doctorado, El Colegio de México].

Pérez Bertruy, R. I. (2009). El eclecticismo en la arquitectura de jardines de la Ciudad de México: 1866-1929. En A. R. Sá Carneiro y R. I. Pérez Bertruy (Coords.), *Jardins históricos brasileiros e mexicanos. Jardines históricos brasileños y mexicanos* (pp. 543-585). Universitária da Universidade Federal de Pernambuco; Universidad Autónoma Metropolitana.

Plano de la Alameda de Santa María [Plano]. (ca. 1909). 1:400.

Plano de la Ciudad de México [Plano]. (ca. 1950). Villa y Arce Librería Universal.

Plano del Cuartel Mayor de Santa María de la Rivera [sic]: ó sea proyecto para formar una población en el Rancho de Sta. María, al norte de la calle de la rivera de S. Cosme [Plano]. (ca. 1859).

Plano general de indicación de la Ciudad de México. Con la nueva división de los cuarteles y nomenclaturas de las calles [Plano]. (1886). Debray y Suc. Editores.

Plano General de la Ciudad de México [Plano]. (1861). 1:6,116. Decaen Editor.

Plano General de la Ciudad de México [Plano]. (1884). Debray y Suc. Editores.

Reducción del plano oficial de la Ciudad de México [Plano]. (1891, 5 de junio). 1:7,500. Montauriol.

Redacción (2017, 1 de agosto). Instalan área canina en alameda de Santa María la Rivera. Radio Fórmula.mx. https://www.radioformula.com.mx/noticias/Instalan-area-canina-en-Alameda-de-Santa-Maria-La-Rivera-20170801-0076.html

Redacción/SinEmbargo. (2014, 30 de marzo). Con una inversión de 8 mdp se rehabilita la alameda de Santa María la Ribera. Sin embargo.mx. https://www.sinembargo.mx/948019/con-una-inversion-de-8-mdp-se-rehabilita-la-alameda-de-santa-maria-la-ribera/

Romero, H. M. (1982). *Santa María la Ribera*. Delegación Cuauhtémoc.

Servín Vega, M. (2003, 27 de octubre). Reinaugura el jefe de Gobierno obras de restauración. Devuelven artistas mexicanos su esplendor al kiosko morisco de Santa María la Ribera. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2003/10/27/040n2cap.php

Tello Peón, B. E. (1998). *Santa María la Ribera*. Clío.



DOI: 10.24275/DQYX8705

Cándido Eugenio Aguilar Aguilar

Estado, empresa y salud: control y servicio sanitario en los campos petroleros del Istmo veracruzano, 1907-1937

State, Business and Health: Control and Health Service in the Oil Fields of the Veracruz Isthmus, 1907-1937

Resumen

El convenio sanitario firmado en 1937 entre el gobierno de Veracruz y la empresa petrolera El Águila constituye un caso significativo para comprender la relación entre salud pública, producción petrolera y poder estatal en el México posrevolucionario. En un contexto marcado por la modernización, la presión obrera y la presencia del capital extranjero, este acuerdo buscó articular la acción sanitaria del Estado con los intereses productivos de la empresa en las zonas petroleras de Minatitlán, Agua Dulce, El Plan y Nanchital. A partir del análisis de fuentes oficiales, informes médicos y registros hemerográficos, el estudio muestra que dicho convenio representó un intento de institucionalizar la atención médica en regiones estratégicas, pero también reveló las tensiones entre la autonomía estatal, la influencia empresarial y las desigualdades sociales persistentes.

Palabras clave: salud, campo petrolero, empresa, Estado, servicio sanitario

Abstract

The health agreement signed in 1937 between the government of Veracruz and the El Águila oil company constitutes a significant case for understanding the relationship between public health, oil production, and state power in post-revolutionary Mexico. In a context marked by modernization, labor pressure, and the presence of foreign capital, this agreement sought to articulate the state's health action with the company's productive interests in the oil-producing regions of Minatitlán, Agua Dulce, El Plan, and Nanchital. Based on the analysis of official sources, medical reports, and newspaper records, this study shows that this agreement represented an attempt to institutionalize medical care in strategic regions, but also reveals the tensions between state autonomy, corporate influence, and persistent social inequalities.

Key words: health, oil field, company, State, health service

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 169-186 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 14/01/2026 > Fecha de aceptación 12/04/2026
candido.aguilar@colsan.edu.mx > Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3912-4006

* El Colegio de San Luis, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Introducción

En el complejo entramado de relaciones entre el Estado mexicano y las empresas petroleras durante la primera mitad del siglo XX, los aspectos sociales y sanitarios han sido frecuentemente relegados a un segundo plano frente a las dimensiones económicas, políticas y diplomáticas. Sin embargo, el estudio de los mecanismos de atención a la salud en zonas de alta producción petrolera permite dimensionar la configuración de las relaciones laborales, el control territorial y las formas de intervención estatal en regiones estratégicas. En este contexto, el convenio firmado en 1937 entre el gobierno del estado de Veracruz y la compañía El Águila —una de las más importantes empresas extranjeras en México antes de la expropiación petrolera de 1938— constituye un punto de inflexión para entender la manera en que se intentaron articular los intereses de salud pública con las lógicas de producción y explotación petrolera en el Istmo veracruzano durante el cardenismo, particularmente en los municipios de Minatitlán, Coatzacoalcos, Agua Dulce y Nanchital.

A mediados de la década de 1930, México atravesaba una etapa de transición política y económica marcada por el fortalecimiento del Estado posrevolucionario, la creciente presión de los trabajadores organizados y el debate en torno al papel de las empresas extranjeras en el desarrollo nacional. La cuestión sanitaria cobró especial importancia en las zonas petroleras, donde la rápida industrialización, la migración masiva de trabajadores y las precarias condiciones de vida convirtieron a la salud en un problema crítico tanto para las autoridades locales como para las empresas. Los campos petroleros se convirtieron en espacios propensos a la propagación de enfermedades infecciosas y accidentes laborales. Esta situación generó una creciente demanda por parte de la población obrera y campesina de servicios médicos adecuados y accesibles, en un contexto donde el Estado carecía aún de una infraestructura sanitaria sólida en las regiones periféricas.

La firma del convenio de 1937 puede entenderse como un esfuerzo por institucionalizar un modelo de atención médica en áreas bajo control empresarial, con la participación directa del gobierno estatal, que aportaría recursos humanos y técnicos para la operación de dispensarios y hospitales, mientras que la empresa proporcionaría instalaciones, financiamiento parcial y facilidades logísticas. Este tipo de colaboración público-privada refleja un patrón que se repetiría en otros sectores de la economía nacional, especialmente en zonas donde el Estado mexicano aún no tenía una presencia consolidada. Sin embargo, también plantea preguntas fundamentales sobre la autonomía del Estado frente al capital extranjero, el alcance real de las políticas públicas de salud en zonas industriales, y las tensiones inherentes a la provisión de servicios esenciales en contextos de subordinación económica y tecnológica.

El presente artículo se propone analizar de manera crítica el citado convenio como un caso representativo de interacción entre Estado, empresa y comunidad laboral en el México petrolero del siglo XX. A través del examen de fuentes primarias, incluidos archivos oficiales, informes médicos y registros hemerográficos, se busca reconstruir el contexto de su firma, las condiciones que lo hicieron posible y sus principales implicaciones sociales y políticas.

Asimismo, se exploran las consecuencias prácticas del convenio en términos de acceso a la salud, control epidemiológico y relaciones laborales. Este acuerdo administrativo representó una forma específica de controlar territorios marcados por la lógica extractiva y por una estructura social profundamente desigual.

Al abordar este episodio poco explorado por la historiografía, se pretende contribuir al entendimiento de las formas concretas que adoptó la intervención estatal en regiones industriales y a la discusión más amplia sobre el papel de las políticas sociales en la consolidación del Estado mexicano moderno. En un momento en que la salud pública se redefinía como un derecho ciudadano y una responsabilidad gubernamental, los acuerdos con actores privados como El Águila muestran las ambivalencias de un proceso que avanzaba entre la negociación y la imposición, entre el paternalismo industrial y la obligación estatal, y entre las promesas del desarrollo y la realidad de la marginación estructural.

Este trabajo versa sobre la hipótesis de que *El convenio de coordinación sanitaria de 1937 entre el gobierno de Veracruz y la empresa petrolera El Águila* refleja un intento estratégico del Estado por articular la salud pública con los intereses productivos del sector petrolero, pero su implementación estuvo limitada por la subordinación económica frente a empresas extranjeras y por las desigualdades sociales en las zonas petroleras del sur de Veracruz, cuyos antecedentes productivos, sanitarios y sociales los encontramos desde finales del siglo XIX.

De esta manera, se desprende el objetivo de analizar descriptivamente el convenio sanitario como un caso sustancial para comprender la interacción entre Estado y empresa, escudriñando su contexto histórico, las condiciones que lo hicieron posible y sus implicaciones sociales, políticas y de salud pública. Sin embargo, es importante tomar en cuenta el proceso histórico sobre el control y los servicios sanitarios desplegados en el Istmo veracruzano desde que la empresa petrolera El Águila se estableció en la zona, con el fin de comprender la transición del servicio sanitario brindado por la iniciativa privada hacia la implementación de la política de salud pública entre 1907 y 1937.

Los orígenes: petróleo, trabajo y salud en el Istmo veracruzano

El gobierno de Porfirio Díaz protegió los intereses económicos de las empresas privadas a través de la cesión de derechos de explotación y la exención de impuestos. Las leyes de 1884, 1892 y 1901 permitieron que la inversión en la industria petrolera fuera en ascenso, en donde justamente la figura de Weetman Pearson tendría protagonismo hasta las primeras dos décadas del siglo XX (Garner, 2013). Los proyectos portuario y ferroviario que desarrolló el empresario en el Istmo veracruzano le abrieron la puerta para invertir en la industria petrolera, cuya infraestructura y sistema productivo tuvo un impacto profundo en la urbanización y crecimiento demográfico de Minatitlán, Agua Dulce, Nanchital y Las Choapas.

Este suceso marcó un parteaguas en la diversificación empresarial desarrollada por Pearson, quien se aseguró de adquirir tierras potenciales de petróleo mediante la compra y arrendamiento desde principios del siglo XX, aprovechando las ventajas que ofrecía la línea ferroviaria que conectaba el Golfo de México con el Océano Pacífico, así como la ubicación geográfica de

Coatzacoalcos, otorgándole una posición dominante en el comercio. Pearson afirmó en 1906 que tenía bajo su control 243 000 hectáreas de tierra en las regiones petrolíferas de Veracruz, Tabasco y Campeche, dentro de las cuales 120 000 se encontraban bajo contrato de usufructo. Hacia 1911, cuando la empresa El Águila se encontraba en plena etapa de expansión, informó que administraban un total de 679 069 hectáreas, distribuidas en los estados de Veracruz, Chiapas y Tabasco, siendo el Istmo de Tehuantepec el de mayor posesión con 288 053 hectáreas (Garner, 2013 y *The Evening Star*, 17 de abril de 1906).

Uno de los contratos más rentables para el usufructo de la tierra fue firmado en 1902 entre Pearson y Agustina Castelló, con el fin de explotar el subsuelo de 77 000 hectáreas ubicadas en Minatitlán (Garner, 2013). Este evento tuvo una impronta industrial en la zona, debido a que las localidades de Minatitlán, Nanchital, Las Choapas y Agua Dulce se convirtieron en centros productores de petróleo, cambiando la dinámica económica y laboral de la región, gracias a la implementación del sistema productivo y a la organización espacial de la empresa El Águila. El auge del petróleo provocó el desarrollo de una infraestructura que modificó la anatomía territorial del Istmo veracruzano mediante estrategias de planificación urbana y la unificación de los procesos de producción, almacenamiento y transporte de hidrocarburos.

Establecer la industria petrolera cerca de los principales puertos del país, fue una prioridad para las empresas extranjeras, siendo que El Águila tuvo la ventaja de haber adquirido grandes extensiones de tierra a lo largo del Istmo veracruzano, sacando provecho de la terminal del Ferrocarril Nacional de Tehuantepec y del embarcadero de Coatzacoalcos. La empresa mandó a construir una planta industrial en 1906, la cual requirió de extensos espacios para ensamblar los procesos de producción, almacenamiento y distribución del petróleo. La instalación de la infraestructura estuvo sujeta a una logística empresarial de alto riesgo, debido a las condiciones naturales del casco ecológico de la zona explotada; empero, El Águila logró edificar una planta eléctrica, estación de bombas, edificios destinados a oficinas centrales, torres de perforación, laboratorio químico, chimeneas, hospital y oficinas generales. La infraestructura también contempló un equipamiento industrial compuesto por un oleoducto, tanques de almacenamiento, un ramal y una refinería que fue conectada con las vías del ferrocarril. De esta manera se facilitó el trasporte del crudo y sus derivados hacia el puerto de Coatzacoalcos, cuya creciente actividad económica atrajo mano de obra y produjo un flujo migratorio a lo largo del Istmo (Jiménez, 2021).

La empresa El Águila proporcionó casa-habitación a los empleados de Minatitlán, dentro de las instalaciones de la refinería, los trabajadores provenientes de estados vecinos se hospedaron en la zona habitacional que rentaban los comerciantes y ganaderos en el centro de la localidad, mientras que aquellos que no encontraban un lugar en dónde hospedarse pernoctaban en galerones y cuartos construidos en los alrededores de la refinería. La búsqueda de lugares más cómodos para alojarse propició que los trabajadores construyeran sus propias viviendas en zonas poco salubres o en terrenos de reserva de la empresa. Así es como surgió la colonia Tacoteno, establecida inicialmente en un espacio no regulado (Jiménez, 2021).

Las actividades económicas petroleras marcaron la directriz de la organización espacial realizada por la empresa El Águila, en donde el desarrollo de la infraestructura productiva influyó en el establecimiento de las zonas de poblamiento y el asentamiento de los trabajadores. Los ejes comunicativos, las áreas de trabajo y la vivienda fueron ocupando un lugar trascendente dentro de la geografía industrial de petróleo, cuyo ordenamiento fue jerarquizado y logísticamente controlado. Sin embargo, el rápido aumento de la población local durante la década de 1910 trajo consigo severos problemas de vivienda, que se vieron reflejados en conflictos por el surgimiento de nuevas zonas habitacionales y las complicaciones experimentadas ante la falta de higiene y servicios sanitarios de las zonas habitacionales (Jiménez, 2021).

La jerarquización fue una constante para el desarrollo urbano y la distribución de la vivienda en los campos petroleros del estado de Veracruz. La mayoría de los supervisores de empresas como Penn Mex Fuel Company, Huasteca Petroleum Company y El Águila eran extranjeros y vivían en casas hechas de madera, acompañadas de un jardín y porche, pero, sobre todo, con sistema de drenaje, agua y establecidas sobre calles bien trazadas, muy diferente, por ejemplo, a los trabajadores eventuales que vivían en casas de huéspedes, en donde habitaban hasta 57 personas distribuidas en dieciséis cuartos. El crecimiento acelerado de la clase trabajadora y de la población en general de las localidades productoras de petróleo durante la segunda década del siglo XX, provocó invasiones de tierras, toma de terrenos públicos baldíos y división de lotes para construir casas cerca del centro de trabajo. Este fenómeno desembocó en poblamientos desordenados en lugares donde no contaban con servicios básicos que procuraran la higiene y la salud (Brown, 1998).

Rodney Anderson (2006) menciona que estos avatares formaron parte de un proceso de cambio económico que se gestó durante el gobierno de Porfirio Díaz, cuando las actividades industriales impactaron sobre el crecimiento urbano y demográfico de ciudades, en las cuales aparecieron colonias obreras en cuyas condiciones de hacinamiento y la falta de agua potable, drenaje e higiene, fueron cada vez más visibles frente a la creación desordenada de calles y barrios. Los poblados y ciudades industriales originados a raíz de la actividad económica y empresarial se convirtieron estadísticamente en partes esenciales de la vida social del país, y, por ende, sus problemas sanitarios fueron preminentes (Anderson, 2006, pp. 68-69).

