

● PRESAGIOS DE FIN DE MILENIO ●

JORGE CLARO LEÓN

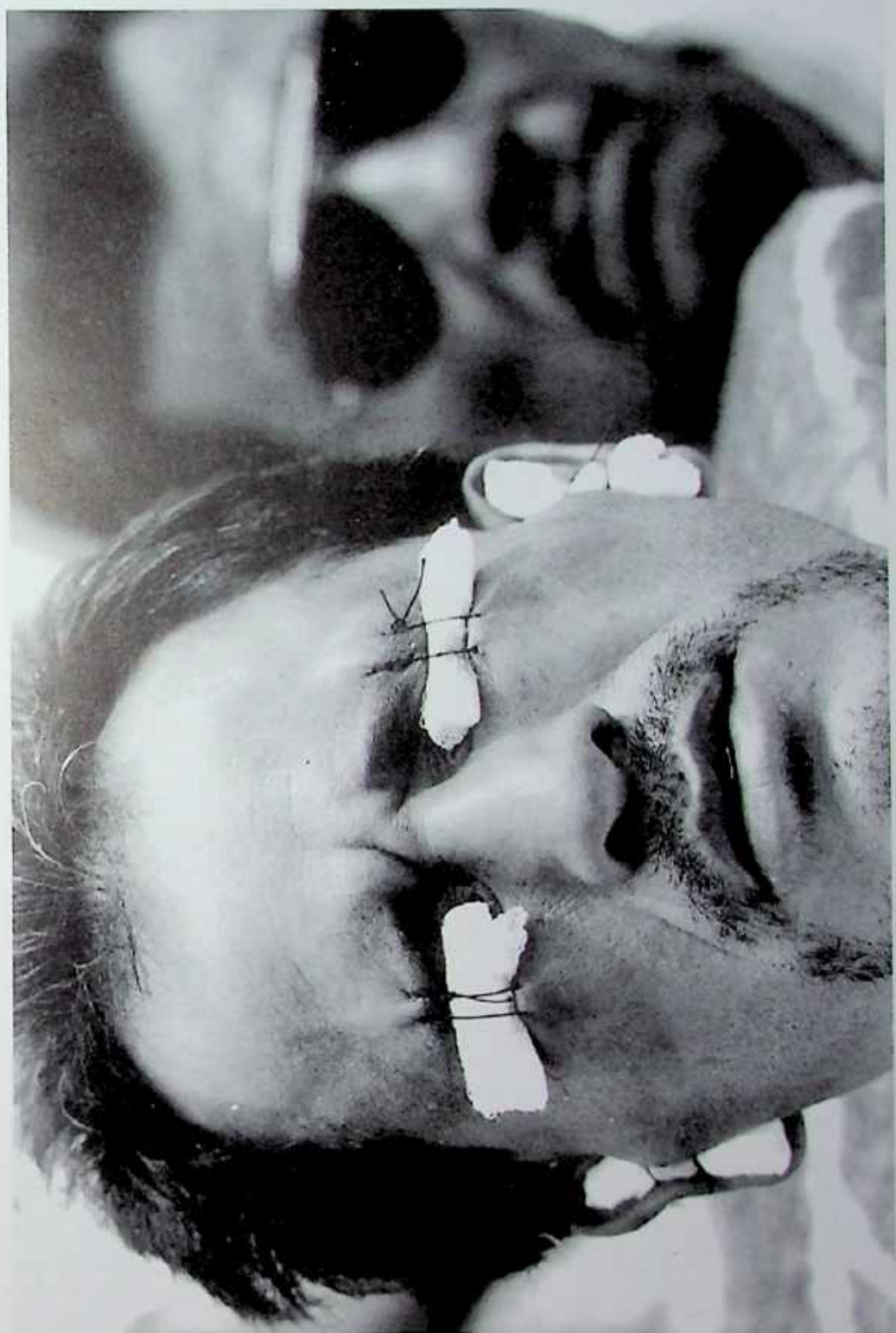
Tal vez, el primer día del nuevo milenio amanezca nublado. Tal vez nadie despierte en otros sitio ni tenga nuevas esperanzas. Seremos decepcionados. Los viejos dolores seguirán acompañando a las viejas heridas y las palabras volverán a sonar como cadáveres tiesos y huecos. Después de la cuenta regresiva lo único que sobrevivirá será el silencio.