El crecimiento poblacional de los centros productores de petróleo se derivó del aumento de las actividades económicas y comerciales de las empresas petroleras. En 1901 la producción de petróleo fue de 10 345 barriles a nivel nacional, mientras que para 1910 aumentó significativamente a 3 634 080, hasta llegar a 26 235 403 en 1914, cuando inició la primera guerra mundial. En este período la empresa El Águila tuvo una participación importante, pues controlaba los campos petroleros de Alazán, Potrero del Llano, Tierra Amarilla, Tanhuijo, San Marcos, Los Naranjos y Tierra Blanca, los cuales arrojaron una producción de 10 879 898 de barriles en 1914, sin embargo, aunque el Istmo veracruzano sólo alcanzó a producir 89 000 barriles en 1912, terminó por representar también una región destacada cuando los campos petroleros de El Plan (Las Choapas), El Nanchital

y Agua Dulce alimentaron con mayor frecuencia a la refinería de Minatitlán (Meyer, 1975; Brown, 1998; Álvarez, 2013).

En 1910 había alrededor de 5 000 trabajadores empleados en la industria petrolera para realizar labores de desmonte, apertura de zanjas y carga de materiales, y hacia 1914 incrementó a 10 000, de los cuales la mayor parte estaban empleados por El Águila. Inicialmente, los trabajadores de la citada empresa se dedicaron a la limpia de maleza, arrastre de materiales y equipos, así como conducción de animales de carga. Posteriormente tuvieron actividad en la construcción de caminos, oleoductos, embarcaderos, estaciones de bombeo, terminales, casas y oficinas. Esto permitió que el departamento de construcción de El Águila incrementara su nómina de trabajadores, la cual llegó a contar con 1 226 trabajadores en 1919. La demanda de trabajo en la refinería de Minatitlán era alta, pues todavía hasta 1920 fueron registrados 150 trabajadores enganchados, provenientes de la ciudad de México. Para la segunda década del siglo XX, la mano de obra nacional engrosó las filas del obraje industrial petrolero, pero bajo la organización jerárquica y sistemática por oficio y especialización, generando mayores necesidades de alojamiento asimétrico habitacional (Brown, 1998). Esta situación causó problemas de salud y sanitarios, debido a que la mayor parte de los campos petroleros estaban ubicados en lugares húmedos y con extensa vegetación, en donde los trabajadores se contagiaban de enfermedades transmitidas por mosquitos vectores, mientras que, por otro lado, el crecimiento improvisado y desordenado de las nuevas zonas habitacionales se llevó a cabo en lugares insalubres, que habitualmente generaban enfermedades parasitarias o gastrointestinales. En el año de 1919, la empresa El Águila registró 318 trabajadores con problemas de salud, de los cuales 138 presentaron enfermedades como malaria, infecciones y cólico intestinal.

Al inicio de la revolución mexicana las medidas sanitarias y la atención médica en los campos petroleros y en las refinerías fueron en aumento ante el incremento de la producción petrolera y la apertura de zonas de extracción en donde comenzaron a concentrarse nuevas poblaciones. En este contexto, hubo retos importantes a nivel nacional, tras la presencia y desarrollo de enfermedades como fiebre amarilla, viruela, tifo exantemático, influenza española, paludismo y tuberculosis desde el año 1910 (Sanfilippo, 2010). El Estado se vio obligado a mejorar la infraestructura para la salud, bajo referentes médicos y hospitalarios de Europa y Estados Unidos, con el fin de actualizar el servicio médico y la política de salud ante las condiciones de «miseria, insalubridad, desempleo, analfabetismo y migración que sufrió la población mexicana a causa de la lucha armada» (González, 2019, pp. 51-52).

La inseguridad, el hambre y la violencia generada por el movimiento revolucionario, llevaron al gobierno de Venustiano Carranza a poner especial atención en los problemas sanitarios y de enfermedades en el país desde 1915. La transición hacia el constitucionalismo permitió la reorganización de la sociedad entorno a la promoción de una educación para la salud, cuyo fin fue administrar comportamientos, hábitos y costumbres, así como impulsar la medicina preventiva (Agostoni, 2007).

El gobierno carrancista promovió un cambio en la estructura organizativa de las instituciones al crear la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo y promulgar la

Constitución en 1917, siendo un parteaguas en la aplicación del artículo 123 en materia obrero-laboral (Méndez, 2020). Tras el ascenso productivo de la industria petrolera en México y la incorporación cada vez mayor de obreros mexicanos a su estructura laboral, el gobierno carrancista se encargó de dar seguimiento a las demandas presentadas por los trabajadores nacionales por accidentes de trabajo. Entonces, además de regular y controlar los gravámenes al petróleo, el Estado también procuró el estado de salud del trabajador mexicano petrolero a través de la atención institucional a sus peticiones laborales.

El involucramiento del Estado en los asuntos laborales de la clase trabajadora mexicana de la industria petrolera fue un imponderable, sobre todo cuando desempeñaban sus actividades en medio de la incertidumbre y a entera disposición de la iniciativa privada. La empresa petrolera El Águila, que fue una de las más destacadas en el establecimiento de hospitales y centros de vigilancia médica en territorio mexicano, atendía por separado a trabajadores especializados y no especializados, cuya distribución de servicios médicos dependía del oficio y el espacio laboral, proceso que implicó la contratación de enfermeros y médicos tanto extranjeros como mexicanos.

El Águila equipó con hospitales los campos petroleros de la Huasteca e Istmo veracruzanos, en los que atendieron accidentes de trabajo relacionados con quemaduras, así como enfermedades gastrointestinales, circulatorias, respiratorias, venéreas, dérmicas, urinarias y nerviosas. En otros casos reportaron envenenamientos causantes de defunciones y la eliminación de basura y residuos tóxicos (AHP, Fondo Expropiación, caja 1906, expedientes 52 021 y 51 022).

Entre los años 1916 y 1919 la empresa El Águila reportó el caso de trabajadores petroleros que con malos hábitos afectaban su estado salud, pues acostumbraban a «beber, parrandear y en ocasiones detenían las operaciones de las refinerías mientras los supervisores los sacaban bajo fianza de la cárcel por sus excesos». Un peón mexicano ganaba en promedio un peso por día, mientras que, por ejemplo, los perforadores estadounidenses que trabajaban por turno de doce horas llegaban a ganar hasta seis dólares por día. Este dato es importante si tomamos en cuenta que, entrado el año de 1920, la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo registró un total de 33 984 trabajadores mexicanos y 2 138 extranjeros empleados en la industria petrolera. Las empresas petroleras que reportaron mayor cantidad de trabajadores mexicanos fueron El Águila (12 559), Huasteca Petroleum (6 059), Transcontinental Petroleum (5 839) e International Petroleum (3 852) (Brown, pp. 334-336; AGN, Departamento del Petróleo, caja 326, exp. 4).

En ese mismo año el Departamento del Trabajo registró varios casos relacionados con accidentes de trabajo y defunciones en los departamentos de perforación, transportación y oleoductos de Cerro Azul, Tierra Blanca, Ébano, Chijol, Mata Redonda, Naranjos y Álvarez Terminal, Furbero y Minatitlán. El registro comprendía reportes de defunciones, heridas, contusiones, luxaciones, quemaduras, hemorragias y fracturas. Los trabajadores mexicanos con mayor registro de accidentes de trabajo fueron albañiles, motoristas, estibadores, electricistas, engrasadores, abrelatas, soldadores, mecánicos, armadores, carpinteros, güincheros, paileros, choferes, peones, fogoneros, cortatapas, así como ayudantes de faro y de perforación (AGN, Departamento

del Trabajo, caja 721, exp. 207; caja 739, exp. 870; caja 742, exp.8; caja 744, exp. 8; caja 1076, exp. 8).

De acuerdo con la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, los accidentes de trabajo fueron causados en las labores de explotación, tendido de tuberías, transportación y tratamiento de materiales inflamables, metálicos y tóxicos, como el hecho de causar una irritación de vista o conjuntivitis de gravedad tras el contacto con gases provenientes de un gasómetro de motor, o bien una contusión causada durante la reparación de un ladrillo de caldera. La mayor parte de estos accidentes de trabajo ocurrieron en las refinerías de Minatitlán y Mata Redonda, pertenecientes a las empresas El Águila y Huasteca Petroleum, en donde los trabajadores mexicanos presentaron cuadros de quemaduras de manos e inhalación de gases tóxicos, sumando un total de 77 accidentes sin derecho a indemnización (AGN, Departamento del Petróleo, caja 744, exp. 8; caja 755, exp. 13; caja 759, exp. 8).

Los casos reportados a la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, así como las demandas por indemnización atendidas por la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje fueron constantes durante los gobiernos de Álvaro Obregón (1920-1924) y Plutarco Elías Calles (1924-1928), cuyas administraciones políticas dieron continuidad al proyecto de la «salvaguarda de la salud pública», con la intención de que la población tuviera una «vida regida por hábitos y prácticas saludables», así como una sociedad compuesta por personas sanas, con capacidad para desempeñar todo tipo de trabajo (Agostoni, 2018, p. 287).

El gobierno de Plutarco Elías Calles elaboró en 1925 el proyecto de Ley de Seguro Obrero por Accidentes y Enfermedades Profesionales durante el Trabajo, el cual consideró la indemnización por accidente y enfermedad profesional, siempre y cuando fueran adquiridos por desempeño de trabajo adscrito a una empresa de construcción, industria dedicada a la explotación de minas, producción de gas y usos industriales explosivos, inflamables y tóxicos. En su artículo IV, la ley mencionaba que el patrono era «responsable de los accidentes ocurridos a sus obreros con motivo y en el ejercicio de la profesión o trabajo realizado», mientras que en el artículo VIII establecía que los obreros, antes de ser contratados, «debían comprobar su buen estado de salud ante los patrones, o si padecieran alguna enfermedad debía designarse en el certificado médico». Para el caso específico de la indemnización, el artículo IX convenía que el obrero no podía adquirir ese derecho «si se comprobaba que el accidente había sido provocado intencionalmente por la víctima o por alguno de sus derechohabientes», o bien si se negara a «cumplir con las prescripciones clínicas del médico asistente» (CEHM, Ley de Seguro Obrero por Accidentes Profesionales y Enfermedades durante el Trabajo, 1 de mayo de 1925, ff. 3-10).

Salud pública y el convenio sanitario durante el cardenismo

El plan de gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) contempló una política sanitaria con una orientación preventiva y asistencial, impulsando una profunda transformación del sistema de salud, cuyos esfuerzos fueron destinados a mejorar la calidad de vida de los sectores más desprotegidos, especialmente obreros y campesinos. Este proyecto fue desarrollado desde el Departamento de Salubridad Pública,

con el apoyo y dirección de importantes figuras como Abraham Ayala González, José Siurob Ramírez y Leónides Andrew Almazán (Rodríguez, 2017).

El Estado pretendió llevar a cabo la atención médica y sanitaria en un momento social crítico del país, tomando en cuenta que, en 1935, las principales causas de muerte eran las enfermedades infeccionas, las cuales habían provocado más de 100 000 muertes infantiles: 83 000 por afecciones digestivas, 62 000 por enfermedades respiratorias, además de altos índices de paludismo, tuberculosis y viruela. Para implementar esta política sanitaria, el gobierno federal designó un presupuesto que pasó de 7.4 millones de pesos en 1935 a 16.5 millones en 1939. Este crecimiento reflejó el interés del Estado por fortalecer los servicios sanitarios y ampliar la cobertura, particularmente en materia de agua potable, saneamiento básico y drenaje, entendidos como pilares del bienestar público. La idea de que la salud fuera una condición indispensable para el desarrollo económico y social estuvo vinculada a una visión moderna e integral de la medicina (Rodríguez, 2017).

El Estado también asumió responsabilidades legales y sociales en la lucha contra las epidemias. En 1935, se decretó la obligatoriedad de la vacuna contra la viruela, imponiendo su cumplimiento en instituciones públicas, privadas e incluso religiosas. Asimismo, se abordaron temas de gran relevancia social como el alcoholismo, la prostitución y la pobreza, reconociendo su vínculo directo con la enfermedad. Esta perspectiva humanista y social de la salud muestra que el cardenismo no se limitó a tratar síntomas, sino que buscó atacar las causas estructurales del malestar (Rodríguez, 2017).

Bajo este contexto, el gobierno cardenista impulsó un proyecto sanitario dentro de un marco político y social que buscaba la equidad entre la población mexicana, como una herramienta para ejercer justicia social. El proyecto contempló la prevención de enfermedades —especialmente las infantiles— y la atención a sectores vulnerables como campesinos y obreros, revelando una intención de democratizar el acceso a la salud en un país marcado por profundas desigualdades. Sin embargo, su cobertura dependió de campañas y brigadas móviles, reflejando un modelo de salud aún centralizado y asistencialista, en donde los centros rurales de higiene tendrían participación bajo dirección del Departamento de Salubridad Pública (Rodríguez, 2017).

Fue así como Lázaro Cárdenas emitió instrucciones para que el Departamento de Salubridad Pública iniciara una campaña contra el paludismo, así como otras enfermedades consideradas endémicas. La citada campaña tendría cobertura desde el año 1937 y se extendería por toda la república hasta 1940. El programa contempló la contribución de gastos para la campaña por parte del Departamento de Salubridad, haciendo partícipes de este proyecto a los gobiernos estatales y municipales, así como a la industria, el comercio y la agricultura, de conformidad con lo estipulado en el artículo 193 del Código Sanitario (AHP, caja 3791, expediente 91 480).

El gobierno cardenista puso especial atención en el paludismo, dado que continuó siendo un problema significativo para salud pública, de tal manera que desde 1936 se desarrollaron campañas para erradicarlo. Según los reportes del Departamento de Salubridad, la principal zona endémica del país se encontraba entre Tamaulipas y Veracruz, estados que desde

1937 concentraron una gran cantidad de casos por paludismo, dadas sus características demográficas y climáticas (Rodríguez, 2017). En esta zona destacaron los campamentos petroleros, por tratarse de espacios con gran densidad de trabajadores y geográficamente conectados a varias poblaciones, debido al alcance de sus vías de comunicación.

A raíz de este proyecto federal, se llevaron a cabo gestiones institucionales desde el Departamento de Salubridad Pública para involucrar a la industria petrolera, la cual —mediante la intervención del ingeniero Joublanc— accedió a la petición del doctor Treviño, jefe de Oficina de Puertos y Fronteras, para convenir la realización de una campaña antipalúdica en los campos petroleros del territorio mexicano. Dicho convenio acordado en 1937 establecía una contribución de dos millones de pesos por parte de la industria petrolera para el trienio 1937-1940, a una tasa aproximada de 665 mil pesos anuales, así como un presupuesto especial ministrado por el gobierno federal. Bajo este acuerdo, el ingeniero Joublanc partió hacia Tampico con la comisión de visitar todas las refinerías, terminales y campos petroleros del territorio, con el fin de formular un programa de trabajo para desarrollar el proyecto antipalúdico. Una de las principales resultantes de esta comisión fue la aprobación del programa de intervención por parte del ingeniero Juan Becerra, representante de la Asociación de Productores de Petróleo en México, de cuyo acuerdo surgió un nuevo convenio entre la coordinación de los Servicios Sanitarios del Estado de Veracruz y de la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila para realizar una campaña antipalúdica en los campamentos petroleros de Agua Dulce, Minatitlán, El Plan (Las Choapas) y Nanchital (AHP, Fondo Expropiación, caja 3791).

De acuerdo con este convenio, el Departamento de Salubridad Pública debía establecer oficinas sanitarias de tiempo completo en los campamentos petroleros de Agua Dulce, Minatitlán, El Plan y Nanchital. La cláusula primera estipulaba que las unidades sanitarias previstas para ser instaladas en territorio de la empresa petrolera El Águila, tenían como objeto combatir las enfermedades tropicales:

> Estas oficinas desarrollarán trabajos preventivos contra las enfermedades tropicales propias de la región: paludismo, uncinariasis, ascaridosis, disentería etcétera; contra algunas enfermedades infecciosas de origen hídrico: tifoidea, paratifoidea y contra algunas otras; viruela, sarampión, escarlatina, etc. Tendrán anexos un servicio de higiene Pre y Post Natal y de higiene escolar; en este último se comprenderá un Servicio de Higiene Dental a cargo de un dentista titulado, con tiempo completo, que visitará semanariamente los tres campos petroleros; impartiendo los servicios propios de su profesión y haciendo activa propaganda de higiene dental. Las propias oficinas sanitarias desarrollarán asimismo trabajos de prevención contra la fiebre amarilla y tendrán anexos además un Dispensario Antivenéreo desarrollando trabajos antilarvarios, a domicilio, de propaganda higiénica, y en lo general, vigilarán el cumplimiento de las disposiciones contenidas en los Códigos sanitarios Federal y del Estado (AHP, caja 3791, expediente 91 480, f. 15).

Esta cita describe con detalle las funciones y objetivos de las oficinas sanitarias establecidas en ciertas regiones durante el periodo cardenista, evidenciando una clara orientación hacia la prevención y el

control de enfermedades. Se observa una preocupación integral por las condiciones de salud pública, al mencionarse tanto las enfermedades tropicales —como el paludismo o la disentería— como aquellas de origen hídrico y las infecciosas comunes en el periodo, como la viruela o el sarampión. Esta diversidad de acciones refleja una visión amplia del concepto de salud, que no se limita a la atención médica curativa, sino que se extiende a la educación sanitaria y a la higiene social, pilares fundamentales del proyecto cardenista (Rodríguez, 2017).

En este fragmento también resalta la creación de servicios complementarios, como los de higiene prenatal, posnatal y escolar, que apuntan a la protección de la infancia y la familiar. Llama la atención el énfasis en la higiene dental, considerada parte esencial de la salud integral, y el papel activo de los profesionales —como el dentista que recorría semanalmente los campos petroleros—, lo cual denota una intención de llevar los servicios médicos a las zonas laborales y rurales, tradicionalmente marginadas.

Por otro lado, la mención de actividades como la prevención de la fiebre amarilla, la existencia de un dispensario antivenéreo y a la propaganda higiénica muestra la importancia de la educación y la participación comunitaria en la mejora de la salud. La función de estas oficinas no era únicamente curar, sino vigilar, educar y transformar hábitos. Finalmente, la cita enfatiza que dichas oficinas también se encargaban de hacer cumplir las normas sanitarias federales y estatales, lo que muestra el esfuerzo del Estado por institucionalizar la salud pública y extender la autoridad sanitaria a todo el territorio nacional.

En lo que corresponde a las oficinas sanitarias instaladas en cada campamento petrolero, cada una de ellas debía estar encabezada por un médico jefe de oficina de tiempo completo, con sueldo mensual de seiscientos pesos, acompañado de un agente sanitario especializado para dirigir los trabajos antilarvarios en la campaña contra el paludismo, encargándose también de las mejoras y reformas que demandaran las habitaciones para situarlas en mejores condiciones higiénicas, así como cuidar de la limitación y extinción de los expendios de bebidas embriagantes (AHP, caja 3791, expediente 91 480).

En caso de que el Departamento de Salubridad Pública estimara conveniente, el personal médico y sanitario debía asistir a los cursos de capacitación en la Escuela de Salubridad de Xochimilco, por un tiempo no mayor a dos meses y bajo pago proporcional de los sueldos correspondientes a la empresa El Águila. Las unidades sanitarias también estarían integradas por parteras, enfermeras, mecanógrafos, peones petrolizadores, mozos y dentistas, bajo las siguientes condiciones

> Una partera y enfermera titulada que auxilie al médico en el Servicio de Higiene Infantil Pre y Post-Natal e Higiene escolar; que practicará visitas a los enfermos de padecimientos infecciosos vigilando que se guarden todas las medidas de profilaxis que corresponden en cada caso y desempeñaré las demás labores propias de su cargo, con sueldo mensual de $150.00 ciento cincuenta pesos (...) Un mecanógrafo encargado del despacho de la secretaría y de la correspondencia, con sueldo mensual de $150.00 ciento cincuenta pesos (...) Diez peones petrolizadores que serán utilizados en el Servicio Antilarvario en la lucha contra el

> paludismo, con salario de $3.00 tres pesos diarios cada peón (...) Un mozo con sueldo mensual de $90.00 noventa pesos (...) Un dentista titulado, a tiempo completo (que prestará servicios en las tres oficinas) con sueldo mensual de $300.00 trescientos pesos, y con obligación de recorrer los tres campos petroleros, según se expresa anteriormente. Cuando la jefatura de los Servicios Sanitarios Coordinados del Estado crea pertinente anexar a dichas Oficinas un dispensario Antituberculoso, podrá aumentar este personal a costo del Departamento de Salubridad Públicos en la forma que lo requiera este nuevo servicio (AHP, caja 3791, expediente 91 480, ff. 16-17).

Este fragmento hace alusión a la organización del personal sanitario, el cual era parte importante de los servicios de salud durante el periodo cardenista, revelando no sólo la estructura administrativa de estas oficinas, sino también la lógica social y económica que sustentaba el sistema de salud pública de la época. En primer lugar, destaca el carácter funcional y jerárquico del equipo médico, donde cada integrante tenía tareas bien definidas, desde la partera y enfermera titulada, hasta los peones petrolizadores. Este nivel de detalle evidencia el intento del Estado por construir un sistema sanitario ordenado, disciplinado y eficiente, en el que cada función, por modesta que pareciera, contribuía a la protección colectiva de la salud.

Por otro lado, la presencia de una partera y enfermera titulada en los servicios de higiene infantil, prenatal y escolar refleja la importancia que el gobierno cardenista otorgó a la salud materno-infantil, uno de los ejes centrales de su política sanitaria. La enfermera no sólo asistía al médico, sino que también realizaba visitas domiciliarias para vigilar el cumplimiento de las medidas profilácticas, lo que pone de manifiesto un enfoque de prevención activa y cercana a la comunidad. Esta figura representa un punto de enlace entre la ciencia médica institucional y la vida cotidiana de las familias, convirtiéndose en una agente fundamental de educación sanitaria.

De acuerdo con el convenio, la empresa El Águila contribuiría con 225 pesos diarios para el pago de los sueldos del personal de las oficinas sanitarias, así como para el sostenimiento de sus instalaciones, cantidad que sería entregada a la Jefatura de los Servidores Sanitarios Coordinados del Estado de Veracruz, en la ciudad de Jalapa. La citada empresa construiría en los campamentos de El Plan, Nanchital, Agua Dulce y Minatitlán edificios destinados a la instalación de las oficinas sanitarias, proporcionando casa-habitación al personal para que prestara sus servicios.

Por su parte, la Jefatura de los Servicios Sanitarios Coordinados del Estado de Veracruz acordó proporcionar a un ingeniero que debía cooperar con los profesionales de su área en las construcciones de la empresa El Águila y vigilar que se hicieran de conformidad con los planos aprobados. Otro aspecto importante es que el convenio también establecía que, en casos de urgencia sanitaria, el personal de las unidades instaladas en los campos petroleros podía llevar sus servicios a lugares próximos donde la aparición de cualquier epidemia «pudiera constituir un peligro inmediato para los trabajadores y habitantes». De igual manera, en caso de que lo estimara conveniente, el Departamento de Salubridad podía proveer de aparatos de rayos «x» e instrumentos científicos a los dispensarios antitubercu-

losos, con el fin de desarrollar sus labores en las mejores condiciones (AHP, caja 3791, expediente 91 480, ff. 16-17).

Con respecto a la parte técnica y operativa, la empresa El Águila se comprometía a proporcionar productos derivados del petróleo para facilitar el trabajo antilarvárico ejecutado desde las oficinas sanitarias y colaborar con la ejecución de las obras de saneamiento que fueran ordenadas en beneficio de los habitantes de la región, lo que implicaba el despliegue de las cuadrillas de sanidad de la compañía El Águila para solventar los trabajos sanitarios y antilarváricos bajo la dirección y órdenes del Jefe de la Unidad Sanitaria respectiva. Sin embargo, si por razones económicas o causa de fuerza mayor, la empresa El Águila clausurara uno o todos los campamentos contemplados en el convenio, tendría que dar previo aviso. Así también, en el caso de que hubiera rescisión, debido a la baja producción en los campos petroleros, que obligara a la empresa llevar a cabo reajustes de trabajadores, ambas partes se pondrían de acuerdo para que, si fuese necesario, se disminuyera el personal sanitario (AHP, caja 3791, expediente 91480).

Este derrotero tiene relación con la influencia que tuvo la salud pública durante el proceso de consolidación del poder cardenista, la política nacionalista y el despliegue reformista, situación que —como menciona Carrillo (2005)— formó parte del proyecto político posrevolucionario que buscó modificar la estructura institucional, así como la aplicación de un marco legislativo y jurídico en temas sociales que afectaban directamente a los ciudadanos mexicanos de entonces.

En el ámbito sanitario y laboral, el Departamento de Salubridad Pública jugó un papel significativo. Antes y después de la expropiación de 1938, el organismo había identificado las deplorables condiciones higiénicas de los campamentos ferrocarrileros y petroleros, lo que llevó a impulsar programas de saneamiento, acceso a agua potable, drenaje y vivienda. Las gestiones realizadas con la Compañía El Águila para crear unidades sanitarias cooperativas en Agua Dulce, Las Choapas y Nanchital son muestra de la interacción entre política social y economía extractiva. Tras la nacionalización, el Departamento de Salud Pública asumió directamente la tarea de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores, reflejando una visión integral del bienestar que articulaba salud, trabajo y justicia social (Carrillo, 2005).

Conclusión

El proceso de transformación de las condiciones laborales y sanitarias de los trabajadores petroleros en México durante las primeras décadas del siglo XX constituye uno de los capítulos más significativos en la construcción del Estado social posrevolucionario. La promulgación de la Ley Federal del Trabajo en 1931 marcó un parteaguas jurídico que pretendía consolidar los derechos sociales consagrados en la Constitución de 1917, dotando a los trabajadores de un marco legal que reconocía su dignidad, establecía límites a la explotación y promovía la justicia social en el ámbito laboral. Sin embargo, la distancia entre la letra de la ley y la realidad cotidiana fue evidente, especialmente en los sectores vinculados a la industria petrolera, donde las condiciones de trabajo, vivienda y salud de los obreros nacionales contrastaban de manera drástica con las de los empleados extranjeros.

El análisis de los informes del Departamento de Trabajo y las fuentes hemerográficas de la época muestra que los campos petroleros de Nanchital, Las Choapas y Minatitlán reproducían un orden social profundamente desigual. Los trabajadores mexicanos vivían en condiciones de hacinamiento, sin acceso adecuado a servicios de salud, agua potable o infraestructura sanitaria, mientras que los empleados extranjeros disfrutaban de viviendas amplias, limpias y con servicios básicos garantizados. Este desequilibrio reflejaba no sólo una jerarquía laboral, sino también una estructura colonial interna dentro de la industria, en la cual la nacionalidad determinaba el valor de la fuerza de trabajo y, por ende, el derecho a una vida digna.

A partir del gobierno de Lázaro Cárdenas, el Estado mexicano asumió un papel más activo en la regulación sanitaria y laboral, extendiendo su intervención hacia los espacios dominados por la industria privada. La creación del programa nacional contra el paludismo, desarrollado entre 1937 y 1940, y los convenios establecidos con la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila para instalar oficinas sanitarias en los campos petroleros de Veracruz, fueron parte de una estrategia más amplia de consolidación del Estado social. Estas medidas no solo respondían a la necesidad de controlar enfermedades endémicas, sino que también implicaban un intento por ampliar la presencia institucional en territorios donde las empresas habían ejercido una soberanía de facto. En este sentido, el Departamento de Salubridad se convirtió en un instrumento de territorialización estatal que, bajo la bandera de la salud pública, buscaba reordenar el espacio social y disciplinar las prácticas higiénicas de los trabajadores.

La implementación de unidades sanitarias en Agua Dulce, Minatitlán, El Plan y Nanchital representó un avance significativo en materia de salud laboral y comunitaria. Los programas de combate al paludismo, uncinariasis y disentería, junto con los servicios de higiene prenatal, dental y escolar, reflejan un esfuerzo por articular la política sanitaria con la justicia social. Sin embargo, es importante destacar que estas acciones se desarrollaron en un marco de colaboración con las empresas petroleras, las cuales, a través de su aportación económica, intentaron preservar cierta autonomía en la administración de sus campamentos. Este modelo de cooperación público-privada evidencia la complejidad de la relación entre el Estado y el capital extranjero: mientras el primero buscaba extender su autoridad y garantizar condiciones de vida más dignas, el segundo trataba de conservar su influencia y su margen de operación.

La experiencia sanitaria de los campos petroleros veracruzanos ilustra, por tanto, la tensión entre dos proyectos de modernidad: el de la empresa, centrado en la productividad y el beneficio económico, y el del Estado cardenista, orientado hacia la justicia social y la salud colectiva. Ambos modelos coexistieron y se enfrentaron en un espacio compartido donde la enfermedad, la pobreza y la desigualdad funcionaron como catalizadores de cambio. Las campañas antipalúdicas, además de su valor médico, tuvieron un profundo contenido político: redefinieron las fronteras del poder estatal, democratizaron parcialmente el acceso a la salud y otorgaron visibilidad a un sector históricamente marginado.

En síntesis, la historia del trabajo y la salubridad en la industria petrolera mexicana durante el periodo de 1917 a 1940

permite comprender el lento pero constante proceso de institucionalización de los derechos laborales y sociales. La Ley Federal del Trabajo constituyó el marco legal necesario, pero fueron las luchas obreras, las denuncias sobre las condiciones insalubres y las políticas sanitarias cardenistas las que dieron contenido real a esos derechos. Las experiencias de Nanchital, Las Choapas y Minatitlán demuestran que la salud del trabajador no puede separarse de su entorno económico y social; que el bienestar físico depende de factores tan estructurales como el salario, la vivienda y la justicia laboral.

Referencias

Archivos
Archivo General de la Nación (AGN)
Archivo Histórico de Pemex (AHP)
Centro de Estudios Históricos de México (CEHM)

Hemerografía
Evening Star

Archivo General de la Nación (AGN). (s. f.). *Departamento del Petróleo* (cajas y expedientes consultados). Ciudad de México, México.

Archivo General de la Nación (AGN). (s. f.). *Departamento del Trabajo* (cajas y expedientes consultados). Ciudad de México, México.

Archivo Histórico de Pemex (AHP). (s. f.). *Fondo Expropiación* (cajas y expedientes consultados). Ciudad de México, México.

Evening Star. (17 de abril de 1906). [Sin título]. *Evening Star*, pp. 1-2.

[Informe de la Compañía El Águila]. (1919). (Departamento del Petróleo, c. 325, exp. 4). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Petróleo, c. 744, exp. 8). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Petróleo, c. 755, exp. 13). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de Trabajo]. (1920). (Departamento del Petróleo, c. 759, exp. 8). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Trabajo, c. 721, exp. 207). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Trabajo, c. 739, exp. 870). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Trabajo, c. 742, exp. 8). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Trabajo, c. 744, exp. 8). Archivo General de la Nación (AGN).

[Relación de accidentes de trabajo]. (1920). (Departamento del Trabajo, c. 1076, exp. 8). Archivo General de la Nación (AGN).