Mientras las ancianas toman sus rosarios y rezan, algunos se arman de plomo y paranoia, o se largan a un lugar adentro de ellos mismos

bajo el efecto de una droga, o buscan en el cielo una señal de Dios o de quien sea. Nadie tiene respuestas, sólo dudas, dudas que nos arrastran a la angustia, que nos dejan caer como la arena de un reloj a un desierto sin salida.

En las esquinas los locos anuncian el fin del mundo mientras las ciudades se convierten lentamente en ruinas. El futuro ya ha sido, esto sólo es una resaca de tiempo, una sobrante para reposición.

FERNANDO RIVERA CALDERÓN
[Editor de la Revista Milenio]













JORGE CLARO LEÓN: *Nace en México, D.F. en 1958.*

Actualmente colabora en los periódicos La Joranda y El Día, en la revistas: Milenio, Laberinto Urbano, Voz y Voto, y Coyuntura, así como en el semanario Etcétera.

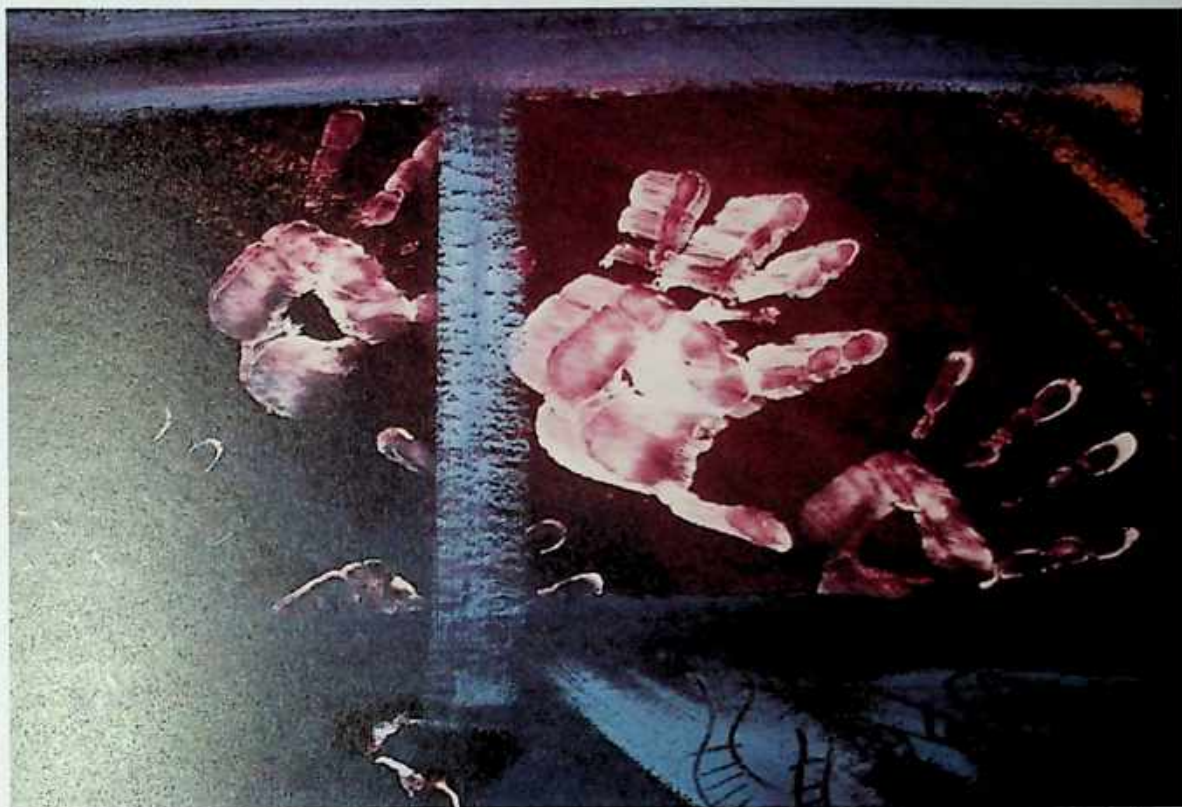
Premios: ▣ Abril, 1993: *Tercer lugar y mención Honorífica en el Concurso Ciento Cincuenta Años. Ciento Cincuenta Fotos (Semana Santa*

en Ixtapalapa).