[Informe de la Compañía El Águila sobre infraestructura de hospitales]. (1916-1919). (Fondo Expropiación, c. 1906, exps. 52021 y 51022). Archivo Histórico de Pemex (AHP).

[convenio entre la coordinación de los Servicios Sanitarios del Estado de Veracruz y de la Compañía Mexicana de Petróleo El Águila para realizar una

campaña antipalúdica en los campamentos petroleros de Agua Dulce, Minatitlán, El Plan (Las Choapas) y Nanchital]. (1 de agosto de 1937). (Fondo Expropiación, c. 3791, exps. 91480). Archivo Histórico de Pemex (AHP).

Agostoni, C. (2007). Las mensajeras de la salud. Enfermeras visitadoras en la Ciudad de México durante la década de los 1920. *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, (33), 89-120.

_____ (2018). Historia de un escándalo. Campañas y resistencia contra la difteria y la escarlatina en la Ciudad de México, 1926-1927. En Claudia Agostoni (coordinadora), *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX* (pp. 287-312). Universidad Nacional Autónoma de México.

Álvarez, J. (2013). *Los orígenes de la industria petrolera en México, 1900-1925*. PEMEX.

Anderson, R. (2006). *Parias en su propia tierra. Los trabajadores industriales en México, 1906-1911*. El Colegio de San Luis.

Brown, J. (1998). *Petróleo y revolución en México.* Siglo XXI Editores.

Brasseur, C. (1981). *Viaje por el Istmo de Tehuantepec*. Fondo de Cultura Económica.

Carrillo, A. (2002). Economía, política y salud pública en el México porfiriano (1976-1910). *História, ciencias, saúde-Manguinhos*, 9, 67-87.

_____ (2005). Salud pública y poder en México durante el Cardenismo, 1934-1940. *DYNAMIS: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 25, 145-178.

Corona, G. (1975). *Lázaro Cárdenas y la expropiación de la industria petrolera en México*. Talleres de Impresiones Topográficas.

García, I. (2009). *Historia de la visión territorial del Estado mexicano*. UDG-UNAM.

Garner, P. (2013). *Leones británicos y águilas mexicanas: Negocios, política e imperio en la carrera de Weetman Pearson en México, 1889-1919.* Fondo de Cultura Económica; El Colegio de México; El Colegio de San Luis; Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

González, M. (2019). Infraestructura nosocomial en el proceso de la Revolución Mexicana 1910-1950. En Ana Albano Amora y Renato Gama (coordinadores), *Modernidad y Arquitectura Hospitalar. Contribuciones para su historiografía* (pp. 46-61). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo.

Jiménez, I. (2021). Producción espacial y transformación del paisaje de Minatitlán, 1906-1930. *Signos Históricos, 23*(45), 316-349.

Ley de Seguro Obrero por Accidentes Profesionales y Enfermedades durante el Trabajo. (1 de mayo de 1925). Centro de Estudios Históricos de México (CEHM).

Méndez, F. (2020). Génesis y primeros años de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo en México (1917-1920). *Escripta. Revista de Historia*, *2*(4), 159-188.

Meyer, L. (1972). *México y los Estados Unidos en el conflicto petrolero (1917-1942),* COLMEX.

Rendón, A., González, J. y Bravo, A. (1997). *Los conflictos laborales en la industria petrolera y la expropiación 1933-1938*. Universidad Autónoma Metropolitana.

Rodríguez, M. (2017). La salud durante el cardenismo (1934-1940). *Gaceta Médica de México*, 153(5), 608-625.

Sanfilippo, J. (2010). Algunas enfermedades y epidemias en torno a la Revolución Mexicana. *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social, 48*(2), 163-166.

Santiago, M. (2002). De paraíso a tierra baldía: ambiente y extracción petrolera en la Huasteca veracruzana, 1908-1921. En Antonio Escobar y Luz Carregha (coordinadores), *El siglo en las Huastecas* (pp. 321-248). CIESAS-COLSAN.



DOI: 10.24275/EWCM1630

Ernesto Ermar Coronel Pereyra

Lo que hacen las imágenes: cine y política en la perspectiva de Jacques Rancière

What Images Do: Cinema and Politics in Jacques Rancière´s Perspective

Resumen

El escrito se propone pensar y cuestionar las maneras de lo que hacen y lo que no logran las imágenes que construyen el relato de una película; esto estudiado desde la cartografía conceptual de Jacques Rancière, quien no busca ofrecer conocimiento aplicable como doctrina, sino que propone abrir un lugar de múltiples interpretaciones y comprensiones que permiten construir cierto movimiento intelectual que lleva a interrogar la mecánica y funcionamiento de un filme.

Palabras clave: Cine, política, *fabula* cinematográfica, imágenes.

Abstract

This paper aims to explore and question the capabilities and limitations of the images that construct a film's narrative. This exploration is based on the conceptual framework of Jacques Rancière, who does not seek to offer applicable knowledge as doctrine, but rather proposes to open a space for multiple interpretations and understandings that allow for the development of an intellectual movement leading to an examination of the mechanics and functioning of a film.

Key words: cinema, politics, cinematic fable, images.

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 187-196 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 25/11/2025 > Fecha de aceptación 24/02/2026
ernestocoronel21@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7447-5402

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

El cine constituye un territorio privilegiado para pensar las relaciones entre arte y política. No solo porque cada película organiza una forma de mirar el mundo, sino porque en su modo de ensamblar imágenes, palabras y gestos se producen disposiciones sensibles que permiten comprender cómo se configuran, y reconfiguran, ciertos modos de aparecer de lo social. Desde esta perspectiva, el análisis cinematográfico no se reduce a estudiar técnicas narrativas o procedimientos estéticos, sino que implica explorar cómo una película distribuye lo visible y lo decible, cómo hace aparecer determinados cuerpos, tiempos y espacios, y cómo esa distribución participa en la elaboración de un sentido común (Coronel Pereyra, 2024).

En este horizonte, la propuesta de Jacques Rancière permite situar al cine como un lugar donde se intersectan prácticas de creación, formas de pensamiento y regímenes de sensibilidad. Interrogar qué hacen las imágenes y qué no logran abre un campo para examinar cómo se articulan las causalidades que sostienen una historia y cómo las películas producen movimientos intelectuales que exceden la simple reproducción de un guion. De este modo, el cine se vuelve un espacio donde es posible observar cómo lo mínimo, lo cotidiano y lo aparentemente insignificante adquieren una potencia política, no por representar discursos explícitos, sino por configurar un modo de experiencia que invita a repensar las relaciones entre ficción, realidad y comprensión del mundo (Rancière, 2012).

En el pensamiento de Jacques Rancière, el cine no es solamente un arte y un lenguaje, también es un mundo que se traduce en las propias películas. No cabe duda que, entre arte y entretenimiento, no solo se expresan las transformaciones sociales, también se desvelan los problemas políticos. Rancière nos dice que el cine conlleva una poética del saber o una especie de poética en general, que se visibiliza cuando se intenta pensar en cómo se construyen las formas de causalidad que ponen juntos a los acontecimientos, sucesos que establecen vasos comunicantes entre una narrativa y los personajes para construir la significación de un relato (Casas y Flores Farfán, 2014).

En este sentido, el cine no se limita a reproducir una secuencia lógica de hechos, sino que configura un modo específico de inteligibilidad del mundo, una disposición singular de aquello que puede ser visto, dicho y escuchado. Lo anterior permite comprender por qué, en la perspectiva rancieriana, las imágenes no solo ilustran un argumento: instauran un régimen sensible que dice algo sobre el reparto de lo visible y lo decible en una comunidad.

Esta construcción de la narrativa cinematográfica no se hace solamente con palabras. Las imágenes son fundamentales. Por consiguiente, la combinación entre palabras, imágenes y movimientos, enmarcada en diferentes tipos y formas de marcar el tiempo y ocupar el espacio en un régimen de presentación sensible, permite al espectador desvelar una realidad. De ahí, pues, que Rancière puntualice en el cine las maneras en que se da importancia a lo pequeño, a lo ínfimo, a lo cotidiano, a los detalles y todo aquello que contribuye a construir una racionalidad del mundo a partir de lo pequeño y lo insignificante (Rancière, 2011b).

Este énfasis en lo mínimo no implica una reducción del cine, sino una ampliación de sus posibilidades, pues lo pequeño abre una entrada a formas específicas de experiencia que otras artes no siempre al-

canzan con la misma densidad. Lo ínfimo adquiere valor político en la medida en que desplaza el foco de lo grandilocuente hacia aquello que habitualmente permanece fuera del marco. Por eso insiste en que:

> [...] los medios de la máquina analógica de ayer como los de la máquina digital de hoy han demostrado idéntica aptitud para filmar por igual desventuras amorosas y danzas de formas abstractas. La relación entre dispositivo técnico y determinado tipo de fábula solo puede plantearse en nombre de una idea de arte. Cine, al igual que pintura o literatura, es algo más que el nombre de un arte cuyos procedimientos pueden reducirse de la materia y del dispositivo técnico que lo caracterizan. Como ellos, es un nombre del arte, cuyo significado trasciende las fronteras de las artes (Rancière, 2005, p. 13).

Esta afirmación muestra que el cine no puede reducirse a su tecnología, porque su potencia radica justamente en la manera en que articula una determinada idea de arte: una forma de organizar los relatos, los gestos y los tiempos que excede cualquier definición meramente técnica. El cine cuenta fábulas, narraciones que se entienden como formas ficcionales que mantienen cohesionados los relatos, ya que la maldición del cine es tener historias que contar, las cuales se relatan con imágenes y encadenamientos de planos que constituyen el montaje: una articulación entre varias fábulas. No obstante, es incorrecto afirmar que una película es un guion puesto en imágenes, ya que la película es una especie de doble historia. Por un lado, está lo que cuenta el guion; por el otro, está lo que cuenta la película misma, en tanto articulación de tiempos donde se obtiene la lógica de la fábula, de una intriga. En otras palabras, se desarrolla un *muthos* que encadena tiempos cortos y largos bajo la égida de Cronos. La coexistencia de estas dos historias revela que el cine produce un saber propio: no solo narra una trama, sino que pone en juego un modo particular de temporalidad que afecta la manera en que el espectador entiende lo que sucede. Así, la política del cine, para Rancière, surge precisamente de esa fricción entre lo que se cuenta y la forma sensible en que se cuenta.

El cine no solamente comunica lo que pasa por la mente de los personajes, también puede acercarnos a los sentimientos que transmiten. El cine introduce elementos visibles que activan la imaginación de los espectadores. Lo cierto es que posibilita que el espectador construya como quiera la historia de los cuerpos que aparecen en imágenes. Para Rancière el cine no tiene la tarea de construir los lazos sociales ni tampoco la misión de educar a la sociedad. Lo que sí hace, en cambio, es poner en juego una forma de sensibilidad donde lo visible y lo decible se reordenan, permitiendo que ciertos gestos, espacios o presencias marginales encuentren un lugar dentro del campo de la experiencia.

Lo que el cine intenta con sus diversas formas específicas, es dar cuenta de las maneras y formas en que accidentalmente se hace comunidad; los modos en que los hombres, mujeres y cosas hacen colectividad y le dan sentido a la misma. Este arte puede plantear promesas, no porque intente engañar o ser inocente, sino porque la humanidad necesita promesas. Los excluidos no adoptan proyectos utópicos por su condición vulnerable, sino por el deseo que tienen de vivir de una manera diferente en su presente.

De tal suerte que mediante la experiencia cinematográfica, introducen un desafío en palabras e historias que buscan la emancipación, aunque solo sea simbólica. La pantalla funciona así como un umbral donde los sujetos pueden vislumbrar otras formas de estar juntos, no porque el cine dicte un modelo de comunidad, sino porque hace perceptibles tensiones, contradicciones y posibilidades que normalmente pasan desapercibidas. Entonces, ¿cuál es la función del cine en la vida común? Rancière dice lo siguiente:

> Pienso que efectivamente existen formas en que el cine da cuenta de la manera en que, en determinado momento, los hombres viven su condición, viven su transformación posible, viven la relación entre lo real y lo imaginario de una transformación del mundo. Esto quiere decir también que viven la manera en que pueden estar juntos. Pues creo que esto es lo que podemos decir. Me parece que finalmente el cine queda un poco, no necesariamente como un educador del pueblo, sino como un testigo de la forma en que los humanos viven ciertas situaciones, incluyendo situaciones de inhumanidad (Casas y Flores Farfán, 2014, p. 61).

Es necesario precisar y condensar una idea concreta sobre lo que es el cine y su relación con la política a la luz de este filósofo político. Jacques Rancière no ofrece una definición precisa, más bien maneja cierta idea de un cine que, como se ha visto, representa una figura estética antes que un objeto de arte o medio de comunicación. Lo que nos ofrece, en realidad, son reflexiones de un pensamiento acerca de lo cinematográfico que se desmarca de convencionalismos, límites y objetivos de los manuales y ensayos de la teoría cinematográfica.

Tampoco vemos en sus planteamientos una contribución filosófico-normativa de lo que debería ser el cine. Por el contrario, su enfoque desplaza cualquier expectativa de una esencia fija y coloca el acento en las operaciones materiales y sensibles que conforman a una película: tiempos que se desajustan, cuerpos que irrumpen, miradas que se desvían y situaciones que desbordan la lógica narrativa tradicional. Las ideas rancerianas sobre el cine nos conducen a un espacio en donde las dimensiones de la política y la estética se retroalimentan mutuamente, siendo este marco el cimiento de la relación del cine y la política.

Hacer cine es un proceso que se enmarca en el régimen estético del arte. Dicho con otras palabras, el cine es un territorio en el que se trazan sus límites y fronteras como consecuencia de los conflictos refractarios que se niegan a la estabilización consensual de las reglas impuestas sobre qué es el arte, cómo debe hacerse y qué temas y personajes deben representarse. Por ello, toda película, incluso la más ordinaria, se inscribe en un campo de tensiones donde se cuestionan jerarquías, se reordenan sensibilidades y se abren fisuras en las formas establecidas de ver y comprender el mundo. En este sentido, la política del cine no radica en un mensaje explícito, sino en su capacidad para redistribuir lo sensible y, con ello, alterar los modos habituales de percepción.

Reflexionar acerca del cine a la luz de Rancière es pensar lo cinematográfico como provocación para la construcción de ideas. En este sentido, se toma distancia del acatamiento de territorialidades disciplinares que fijan el ordenamiento, tanto de saberes como de poderes explicativos. El cine existe como arte porque pertenece a un conjunto de prácticas artísticas que

conciernen a un orden de identificación que lo reconoce como tal: el denominado régimen estético. El cine no es algo que se establece como arte por decreto, sino que se hace arte por medio de cierto movimiento de combate que busca fijar un determinado disenso de carácter contencioso. Ese disenso no se reduce a la ruptura formal o temática, sino que implica la capacidad de trastocar los lugares asignados a las imágenes, a los cuerpos y a los discursos dentro de un conjunto de percepciones compartidas (Rancière, 2011b).

Ver el cine a través de Rancière es estar dispuesto a poner atención en lo que las películas cuentan, volcando esa experiencia en palabras que construyan ideas. Sin embargo, lo que una película relata no se agota en la anécdota, ya que el cine es la manera en que se construye una intriga organizada en secuencias de imágenes, palabras, sonidos, encuadres y cuerpos en movimiento que producen una disposición de hechos y actos, que Rancière denomina fábula. La fábula se entiende como la composición narrativa que proporciona un pensamiento y un aprendizaje. La trama en una película es el modo peculiar en el que se organizan las acciones en la puesta en escena cinematográfica. En esa organización intervienen también los accidentes, los tiempos muertos, las miradas desviadas o los gestos mínimos, elementos que pueden alterar la lógica causal esperada y permitir que emerjan significados imprevistos (Rancière, 2005).

La política en el cine aparece en el reparto de lo sensible que potencialmente se expone en una película. Aquí lo sensible está constituido por todo aquello a lo que podemos acceder por la percepción a través de nuestros sentidos e intelecto. El objetivo es llegar a lo visible, lo decible, lo nombrable y lo pensable. Por consiguiente, el reparto es la operación de desintegración, separación y articulación de los elementos que integran lo sensible, siendo que esta nueva maniobra del reparto de lo sensible puede ser efectuada tanto por el arte como por la política. De esta manera, el cine no es político porque represente contenidos explícitos sobre el poder, sino porque reconfigura los límites de lo que es perceptible y, por ende, los modos en que los sujetos pueden situarse en un mundo compartido.

El cine se relaciona con la política en la medida en que puede cuestionar las disposiciones sensibles dadas, porque es un recurso capaz de proponer un reordenamiento y entrecruzamiento novedoso sobre lo visible, lo decible, lo nombrable y lo pensable. Por ello, la política en el cine puede aparecer de múltiples formas, por ejemplo, cuando se remite a la voz de los que aún no tienen voz y reclaman tenerla para volver a definir el espacio de la deliberación política. O también puede tratarse de un profesor que logra que aquellos considerados ignorantes aprendan a pensar y utilizar su intelecto como supuestamente no podían hacerlo. De igual forma, puede manifestarse cuando una película evidencia las tensiones entre quienes son reconocidos como parte de la comunidad y quienes son relegados a sus márgenes, mostrando cómo esas fronteras pueden desplazarse o fracturarse.

Para esclarecer estas afirmaciones se ofrece como ejemplo explicativo la película *Ya no estoy aquí.* En ella se evidencia la división de lo sensible en algún lugar de Monterrey, México. El aspecto de realidad que se representa en esta película es la vida de un personaje llamado Ulises Samperio, quien dirige a una banda perteneciente a la

cultura Kolombia Regia, quienes habitan en la periferia de la ciudad, en un asentamiento irregular. Un lugar donde sus habitantes construyeron sus casas de acuerdo con sus necesidades y posibilidades. Este espacio periférico opera como un mundo propio, con códigos estéticos, musicales y afectivos que no encuentran reconocimiento en la distribución dominante de lo sensible.

En dicho territorio urbano, pletórico de marginados, florecen diversas manifestaciones culturales que crean lazos de pertenencia y arraigo a través de la vestimenta, la música, las fiestas, la convivencia y los rituales de solidaridad. Individuos que son menospreciados y discriminados en la división de lo sensible. A raíz de un malentendido en el barrio, Ulises Samperio se ve obligado a huir a la Ciudad de Nueva York, en los Estados Unidos, para evitar la amenaza de muerte tanto de él como de su familia. Llama la atención que fuera de su territorio, Ulises experimenta situaciones de discriminación a causa de su apariencia, lo que le hace vivir constantes sentimientos de añoranza de su lugar de origen y todos los elementos que constituyen su identidad. La película muestra así cómo el desplazamiento del personaje intensifica la fractura entre su modo de vida y el orden sensible dominante, revelando la violencia que implica no ser reconocido como parte de un mundo común.

La repartición de lo sensible dispone el ingreso económico, las aspiraciones sociales, el acceso a la educación y la vivienda, el grado de estatus social. Por eso, la potencia política de este filme radica en señalarnos el reconocimiento, la tolerancia y la aceptación social. Muestra el papel de los incontados en la sociedad, su lugar de exclusión; es la prueba de que no todos están incluidos en el acceso a derechos civiles, políticos y sociales. Se reafirma que el centro de la política es la disputa por la palabra para visibilizar las actividades de distribución de recursos económicos y derechos que organizan la vida social y biológica. En este sentido, la película funciona como recordatorio de que las desigualdades no son solo económicas, sino también perceptivas: desigualdades de mirada y de escucha que determinan quién aparece y quién permanece oculto.

Este recorrido por la cartografía conceptual rancieriana revela que una de las posibilidades del cine es filmar un acontecimiento realista con recursos artísticos de la cinematografía (formas fílmicas) que, en potencia, podría abrir debate. El impacto de este planteamiento produce una discusión política entendida en términos rancerianos y no en términos del ejercicio del poder político. La política como la concibe Rancière es la palabra que genera debate, y que no es exclusiva de los poderes instituidos del Estado. Lo cierto es que el ejercicio del habla pasa por el arte y si consideramos al cine una forma de expresión artística, entonces la cinematografía pone en discusión las problemáticas sociales mediante la redistribución del habla. No cabe duda de que esta perspectiva ranceriana escapa del control de las instituciones gubernamentales. Por ello, el cine no necesita proponerse explícitamente como crítico para tener un efecto político: basta con que desplace lo visible de su lugar habitual y abra un espacio donde aquello que no tenía nombre pueda adquirirlo (Rancière, 2011a).

El cine tiene la capacidad de inventar sus propiedades y significaciones que dan nueva forma y consistencia a los modos de sentir, haciendo que donde solo se percibía ruido ahora se escuchen palabras. Una

película, aunque ficción, tiene la posibilidad de alterar la percepción de lo común y confiere visibilidad a realidades, objetos o sujetos que permanecen ocultos en la invisibilidad. La capacidad disruptiva es parte de la política del cine que inscribe lo nuevo en lo visible, ayuda a pensar y dar visibilidad a lo que permanecía excluido.

Asimismo, una disrupción en la política del cine desincorpora lo establecido de la palabra y construye significaciones nuevas y posibles alrededor de las cuales se puede discutir, cuestionar y dialogar lo común. Ese proceso no consiste solo en mostrar lo que antes no se mostraba, sino en reorganizar la sensibilidad para que aquello que era insignificante pueda adquirir un peso emocional o intelectual que interpele al espectador. El cine tiene poder de irrupción en su potencia sensible y en la palabra que materializa en imágenes, tanto en lo representable como en lo irrepresentable, porque también habla sobre el sentido de lo anónimo.

Todo es susceptible de ser objeto de la cámara cinematográfica, ya que todo habla y todo expresa, cuenta con su propia palabra que coloca un hacer y sentir en su presencia de realidad. Una cosa es lo que se hace con el cine y otra distinta es lo que hace el cine. En el campo de lo que se hace con las películas está la realización de productos que pretenden ser activistas y propagandísticos. Mientras lo que hace el cine es construir un espacio de cuestionamiento y pensamiento sobre lo que pone en cuestión la película, siendo esta la dimensión política del cine para Rancière. De ahí que, incluso en obras alejadas de lo explícitamente político, pueda surgir un espacio de interrogación: basta un encuadre, un silencio o una mirada para abrir un resquicio de desacuerdo con el orden establecido.

Esta propuesta nos permite pensar y cuestionar las maneras de lo que hacen y lo que no logran las imágenes que construyen el relato de una película. El pensamiento de este filósofo francés no busca ofrecer conocimiento aplicable como doctrina. Por el contrario, nos propone aventurarnos en sus presupuestos para abrir un lugar de múltiples interpretaciones y comprensiones que permiten construir cierto movimiento intelectual que lleva a interrogar la mecánica y funcionamiento de un filme.

Entender la relación entre el cine y la política en una película a la luz de Jacques Rancière es el comienzo de una aventura intelectual que provoca interrogarnos sobre la relación del filme con la palabra, y abre horizontes interpretativos en los que recorremos mundos sensibles donde se da forma y contenido a la revelación de lo oculto. Es una invitación a asumir que la experiencia cinematográfica no es pasiva, sino un trabajo activo de pensamiento que el espectador despliega frente a la pantalla.

De ahí, pues, que esta aventura nos desplace a la comprensión de cómo se cierran y abren espacios de lo decible a partir de sobrevolar esa superficie donde la película y la palabra producen sentido al espectador. Por lo tanto, el cine es estético, pero no como parte de la teoría de lo bello, ni como una crítica de las reglas que definen lo que es arte y lo que no lo es, mucho menos por ser una rama filosófica de las facultades sensibles y reglas correctas de hacer el arte. Una película es estética porque se relaciona con el sentido de los espacios visibles e invisibles, con los lugares de la palabra y de la percepción que nos impelen a mirar.

Lo estético en un filme está en el cómo se define lo que puede ser visto, escuchado, comprendido y pensado; está en lo que la

cámara revela como incomprensible, es decir, el ruido y los sin nombre, pero que traza la existencia sensible de los seres y cosas que aparecen en la pantalla. La estética no se limita a un estilo, sino que constituye un mapa de las posibilidades perceptivas con las que el espectador puede construir sentido.

El cine como arte es una manifestación que revela múltiples formas de cómo se da forma al mundo y se esculpe en él aquello que podemos ver y lo que podemos pensar. Por eso una película es una fábrica de lo sensible que nos hace ver y ser mirados en la pantalla que se construye como un espacio común. Un filme permite acceder al descubrimiento de los planos que dan sentido a la organización del mundo que establece los mecanismos que fijan los criterios y los límites que definen lo comunicable, nombrable y componible.

La estética de una película puede hacernos inteligible la jerarquización de los nombres, categorías y conceptos que encarnan las palabras que dan significado al mundo por medio de los afectos. Esa fábrica de lo sensible no solo produce imágenes, sino que produce modos de atención: nos enseña a fijarnos en detalles, gestos o ritmos que pasan desapercibidos en la vida cotidiana. La política anima al cine y aparece en esos momentos en que hay transformaciones en los sentidos y efectos que tienen las palabras. Cierto, su reparto en la historia de un filme introduce el debate sobre la división de lo sensible que organiza espacios y tiempos asignados y organizados bajo un nombre y un lugar específicos.

El contenido político de una película es la revelación de que en una comunidad no todos pueden hablar, participar o sentir por igual; no todos son nombrados, observados y escuchados. La política en el cine hace que un filme pueda ser objeto de permanente discusión, ya sea por la distribución social que nos presenta o por cómo nos evidencia el orden normal de las cosas que organiza a los individuos en funciones y roles diferentes.

La política en una película es esa efervescencia disruptiva que quebranta el ordenamiento ofrecido en la pantalla.

La política, el cine y su relación, significa una apuesta para invitar al espectador a visualizar intervenciones que alteran la distribución de los papeles y los espacios en el seno de la comunidad sensible presentada en un filme. La política no está en las leyes o el poder, es el movimiento de desacuerdo que agita la superficie del mundo para reconfigurarlo. La política del cine son los afectos que nos llevan a descomponer la película para detectar, justo ahí, la palabra que reclama un ejercicio intelectual que cuestiona la normalidad y proclama que todos somos iguales en capacidad para entender lo que vemos. Es en esa igualdad de inteligencias donde la política del cine alcanza su fuerza: ninguna película piensa por nosotros; simplemente nos ofrece materiales para que pensemos por nuestra propia cuenta.

Una pantalla donde se proyecta una película es atravesada por la fuerza de lo impropio, porque su comprensión es de cualquiera y de nadie en particular. La opinión reinscribe, desplaza, rehace y rehabita lo visto ahí por medio de la multiplicidad de interpretaciones que, con voz propia, nos conectan con las formas de hacer, ver y evaluar lo que el filme hace visible, pensable, identificable y transformable en el espacio sensible. En consecuencia, lo sensible irrumpe en la emoción para afirmar la belleza y el sentido de lo anónimo, que

expresa con su palabra su propio hacer y sentir, su efectividad y lo real de la ficción. Sin duda, esta experiencia estética desborda la normalidad.

Pensar la relación cine-política es ver la actividad de este arte como potenciadora del pensamiento del espectador, con el fin de percibir choques entre mundos en un mismo mundo. Es decir, se produce una relación entre los mundos posibles del cine y el mundo que llamamos realidad, gracias a la comprensión de las redistribuciones, recomposiciones y configuraciones que aparecen en lo cinematográfico. Definitivamente, el cine posee la capacidad de invitar a los espectadores a involucrarse en la crítica a la división de lo sensible, abriendo el camino para repensar preguntas acerca de lo que la política es capaz de reflexionar y hacer (Coronel Pereyra, 2025).

Finalmente, el cine posee un poder de irrupción que opera en el terreno de lo sensible y en la palabra que las imágenes materializan. Su fuerza no reside solo en lo que representa, sino en aquello que vuelve visible incluso en lo anónimo y lo aparentemente insignificante. Todo puede ser objeto de la cámara porque todo habla: cada cuerpo, cada gesto y cada espacio aportan un hacer y un sentir que se presentan como realidad. En este marco, Rancière distingue entre lo que se hace con el cine; productos con intención pedagógica, activista o propagandística, y lo que hace el cine por sí mismo: abrir un espacio de cuestionamiento, pensamiento y disenso. Esa es, para él, su verdadera dimensión política.

Pensar el cine desde Rancière implica interrogar tanto las imágenes como los límites de lo que pueden producir. No se trata de aplicar una doctrina, sino de aventurarse en un marco conceptual que invita a leer las películas como máquinas de significar y redistribuir lo sensible. La política del cine emerge cuando una película reorganiza las relaciones entre lo visible y lo decible, cuando vuelve pensable aquello que antes permanecía oculto o innombrado. Así, el espectador es conducido a explorar mundos sensibles donde la palabra y la imagen se entrecruzan para revelar zonas de lo real que estaban veladas.

Lo estético, en este sentido, no alude a una teoría de lo bello ni a reglas normativas del arte. Una película es estética porque redefine los contornos de lo que puede ser visto, escuchado y pensado; porque expone tanto lo inteligible como lo incomprensible, lo nombrable y lo innombrado. Desde ahí, el cine se convierte en una «fábrica de lo sensible» que configura un espacio común donde el espectador observa y es observado, donde se esculpen formas de mundo que fijan criterios sobre lo comunicable y lo decible.

El contenido político de un filme se manifiesta cuando evidencia que la comunidad no distribuye por igual la palabra, la visibilidad ni la escucha. Toda película que altera la división de lo sensible, al mostrar desigualdades, silencios o exclusiones, introduce un debate político en el sentido ranceriano: un desacuerdo que interrumpe el orden de lo dado y muestra que otros mundos son posibles. La política del cine, entonces, no es la representación del poder, sino la aparición de esa fisura que convoca a pensar de otro modo.

Por ello, la pantalla es atravesada por la fuerza de lo impropio: lo que se proyecta pertenece a cualquiera y a nadie, y es reinscrito por la multiplicidad de interpretaciones que el espectador elabora desde su propio lugar de sensibilidad. Esa circulación de opiniones y afectos rehace lo visible, lo vuelve pensable y lo transforma. Allí, en la

emoción y en la irrupción de lo anónimo, la experiencia cinematográfica desborda la normalidad y afirma la potencia de un arte capaz de redistribuir el mundo.

En fin, reflexionar sobre el cine a la luz de Rancière es reconocerlo como un dispositivo que reconfigura la percepción, desplaza significados y convoca al espectador a participar en el debate sobre lo común. Su política no está en lo que enseña, sino en lo que hace ver: la posibilidad de transformar el reparto de lo sensible y, con ello, las formas en que imaginamos y habitamos el mundo. En esta tensión entre la imagen y la palabra, entre lo visible y lo decible, el cine se afirma como un espacio donde la igualdad se experimenta, no como principio abstracto, sino como práctica concreta del pensamiento. Y quizás ahí radique su potencia mayor: en recordarnos que toda mirada es ya un acto político y que toda película, incluso la más silenciosa, inaugura un campo desde el cual es posible volver a pensar la comunidad.

Referencias

Casas, A., y Flores Farfán, L. (2014). *Jacques Rancière. En los bordes del cine*. UNAM.

Coronel Pereyra, E. E. (2024). La política vista desde la pantalla cinematográfica. *HistoriAgenda*, 50, 69–76.

Coronel Pereyra, E. E. (2025). El litigio de las palabras: La política del sentido en el filme *Barbie*. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, 16(31), 33–42.

Frías de la Parra, F. (Director). (2019). *Ya no estoy aquí* [Película]. Panorama Global; Netflix.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Paidós Ibérica.

Rancière, J. (2011a). *El destino de las imágenes*. Editorial Politopías.

Rancière, J. (2011b). *El espectador emancipado*. Manantial.

Rancière, J. (2012). *Las distancias del cine*. Ellago Ensayo.

DOI: 10.24275/ZWCE7787

Martín Hidalgo Martínez

Nadie me esperaba aquí. Apuntes sobre el desclasamiento, de Noelia Ramírez

Ramírez, N. *Nadie me esperaba aquí. Apuntes sobre el desclasamiento*. Anagrama.

La obra de Noelia Ramírez, *Nadie me esperaba aquí. Apuntes sobre el desclasamiento* (2025), emerge como un testimonio lúcido y necesario al describir la experiencia y sentimiento de desclasamiento de quien, nacido en un espacio y contexto particulares, se enfrenta al incursionar en ámbitos de difícil acceso —o directamente cerrados— para personas de origen socioeconómico desfavorecido, así como grupos históricamente marginados por su género, etnia, orientación sexual, origen geográfico o capital cultural. Incursión en ámbitos como la academia, el arte, la literatura, cerrados para algunos grupos, pero que en ocasiones, muchas veces de manera excepcional, se abren produciendo en el recién llegado un sentimiento de falsedad y desasosiego. A través de seis capítulos que oscilan entre el ensayo, la biografía y la crítica cultural, Ramírez disecciona la experiencia de moverse entre estratos sociales, un viaje que no es de ascenso lineal, sino de desarraigo, vergüenza y, finalmente, una reconciliación lúcida y combativa. Aunque el libro se enraíza en la realidad española —en los alrededores de Barcelona, en la migración interna de la España rural a la industrial y urbana—, su potencia reside en que ilumina fenómenos universales del clasismo, el racismo y el sexismo, espejos en los que sociedades como la mexicana pueden reconocer sus propias dinámicas de exclusión.

Ramírez, N. (2025). *Nadie me esperaba aquí. Apuntes sobre el desclasamiento.* Anagrama.

El ensayo se inicia con «Intrusa de qué», capítulo que se centra en las bases del desclasamiento a través de un análisis agudo de los marcadores de identidad. Ramírez reflexiona sobre cómo el lenguaje

Fuentes Humanísticas> Año 38 > Número 72 > I Semestre > enero-junio 2026 > pp. 197-200 > ISSN 0188-8900 > eISSN 2007 5618.
Fecha de recepción 30/11/2025 > Fecha de aceptación 11/02/2026
martilhid@gmail.com > Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9785-0866

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.
Fuentes Humanísticas está bajo la licencia creative commons Atribución-No comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

y los apellidos, operan como códigos de clase. Su decisión de firmar como «Noelia Ramírez, sin más» se revela no como un acto de orgullo, sino como una «falta de astucia» en un contexto donde «el mundo nos ha convertido en marcas de nosotros mismos». La autora observa cómo sus colegas del gremio periodístico maquillan sus legados familiares, una estrategia de supervivencia que comprende, pero no comparte plenamente. Este fenómeno, aunque descrito en clave española, es un pilar del clasismo en México, donde un apellido indígena o simplemente «común» puede cerrar puertas con la misma eficacia que en la península. Ramírez plantea su propia experiencia como mujer nacida en barrio obrero llegada a la literatura. La autora introduce aquí una de las estrategias clave de supervivencia que desarrollan los «intrusos»: el «haz como si...». Este «máster en conducta» consiste en simular familiaridad con los códigos culturales, lingüísticos y sociales del ámbito al que se aspira a pertenecer, un performance agotador para mimetizarse y ganar puntos en la conversación.

La exploración de la «Vergüenza» en el segundo capítulo es quizás una de las más conmovedoras y brutales. Ramírez narra episodios de su infancia para ilustrar cómo el bochorno por los orígenes se graba a fuego en la psique, como la burla de sus compañeros de escuela cuando su padre pronunció la palabra «dientista» en lugar de dentista. Esta vergüenza, sin embargo, no es un sentimiento estéril. La autora la redefine como un «viaje hacia una misma», un tránsito necesario que, tras la vulnerabilidad, permite construir un orgullo consciente. «La vergüenza es perturbadora, pero sirve para exponer y ocultar ciertas lesiones a los demás», escribe, argumentando que de esa «herida, aunque escueta, han nacido mis mejores ideas». Este proceso de desclasamiento implica una constante corrección del habla y los modales de los padres, un acto que más tarde se mira con remordimiento.

En «Carismática», Ramírez da un giro hacia la performance de género y clase en el ámbito profesional y sexual. Analiza la paradoja de la «adelantada», esa joven de clase trabajadora que es simultáneamente estigmatizada en su barrio por su precocidad sexual y luego fetichizada por hombres de clases altas que ven en su origen un «talismán para los turistas de la precariedad». Estos hombres, dice, «se fascinaban contigo un rato» para luego desaparecer, intuías que «jamás te convertirían en material digno». Bajo etiquetas y conceptos denigrantes, se cosifica a estas mujeres, reduciéndolas a estereotipos que combinan el desprecio machista con la superioridad clasista. El capítulo también es una reflexión sobre el género ensayo. La autora relata su acercamiento, desde sus años de juventud, a las

lecturas feministas y la importancia de estas en su búsqueda y exploración del género y descubre el papel del ensayo como vehículo de autenticidad que vence la inseguridad y el desarraigo del desclasado: «En el ensayo, la voz lo es todo. Y en la perversa economía de las escritoras del yo, la moneda que mejor cotiza es la autenticidad».

El cuarto capítulo, «A mí no me llames víctima», es una toma de posición filosófica y política. Ramírez rechaza con vehemencia la etiqueta de víctima, no por negar las opresiones, sino por rechazar la trampa que esta conlleva. Aquí introduce los conceptos de «expobres» y «mujeres posheridas». Los primeros son aquellos «casi todos» que, habiendo salido de la pobreza, necesitan un relato para entender quiénes fueron y en quién se quieren convertir. Las segundas, tomando a Leslie Jamison, son mujeres «hastiadas, cínicas, claustrofóbicas» que hacen bromas sobre su sufrimiento y se impacientan con el melodrama, pues creen que «sincerarse sobre su dolor es como interpretar un rol trasnochado de la feminidad». Ramírez no busca el consuelo fácil ni la lástima; su texto es un acto de dignidad que prefiere la rabia y la lucidez a la autocompasión. Rechazar el estatus de víctima es, para ella, negarse a que su «herida invadiera su identidad al completo», un acto de resistencia contra la mercantilización del trauma.

Probablemente el núcleo teórico más rico de este ensayo se encuentra en «El limbo es tierra de todas», donde Ramírez elabora una poética del espacio intermedio. Aquí presenta los conceptos de «charnega»—una identidad que no es ni catalana ni manchega, sino el producto de la migración interna— y el poderoso adverbio «casi». Ser «casi catalana, casi charnega, casi pija, casi choni» no es una falta, sino un «refugio para las que no sienten lugar ni pertenencia». Este limbo, lejos de ser una tierra de nadie, es reclamado como un territorio de posibilidad, un «umbral» que se puede habitar. Este limbo identitario tiene profundos equivalentes para quienes nos acercamos a la autora desde México, donde las categorías lingüísticas como *naco*, *chaca*, *buchona* o *fresa* no son solo insultos o halagos, sino marcadores complejos de una posición social siempre en disputa. Ramírez acierta al señalar que este espacio intermedio, «mucho más interesante, rico, plural, trans, no interesa porque no se entiende. O te exotizas o te asimilas».

El libro cierra con «Domesticada», capítulo desgarrador que entrelaza el duelo por la muerte de su madre con una reflexión sobre el espacio doméstico. Contrasta el cliché de la «madre cancerosa mágica» de las películas con la realidad material de la enfermedad de su madre de clase trabajadora, en un «pasillo de la muerte» hospitalario. Este duelo la lleva a definir su «domesticofobia», una

«fascinación, seducción y rechazo» por el hogar, que veía como una «cárcel femenina». Reconoce cómo las mujeres de su familia reinaban en un único territorio: la cocina. Sin embargo, frente a un feminismo que condena de forma abstracta la «domesticación», Ramírez introduce un matiz crucial de clase. Critica a esas feministas «enganchadas a un concepto talismán» que, probablemente, «malpaga a otra menos leída para que se haga cargo de la casa que habita». Con una gran lucidez, se pregunta, «Después de la revolución, ¿quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?». La reconciliación final llega a través de los «tarros de pisto» que su madre envasó antes de morir. Al heredarlos y colocarlos en su propia despensa, Ramírez no abraza el mandato doméstico, sino que honra la «última gran obra» de su madre, honra ese acto de cuidado, una forma de poder y creación dentro de un mundo de limitaciones.

Nadie me esperaba aquí es un ensayo profundo que vuelve sobre la biografía personal e intelectual, a la vez es un libro que duele y libera. La autora escribe con una voz que es a la vez íntima y analítica, furiosa y compasiva. Su perspectiva de género es fundamental, mostrando cómo el desclasamiento tiene una dimensión profundamente sexuada. Sin embargo, la obra trasciende la experiencia femenina para convertirse en un espejo de todas aquellas personas cuyos desarrollos han sido «doblemente cercados» por su género, origen, su color de piel o su forma de hablar. Es un libro para quienes se han sentido, por inercias sociales, eternos impostores, desclasados en territorios usurpados y ajenos, para aquellos que han cargado con la coerción de la vergüenza que la sociedad clasista y machista impone a su origen y para quienes, al final del camino, buscan no una venganza, sino una reconciliación lúcida y un lenguaje nuevo, «más valiente, más libre, más bastardo», pero auténtico y honesto con el cual nombrar su lugar en el mundo. Una lectura indispensable y transformadora.

Colaboradores

Rocío Romero Aguirre
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1712-8137
Universidad Autónoma Metropolitana, México. Es maestra en Humanidades, en la línea de Teoría literaria por la UAM Iztapalapa. Es profesora e investigadora del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco. Ha coordinado espacios de docencia en la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Coordina el Seminario «Identidades y rupturas en la cultura latinoamericana contemporánea». Ha publicado artículos y capítulos de libros sobre autobiografía, la autoficción y géneros del yo, particularmente en autoras latinoamericanas contemporáneas.
rrag@azc.uam.mx

Yaret Belén Ramírez Becerra
Orcid: https://orcid.org/0009-0001-9637-8424
Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. Artista digital, escritora y docente. Su producción artística problematiza las relaciones de parentesco, los efectos del territorio y contexto social en el cuerpo y la mente femenina, en proyectos audiovisuales y de escritura creativa. Actualmente es docente en la Facultad de artes UAEMéx, en los talleres de videoarte, animación tradicional e investigación y desarrolla un proyecto sobre la violencia simbólica en la familia el cual transita entre el videoarte, el arte archivo y la instalación.
yaretlumiere@gmail.com

Alma Gabriela Ríos Soberanis
Orcid: https://orcid.org/0009-0003-3258-5103
Universidad Autónoma del Estado de México, México. Maestra en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de México.
brielarios@gmail.com

Arizbell Morel-Díaz
Orcid: https://orcid.org/0009-0002-8744-2372
Universidad Autónoma Metropolitana, México. Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX en la Universidad Autónoma Metropolitana.
amoreldiaz@gmail.com

Layla Cora
Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1551-2466
Universidad Autónoma del Estado de México, México. Investigadora y Profesora de Tiempo Completo de la Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes. Se interesa en la divulgación de artes desligadas del mainstream capitalista, concentrada en el Área de Investigación de la gráfica y lo ominoso, con enfoques que provienen de metodologías tales como la semiótica, el psicoanálisis, la teoría freak y creaciones artísticas actuales.
fantasmalacan@gmail.com

Vladimiro Rivas Iturralde
Orcid: https://orcid.org/0009-0004-2833-1087
Universidad Autónoma Metropolitana, México. Miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Ha publicado doce libros de cuento, novela y ensayo literario. Obtuvo su maestría en Letras Iberoamericanas en la Universidad Nacional Autónoma de México, y es profesor titular en la Universidad Autónoma Metropolitana de la Ciudad de México desde su fundación, en 1974.
rivasiturralde@gmail.com

Enrique López Aguilar
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-8295-6361
Universidad Autónoma Metropolitana, México. Universidad Autónoma Metropolitana, México. Hizo la Licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas y la Maestría en Letras (Literatura española) en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; es narrador, poeta y ensayista y profesor e investigador en el Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco desde 1980. Ha publicado 5 libros de cuento, 15 de poesía y 8 de ensayo, así como una antología del cuento mexicano contemporáneo, dos de la obra poética de César Rodríguez Chicharro y otra sobre el grupo de poetas hispanomexicanos. Preparó la edición de la obra poética de Manuel Durán, Federico Patán y Enrique de Rivas, y la de otros seis autores hispanomexicanos, con escasa poesía y obra inédita: Sextante.
alapiz2000@gmail.com

Mónica Cázares Castillo
Orcid: https://orcid.org/0000 0001 7047 3522
Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San LuisPotosí, San Luis Potosí, México. Es doctora en Historia por COLSAN. Pertenece al SNII. Profesora en la UASLP y en la BECENE. Realizó un posdoctorado en la UASLP. Líneas de investigación: cultura material; historia de las mujeres; crónica social; literatura, prácticas sociales y culturales; redes sociales y de intercambio; espacialidad e imagen.
mcazares@beceneslp.edu.mx

Jesús Alberto Leyva Ortiz
Orcid: https://orcid.org/0000 0002 8892 7446
Benemérita y Centenaria Escuela Normal del Estado de San Luis Potosí, San Luis Potosí, México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del CONAHCYT Nivel I. Miembro del Sistema Estatal de Investigadores de San Luis Potosí COPOCYT. Líder del Cuerpo Académico CA BCENE 06 de Literatura Poesía Contemporánea. Evaluador de proyectos y productos de carácter literario en Organismos y en Revistas Estatales y Nacionales. Asesora y tutela a cuadros de investigadores educativos ligados a la enseñanza y aprendizaje de la literatura y la lectura de comprensión en los niveles de licenciatura y posgrado.
jleyva@beceneslp.edu.mx

Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra
Orcid: https://orcid.org/0009-0006-1342-3039.
Universidad de Granada, España. Egresado de la licenciatura en Escritura Creativa y Literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana y maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, cursa el doctorado en la Universidad de Granada.
jegc91@gmail.com

Oscar Mauricio Medina Sánchez
Orcid: https://orcid.org/0009-0009-5755-1579
Universidad Nacional Autónoma de México, México. Estudió la licenciatura en Lengua y literatura modernas francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a la par de sus estudios en letras, inició y concluyó la licenciatura en Arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Posteriormente realizó la maestría en Estudios Mesoamericanos en la UNAM y obtuvo el grado de Doctor en Historia del Arte por parte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la misma universidad. Actualmente realiza una estancia

posdoctoral en el Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje (CIAUP) de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Temas como el arte, la arquitectura, el patrimonio, la arqueología, la fotografía y el registro visual en Europa y en México han sido parte fundamental en sus publicaciones y cursos.
omauricio.medina27@gmail.com

Wendy Paola Cienfuegos Tabarez
Orcid: https://orcid.org/0009-0000-2611-6675.
Universidad Nacional Autónoma de México, México. Egresada de la carrera de Arquitectura de Paisaje. Becaria del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica de la UNAM, en el proyecto Inventario y localización de jardines y parques públicos de la Ciudad de México (PAPIIT IN401624).
wendytabarez61@gmail.com

Cándido Eugenio Aguilar Aguilar
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3912-4006
El Colegio de San Luis, México. Doctor en Ciencias Sociales por el Colegio de San Luis. Autor de artículos, capítulos de libros y libros académicos sobre grupos de poder en el Porfiriato, Historia económica y ambiental de la industria petrolera, historia política y cultural durante el Porfiriato y la Revolución, así como didáctica cinematográfica en el contexto de las Ciencias Sociales. Ha coordinado proyectos culturales y de investigación histórica en los estados de Veracruz, Querétaro, San Luis Potosí y Estado de México. En 2018 creó el proyecto cultural Polilogía. Formó parte del Consejo Ciudadano de Cultura de la ciudad de San Luis Potosí entre los años 2021 y 2022. Ha sido docente en varias universidades de México. Actualmente forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I. Es también miembro del Sistema Estatal de Investigadores del Estado de San Luis Potosí (SEI) y miembro del Comité Editorial de la *Revista Conexxion*.
candido.aguilar@colsan.edu.mx

Ernesto Ermar Coronel Pereyra
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-7447-5402
Universidad Nacional Autónoma de México, México. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Su investigación se centra en la relación entre arte, política y cine. Profesor de carrera en el CCH Vallejo, fue reconocido con el RDUNJA 25 por su labor docente y desarrolla proyectos de formación docente en humanidades, historia y ciencias sociales.
ernestocoronel21@gmail.com

Martín Hidalgo Martínez
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9785-0866
Universidad Nacional Autónoma de México, México.
martilhid@gmail.com



Quiénes somos

La revista *Fuentes Humanísticas* es desde 1990 un espacio editorial del Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Su objetivo es difundir los resultados de su colectivo académico y establecer un diálogo con investigadores nacionales y del extranjero, del ámbito de las humanidades. Las temáticas y líneas de investigación que orientan su actividad son, esencialmente: historia, historiografía, literatura, lingüística, estudios culturales, educación y comunicación. En el año 1993 la Universidad de Guadalajara, en el marco de la Feria Internacional del Libro, otorgó la Mención Honorífica Premio Arnaldo Orfila Reyna a *Fuentes Humanísticas* como Revista de Difusión Cultural.

Fuentes Humanísticas incluye monografías, artículos, ensayos, reseñas y crónicas breves. Mismos que son dictaminados por pares. El contenido inicia, generalmente con un dosier temático al que siguen diversas secciones. La revista se edita en idioma español, con una periodicidad semestral; el público al que generalmente se dirige está formado por investigadores, docentes y estudiantes de nivel superior y posgrado. Formamos parte del índice de Revistas **Latindex** (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal), **EBSCO**, Repositorio **Zaloamati** (Universidad Autónoma Metropolitana), **Clase**, **DOAJ** (Directorio of Open Access Journals), **Biblat** (Universidad Nacional Autónoma de México), **SciELO México**, **REDIB** (Red Iberoamericana de Bibliotecas), **Dialnet** y **Redalyc**.

El primer número apareció en 1990 con su nombre original: *Fuentes*, el cual hacía referencia a los materiales base que dan sustento a una investigación; sin embargo, éste fue modificado debido a que ya existía otra publicación periódica registrada con ese nombre, por lo cual se acordó llamarla *Fuentes Humanísticas*, a partir del número 4, en el año 1992. Esta revista representa seis lustros de resultados de investigación y vinculación entre especialistas de las humanidades; a la fecha se han publicado 57 números, de los cuales solamente tres han sido dobles (15/16, 21/22, 25/26), contamos desde 2011 con una página electrónica, y actualmente en el repositorio Zaloamati y en Open Journal System (OJS).

A lo largo de su historia *Fuentes Humanísticas* ha tenido cambios fundamentales, que han dado lugar a cuatro periodos claramente diferenciables:

	Periodo	Del número	Editores Académicos
1°	1990-1994	1 al 9	Marcela Suárez Sandro Cohen Alejandra Herrera
2°	1994-2004	10 al 29	Alejandro de la Mora Miguel Ángel Flores Antonio Marquet
3°	2004-2010	30 al 34 35 al 41	José Ronzón Margarita Alegría
4°	2011-2017	42 al 55	Teresita Quiroz Ávila
5°	2018	A partir del 56	Teresita Quiroz Ávila Álvaro Ernesto Uribe (Editor Técnico)

- 1º En un principio, la revista *Fuentes Humanísticas* se formó como una miscelánea sin secciones definidas, en la que predominaban artículos de tema literario. Tenía un formato carta (21x28 cm) e incluía ilustraciones.
- 2º A partir de 1994, en el número 17, la revista agrega a la miscelánea un dosier temático dedicado a Quebec. En este periodo se incrementa también la presencia de artículos sobre historia e historiografía, cambio que se hace evidente en el número 20.
- 3º Para 2004, con el número 30 cambia su formato a medio oficio y elimina las ilustraciones. Al mismo tiempo, el dosier temático se consolida como la parte fundamental de la publicación y se separan las secciones por líneas de investigación. Para esta tercera etapa, 25% de los artículos corresponden a análisis históricos.
- 4º En 2011, la revista llegó a su número 42, en el cual hubo cambios tanto en el diseño de la portada como en los interiores, se celebraron 20 años de trabajo ininterrumpido y arrancó la versión electrónica de la misma.
- 5º A partir de 2018 se realiza el proceso editorial através de la plataforma *Open Journal System* (OJS) y se cuenta con registro histórico desde el número 1 a la fecha. Tanto en PDF y desde el número 58 en lenguaje HTML.

Reglas de funcionamiento
Fuentes Humanísticas

Prácticas editoriales y principios éticos

La revista Fuentes Humanísticas subscribe sigue las directrices del Comitee on Publication Ethics (COPE) para garantizar las buenas prácticas editoriales.

Equipo editorial: conformado por Editor responsable y Editor técnico.

Comité Editorial: conformado por profesores investigadores de la UAM y asesores externos. El comité será el encargado de definir y conducir la política editorial de la revista. Los integrantes del comité editorial serán ratificados por el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. En la medida de lo posible, se procurará que la composición del Comité Editorial refleje la diversidad de la estructura académica del Departamento de Humanidades.

Revisores: conformado por profesores del comité editorial e investigadores de otras instituciones. Llevan a cabo la evaluación de los manuscritos. Es importante que notifiquen oportunamente al equipo editorial su disponibilidad para revisar los materiales asignados. Sus valoraciones deben ser expresadas con claridad y apoyadas en argumentos. No deben conocer la identidad del autor que se encuentra bajo revisión y en caso de tener indicios de dicha identidad, comunicarlo al equipo editorial.

Autores: Deben asegurarse de ser responsables de su envío y éste debe ser inédito, original y libre de malas prácticas académicas. No deben enviar el manuscrito a una revista diferente al mismo tiempo.

Reglas de funcionamiento interno de la revista aprobadas el 30 de julio de 2025 en la sesión 664 del Consejo Divisional de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco:

De conformidad con lo establecido en las Políticas Operacionales sobre la Producción Editorial que Incluye Mecanismos de Evaluación y Fomento, Respecto de Edición, Publicación, Difusión y Distribución (POPE), y en las

Políticas Operativas para la Producción Editorial de la Unidad Azcapotzalco, se emiten las siguientes *Reglas de Funcionamiento Interno de la Revista Fuentes Humanísticas*.

1. Objetivos de la Revista

La revista *Fuentes Humanísticas* es un espacio editorial del Departamento de Humanidades, perteneciente a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, que fomenta el diálogo entre las investigadoras y los investigadores nacionales e internacionales en el campo de las humanidades. Sus objetivos son:

- Enriquecer el ámbito de las humanidades mediante la publicación de resultados de investigación que contribuyan al debate académico en diversas disciplinas humanísticas.
  - 1.2 Estimular la expresión e intercambio de ideas entre pares en este contexto.

2. Características de la revista: contenido y selección de materiales

- 2.1 Como vehículo de comunicación del Departamento de Humanidades, la revista *Fuentes Humanísticas* promueve la discusión y valoración del trabajo de su personal académico, en colaboración con la estructura y estrategias de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.
- 2.2 El ámbito temático de la revista *Fuentes Humanísticas* abarca las disciplinas y líneas de investigación del Departamento de Humanidades: Educación, Lingüística, Historia, Historiografía, Literatura, Estudios Culturales, Género y Comunicación.
- 2.3 La revista se edita en dos modalidades: impresa y digital. La edición impresa tendrá un tiraje variable, con un mínimo de 20 ejemplares por número editado, determinado por la demanda y las políticas de difusión y financiamiento vigentes. La edición digital se rige por una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional, se publica en el sitio web https://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx y se gestiona a través de software especializado para la gestión editorial.
- 2.4 Se publica con una periodicidad semestral, en idioma español, con traducción al inglés de los títulos y resúmenes de los artículos.
- 2.5 Secciones de la revista:
  - 2.5.1 Dossier, Literatura, Historia, Historiografía, Estudios Culturales, Género, Educación y Lingüística: secciones conformadas por artículos de investigación especializados, inéditos, original y en español. Cada artículo tendrá una extensión de 12 a 25 cuartillas a doble espacio (Arial 12

puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea), e incluirá título en español e inglés, resumen en español e inglés, palabras clave y referencias.

2.5.2 Mirada Crítica: sección conformada por reseñas, ensayos, documentos de interés académico general y entrevistas a personalidades destacadas. Los ensayos tendrán una extensión de 12 a 25 cuartillas; los documentos y entrevistas, de 8 a 10 cuartillas; y las reseñas, de 3 a 5 cuartillas.

2.5.3 Cada número de la revista deberá contener un mínimo de 5 artículos.

2.6 El Comité Editorial de la revista aprobará los materiales para su publicación, considerando su calidad académica, considerando que los materiales deben ser originales y con un mínimo de cinco artículos por número.

2.7 Todo material recibido será objeto de un predictamen editorial, realizado por una persona integrante del Comité Editorial. Este predictamen evaluará la pertinencia del material para la revista, así como sus aspectos formales, tales como estructura general, extensión y aparato crítico. Se aclara que este predictamen no constituye una evaluación de la calidad académica del material, la cual será objeto del dictamen propiamente dicho. El plazo máximo para la emisión del predictamen editorial es de diez días hábiles contado a partir del envío de la notificación por parte del equipo editorial. Los materiales propuestos para la sección "Mirada Crítica" únicamente requerirán para su aprobación un predictamen editorial emitido por una persona integrante del Comité Editorial.

2.8 El Comité Editorial propone personas dictaminadoras para los materiales, y el Editor o Editora Responsable determina su idoneidad. Los criterios para seleccionar a una persona como dictaminadora son los siguientes: contar con trayectoria de investigación y conocimiento profundo en el campo correspondiente, la ausencia de sesgos o conflictos de intereses durante la evaluación, el compromiso a cumplir con plazos de entrega y el compromiso a realizar una evaluación profesional y respetuosa. En el caso de materiales escritos por una persona externa al Departamento de Humanidades, los dictámenes podrán asignarse al personal académico del Departamento. Para los artículos de personas autoras adscritas al Departamento de Humanidades, los tres dictámenes deberán ser realizados por personas externas a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

2.9 Los materiales correspondientes a las secciones de artículos de investigación (Dossier, Literatura, Historia, Historiografía, Estudios Culturales, Género, Educación y Lingüística) serán sometidos

a tres dictámenes bajo el sistema de doble ciego. Las personas dictaminadoras emitirán su juicio en un plazo máximo de quince días hábiles a partir del envío de la notificación por parte del equipo editorial. Los artículos serán evaluados en una de las siguientes categorías: 1) artículo publicable en su estado actual, 2) artículo publicable con recomendaciones, o 3) artículo no publicable. Una vez completados los dictámenes anónimos y externos, el Comité Editorial tomará la decisión final y emitirá el dictamen definitivo. En caso de que el dictamen definitivo, comunicado a la persona autora, califique el artículo como "artículo publicable con recomendaciones", la persona autora dispondrá de un plazo de quince días hábiles para realizar las modificaciones solicitadas, contado a partir del envío de la notificación por parte del equipo editorial. El Editor o Editora Responsable, con el apoyo del Comité Editorial, evaluará la adecuada implementación de dichas modificaciones.

2.10 El Comité Editorial garantizará que todo el proceso de edición se conduzca bajo los principios de buenas prácticas editoriales y protocolos de ética académica, y se regirá por el Código de Ética de la UAM. Suscribe, asimismo, los Lineamientos del Commitee on Publication Ethics (COPE, por sus siglas en inglés).

3. ORGANIZACIÓN DE LA REVISTA

La revista cuenta con las siguientes instancias, cuyas funciones se detallan en los numerales 4, 5 y 6:

3.1 Comité Editorial: constituido por integrantes internos y externos.

3.2 Equipo Editorial: compuesto por el Editor o Editora Responsable y el Editor o Editora Técnica.

4. COMITÉ EDITORIAL

4.1 El Comité Editorial, cuya integración es ratificada por el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades, es el órgano encargado de definir y conducir la política editorial de la revista, en concordancia con las POPE, las Políticas Operativas para la Producción Editorial de la Unidad Azcapotzalco y los Lineamientos Editoriales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.

4.2 El Comité Editorial se estructura en dos secciones: un Comité Interno, integrado por el Editor o Editora Responsable, el Editor o Editora Técnica, y hasta diez personas integrantes del profesorado de tiempo completo del Departamento de Humanidades y de la UAM; y un Comité Externo, compuesto por hasta diez personas integrantes del personal académico de otras instituciones universitarias y académicas, tanto nacionales como internacionales. Se procurará que la composición del Comité interno

refleje la diversidad de la estructura académica del Departamento de Humanidades y que la del Comité externo refleje composición temática de la revista.

4.3 El Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades es el órgano competente para ratificar a las personas integrantes del Comité Editorial. Los nombramientos tendrán una vigencia de dos años, pudiendo ser prorrogados para un nuevo periodo.

4.4 La permanencia del Editor o Editora Responsable, del Editor o Editora Técnica y de las personas integrantes del Comité Editorial será de dos años, con la posibilidad de renovación por periodos iguales.

4.5 Funciones del Comité Interno:

- 4.5.1 Aprobar los contenidos de cada número de la revista y establecer las programaciones anuales, a partir de las propuestas recibidas.
- 4.5.2 Elaborar y aprobar los términos de la Convocatoria General de la Revista y, en su caso, de las convocatorias específicas que se emitan.
- 4.5.3 Asumir la responsabilidad de la selección, organización y publicación de los materiales que hayan obtenido dictámenes favorables.
- 4.5.4 Proponer a las personas integrantes del Comité Externo.
- 4.5.5 Sugerir personas dictaminadoras para la evaluación de los artículos propuestos para su publicación.
- 4.5.6 Realizar predictámenes y dictámenes de los materiales recibidos.
- 4.5.7 Establecer y supervisar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales y los principios éticos que deberán observar las personas integrantes del Comité Editorial, el Equipo Editorial, así como las personas autoras y dictaminadoras, con base en lo señalado en el Código de Ética de la UAM y los Lineamientos del Commitee on Publication Ethics (COPE, por sus siglas en inglés).

4.6 Funciones del Comité Externo:

- 4.6.1 Coadyuvar y asesorar en la aprobación de los contenidos para cada número de la revista.
- 4.6.2 Coadyuvar en la aprobación de los términos de la Convocatoria General de la Revista y, en su caso, de las convocatorias específicas que se emitan.
- 4.6.3 Contribuir a la integración y actualización del directorio de personas dictaminadoras.
- 4.6.4 Sugerir personas dictaminadoras externas para la evaluación de los artículos propuestos para su publicación.
- 4.6.5 Realizar dictámenes de los materiales recibidos.

4.6.6 Asesorar y emitir opiniones con respecto a la política académica y editorial de la revista, formular recomendaciones sobre el proceso de dictaminación, revisar y opinar sobre las reglas de funcionamiento de la revista y proponer las modificaciones que considere necesarias.

4.6.7 Establecer y supervisar el cumplimiento de las buenas prácticas editoriales y los principios éticos que deberán observar las personas integrantes del Comité Editorial, el Equipo Editorial, así como las personas autoras y dictaminadoras.

5. EDITOR O EDITORA RESPONSABLE

5.1 El Editor o Editora Responsable de la revista será ratificado por el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades. Deberá ser un integrante del personal académico de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, con experiencia comprobada en investigación y conocimientos sólidos de la labor editorial.

5.2 Funciones:

5.2.1 Representar a la revista *Fuentes Humanísticas* ante las instancias oficiales, universitarias y culturales, dentro y fuera de la UAM.

5.2.2 Gestionar la inclusión de la revista F*uentes Humanísticas* en los índices oficiales y plataformas electrónicas de calidad académica, científica y editorial, y trabajar continuamente para mejorar la posición de la revista en dichos índices y plataformas.

5.2.3 Promover, en colaboración con el Comité Editorial, las relaciones necesarias para el adecuado funcionamiento de la revista.

5.2.4 Presentar al Comité Editorial las propuestas de modificaciones y reorganización de la revista que se consideren pertinentes.

5.2.5 Mantener, con el apoyo del Editor o Editora Técnica, el archivo histórico de cada número, que incluirá los originales, los dictámenes, y las versiones digital e impresa.

5.2.6 Presentar un informe anual a la persona titular de la Jefatura del Departamento de Humanidades y al Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades sobre las actividades realizadas.

5.2.7 Presentar a la persona titular de la Jefatura del Departamento de Humanidades las necesidades para el correcto funcionamiento de la revista.

5.2.8 Recibir los artículos propuestos para publicación, coordinar el predictamen del material.

5.2.9 Enviar los materiales a dictamen bajo el sistema de doble ciego a especialistas propuestos por el Comité Editorial y coordinar el proceso de dictaminación.

5.2.10 Redactar, en nombre del Comité Editorial, los dictámenes definitivos de los artículos y comunicarlos a las personas autoras.

5.2.11 Tomar la decisión final sobre la inclusión de artículos y materiales complementarios previamente aprobados en los números de la revista *Fuentes Humanísticas*.

5.2.12 Coordinar y llevar a cabo las tareas integrales del proceso de gestión, corrección y cuidado editorial de la revista *Fuentes Humanísticas*.

6. EDITOR O EDITORA TÉCNICA

6.1 El Editor o Editora Técnica de la revista será ratificado por el Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades.

6.2 Funciones:

6.2.1 Recopilar todos los artículos y materiales complementarios propuestos para publicación en la revista *Fuentes Humanísticas* y remitirlos al Editor o Editora Responsable, para su predictamen y dictamen.

6.2.2 Reunir los predictámenes y dictámenes de artículos y materiales propuestos para publicación, para que el Editor o Editora Responsable pueda elaborar cada número de la revista, y coordinar la emisión de constancias para personas dictaminadoras y autoras.

6.2.3 Apoyar al Editor o Editora Responsable en los aspectos integrales del proceso de gestión, corrección y cuidado editorial de la revista *Fuentes Humanísticas*.

6.2.4 Desarrollar la gestión editorial para la conversión de los materiales publicados al lenguaje XML Jats, según el modelo SciELO Publishing Schema.

6.2.5 Apoyar al Editor o Editora Responsable en todos los aspectos relacionados con los procesos de inserción y mejora del posicionamiento de la revista *Fuentes Humanísticas* en los índices oficiales y sistemas de información nacionales e internacionales.

6.2.6 Llevar el registro de los acuerdos adoptados en las reuniones del Comité Editorial.

6.2.7 Apoyar en la difusión, visibilización y distribución física y electrónica de la revista *Fuentes Humanísticas*.

7. DE LA EDICIÓN, DISTRIBUCIÓN, DIFUSIÓN Y DIVULGACIÓN DE LA REVISTA

7.1 Es obligación del Editor o Editora Responsable cuidar la edición de la revista.

7.2 El Comité Editorial debe sugerir a la Coordinación de Difusión y Publicaciones de la División de Ciencias Sociales y Humanidades una lista de instituciones a las que sea pertinente enviar la revista por donación.

7.3 La distribución comercial y oficial de la misma le corresponde a la citada Coordinación de acuerdo con el numeral 6.5.2.1 de los Lineamientos Editoriales de la División de Ciencias Sociales y Humanidades.

7.4 La divulgación en cuanto a la organización de presentaciones de la revista corresponde a la persona titular de la Jefatura del Departamento de Humanidades, como parte de su competencia para administrar los recursos, planear y desarrollar las actividades del Departamento. Presentaciones que se realizarán en vinculación con el Comité Editorial.

CÓDIGO DE ÉTICA Y BUENAS PRÁCTICAS EDITORIALES

1. Declaración General

Esta revista se adhiere a los estándares internacionales de ética en la publicación establecidos por el Committee on Publication Ethics (COPE). Nos comprometemos a garantizar la transparencia, la integridad científica y el rigor académico en todo el proceso editorial.

2. Responsabilidades del equipo editorial (Editor o Editora Responsable y Editor o Editora técnico)

Imparcialidad y equidad: el equipo editorial evaluará los manuscritos por su contenido intelectual sin distinción de raza, género, orientación sexual, creencias religiosas, origen étnico o filosofía política de los autores.

Confidencialidad: el equipo editorial no divulgará información sobre un manuscrito enviado a nadie que no sea el autor correspondiente, revisores, revisores potenciales y otros asesores editoriales, protegiendo el anonimato del proceso de doble ciego.

Decisión de publicación: la decisión de aceptar o rechazar un trabajo se basará exclusivamente en la importancia, originalidad, claridad y pertinencia del estudio para el alcance de la revista.

Manejo de conflictos: cualquier persona del equipo editorial se recusará de manejar manuscritos en los que tenga conflictos de interés competitivos, colaborativos o de otro tipo con cualquiera de los autores o instituciones conectadas a los artículos.

3. Responsabilidades de las personas dictaminadoras (pares evaluadores)

Contribución a la decisión editorial: la revisión por pares ayuda al editor o editora a tomar decisiones editoriales y, a través de las comunicaciones editoriales con el autor, puede ayudar a mejorar el manuscrito.

Confidencialidad: cualquier manuscrito recibido para su revisión debe ser tratado como un documento confidencial. No se debe mostrar ni discutir con otros, excepto según lo autorice el equipo editorial.

Estándares de Objetividad: las revisiones deben realizarse de manera objetiva. La crítica personal al autor es inapropiada. Quienes dictaminen deben expresar sus puntos de vista claramente con argumentos de apoyo.

Reconocimiento de fuentes: las personas dictaminadoras deben identificar trabajos publicados relevantes que no hayan sido citados por los autores.

Conflicto de Interés: si una persona dictaminadora identifica que no puede ser imparcial debido a relaciones previas o competitivas con el autor o la institución, debe notificarlo al editor y declinar la revisión.

4. Responsabilidades de las personas autoras

Originalidad y plagio: deben asegurarse de que han escrito obras totalmente originales. Si han utilizado el trabajo y/o palabras de otros, esto debe ser debidamente citado. El plagio en todas sus formas (incluyendo el autoplagio) constituye una conducta editorial no ética y es inaceptable.

Autoría del manuscrito: la autoría debe limitarse a aquellas personas que han hecho una contribución significativa a la concepción, diseño, ejecución o interpretación del estudio, siguiendo criterios COPE que la definen como: "las personas o grupos que crean una idea o desarrollan la publicación que difunde esa obra intelectual o creativa" (COPE, 2019). La IA (Inteligencia Artificial) no puede listarse como autora; su uso debe declararse en el artículo.

Fuentes de información y citación: deben referir con toda exactitud el origen de todas sus fuentes de información, y para ello deberán ajustarse a los criterios de citación establecidos en los Criterios editoriales para la entrega de originales.

Publicación múltiple o redundante: un autor o autora no debe, en general, publicar manuscritos que describan esencialmente la misma investigación en más de una revista o publicación primaria.

Divulgación y conflictos de interés: todo autor o autora debe revelar en su manuscrito cualquier conflicto de interés financiero o sustantivo que pudiera interpretarse como influyente en los resultados o la interpretación de su manuscrito.

5. Procedimientos ante conductas no éticas*

Detección: la revista utiliza software especializado para detectar coincidencias textuales.

Investigación: ante una sospecha de mala conducta (plagio, fabricación de datos, manipulación de citas), el Comité Editorial iniciará una investigación siguiendo los flujogramas de COPE.

Resolución:

Errores menores: se publicará una fe de erratas o corrección.

Faltas graves: se procederá a la retractación formal del artículo, con una nota explicativa en la web de la revista y notificación a las instituciones de los autores si corresponde.

Criterios editoriales

Generalidades

- Los textos deberán ser **versiones definitivas e inéditas** con una extensión entre 12 y 25 cuartillas a doble espacio, en el caso de artículos y ensayos; 8 a 10 en el de crónicas o comentarios, y de tres a cinco en el de reseñas (tipo Arial de 12 puntos, aproximadamente 25 renglones y 78 caracteres por línea, a doble espacio).
- El título del trabajo se escribirá en mayúsculas y minúsculas, sin punto final, sin subrayar y no deberá ser mayor a 15 palabras. El nombre del autor y el de la institución a la que pertenezca aparecerán al final del texto, y se anexará **nota curricular** no mayor a cinco líneas (aproximadamente 50 palabras).
- Se requiere que los temas de los artículos se apeguen a las líneas de investigación propias de las Áreas del Departamento de Humanidades (historia, historiografía, lingüística, literatura, cultura, estudios culturales, educación y comunicación).
- Los trabajos de investigación incluirán tanto en español como en inglés: título, el **resumen** con una extensión no mayor de cinco líneas, así como al menos cuatro **palabras clave.**
- Las citas textuales que excedan las cuatro líneas irán a renglón seguido y con margen izquierdo de cinco golpes (un tabulador) respecto del resto del cuerpo del texto.
- Las colaboraciones pueden ser individuales o colectivas.
- Todas las páginas que integren el texto deberán estar foliadas con números arábigos consecutivos, en la parte media inferior.

Los originales deberán seguir, para las citas y la bibliografía, hemerografía y cibergrafía, el modelo APA.

Citación en el texto principal

Para la citación de las fuentes se utilizará, dentro del texto del trabajo y a continuación de la cita, el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis, siguiendo este esquema:

> Las autoras sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar" (Hernández y González, 2009, p. 47).

O también:

> Rosaura Hernández y María Emilia González (2009, p. 47) sostienen que "en un texto no todo está dicho, siempre es necesario inferir e interpretar".

Las citas en las que se alude a una idea pero no a su autor (indirectas), deberán ser señaladas de la siguiente manera:

> La teoría del prototipo (Hudson, 1981) permite la clase de flexibilidad creativa en la aplicación de conceptos.

Bibliografía, hemerografía y cibergrafía

Las fichas deberán seguir los siguientes modelos:

Bibliografía

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera:

Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro***. Lugar de la publicación: Editor.**

Almendros, N. (1992). *Cinemanía: ensayo sobre cine*. Barcelona: Seix Barral.

Eco, U. (2009). *Apocalípticos e integrados* (2a ed.). México: Fábula en Tusquets.

- *Dos autores o más autores:*

  Hernández Monroy, R., González Díaz, M. E. (2009). *Prácticas de la lectura en el ámbito universitario.* México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

- *Capítulo en un libro:*

  González Echevarría, R. (1984). Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista. En Roberto González Echevarría (comp.), *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale* (pp. 149-166). Caracas: Monte Ávila Editores.

- *Tesis (de doctado o de maestría):*

Rey Pereira, C. (2000). *Discurso histórico y discurso literario. El caso de El Carnero* (Tesis de Doctorado). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Ficha hemerográfica

Las fichas hemerográficas de revista se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, vol., (no.), pp.

Granados Chapa, Miguel Ángel. El esfuerzo improductivo de la nación. *Proceso*, (286), pp. 14-15.

Juliano, D. Cultura popular. *Cuadernos de Antropología*, (16), pp. 25-38.

- *Ficha hemerográfica de periódico:*

Se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales. Fecha de publicación (día, mes, año). Título del artículo. *Nombre del periódico*, páginas en que aparece el artículo.

García Soler, L. A mitad del foro. Convocatoria y llamados a misa. *La Jornada*. (18 de enero de 2009), p. 16.

Cibergrafía (material electrónico)

- ***Libro electrónico:***

Las referencias bibliográficas se presentarán de la siguiente manera: Apellido (s), iniciales (año). *Título del libro***.** Recuperado de http:// - URL o [versión electrónica].

Lotman, I. M. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto.* Recuperado de http://culturaspopulares.org/populares/documentosdiplomado/I.%20Lotman%20-%20Semiosfera%20I.pdf

- ***Modelos de fichas para casos especiales.***

Cualquier aspecto no previsto en estos lineamientos será resuelto en el seno del Comité Editorial.

FUENTES HUMANÍSTICAS

Convocatoria 2026

La revista ***Fuentes Humanísticas*** abre sus puertas a los investigadores de todo el mundo dedicados a las Humanidades para que envíen artículos, ensayos, reseñas y comentarios críticos para su posible publicación , de acuerdo a las líneas de investigación del Departamento de Humanidades:

- Estudios culturales
- Estudios de género
- Historia
- Historiografía
- Teoría de la historiografía
- Lingüística aplicada
- Literatura
- Teoría literaria
- Poesía mexicana e hispanoamericana
- Estudios poscoloniales y decoloniales
- Lectura y aprendizaje

Así como comentarios críticos, reseñas; además de difusión sobre actividades académicas, publicaciones y convocatorias.

Los textos se someterán a un proceso de dictaminación; deberán ser **inéditos**, estar escritos en español y llevar anexo, tanto en español como en inglés: título, resumen (5 líneas) y palabras clave; además de síntesis curricular (5 líneas) así como correo electrónico, teléfono (particular, institucional y celular). **No se aceptan contribuciones que estén consideradas en otras publicaciones**. Los autores de los trabajos elegidos que colaborarán en distintas secciones de la revista, dan su consentimiento tácito para que estos se publiquen y difundan en formato impreso y electrónico. La presentación de originales se realizará únicamente vía electrónica a la dirección:
http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx

Próximos números

II semestre 2026

"Investigación sobre enseñanza de lenguas extranjeras, lengua materna y TIC"
Alejandro Caamaño Tomás.

Más información en:
http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx
fuentes@azc.uam.mx, aeuh@azc.uam.mx

ISSN 0188-8900

Rocío Romero Aguirre
Cuerpos, territorios y palabras propias

Yaret Belén Ramírez Becerra
Usar pretextos y un cuerpo que se desborda en líneas

Alma Gabriela Ríos Soberanis
Flora Endémica. Narrativas geológicas y reescritura para desmontar una mirada colonial del territorio

Arizbell Morel-Díaz
Escribir como señora: discurso en un acto

Layla Cora
Maldita y horrible. La bruja que nace y arse ante La Mujer muerta

Vladimiro Rivas Iturralde
Notas sobre el versículo y su presencia en la poesía hispanoamericana

Enrique López Aguilar
Abrir una caja china o el pentasedio a un dístico de Jorge Luis Borges

Mónica Cázares Castillo y Jesús Alberto Leyva Ortiz
El vicio social de la moda en personajes literarios femeninos

Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra
Análisis crítico: *Cantares mexicanos* como fuente de estudio en la literatura mesoamericana

Oscar Mauricio Medina Sánchez
La idea del Paisaje en Francia durante el siglo XIX y su impacto en el registro arqueológico y fotográfico de Teobert Maler en México

Wendy Paola Cienfuegos Tabarez
Alameda de Santa María la Ribera. La puesta en valor de un jardín histórico

Cándido Eugenio Aguilar Aguilar
Estado, empresa y salud: control y servicio sanitario en los campos petroleros del Istmo veracruzano, 1907-1937

Ernesto Ermar Coronel Pereyra
Lo que hacen las imágenes: cine y política en la perspectiva de Jacques Rancière

Martín Hidalgo Martínez
Reseña de Nadie me esperaba aquí. *Apuntes sobre el desclasamiento*, de Noelia Ramírez