▣ Septiembre, 1993: *Primer lugar en el XIII Concurso de Fotografía Antropológica, con el ensayo "Los habitantes del Balsas".*

▣ Septiembre 1994: *Mención Honorífica en la Primera Bienal de Fotoperiodismo.*

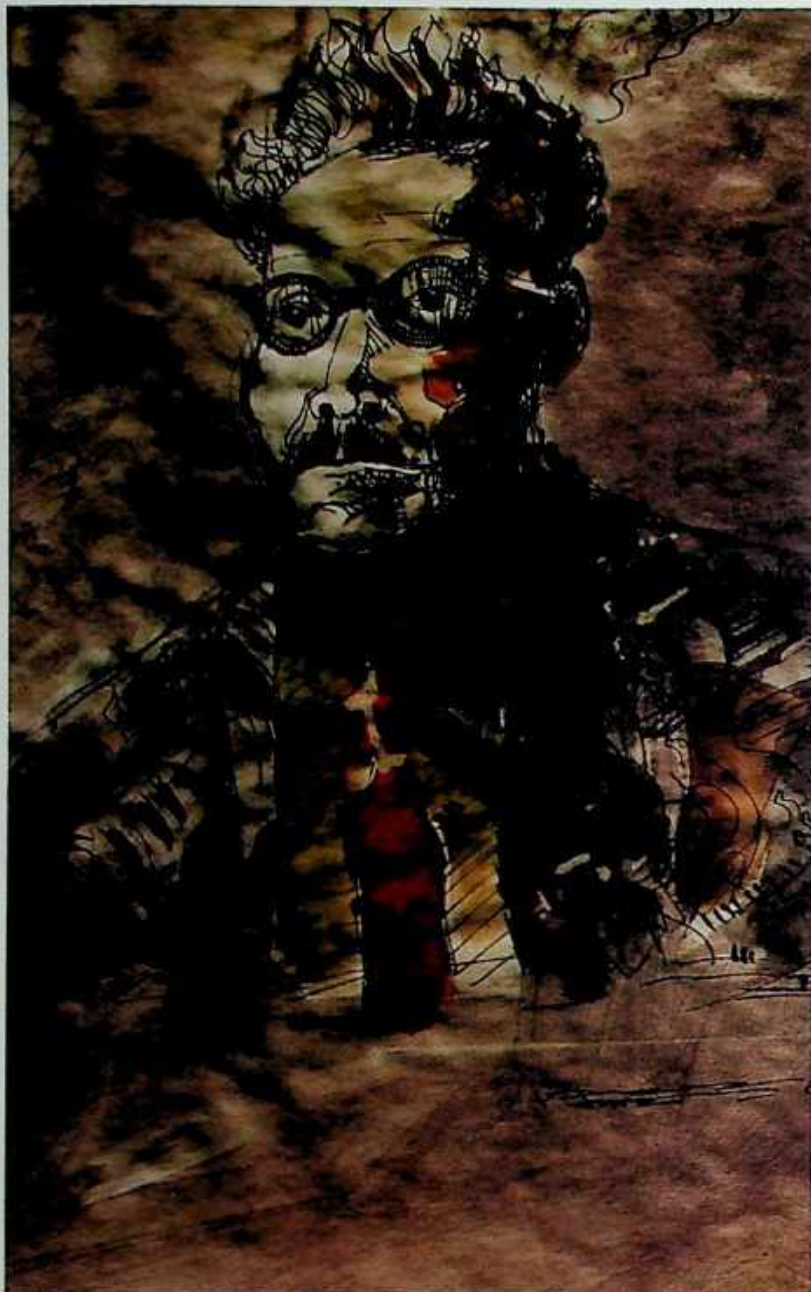
▣ Abril 1997: *Primer lugar en la Segunda Bienal de Fotoperiodismo, en la especialidad de Cultura.*



La muerte
(de la serie *Ventanaje*)
Acrílico/papel
90 × 90 cm

● DE LAS RAÍCES A LA LUZ I

FRANCISCO MEJÍA



Ensayo del pintor, 1982
Acuarela y tinta/papel
50 × 80 cm

Los colores activos, brillan por sí mismos y resaltados por la luz con que Francisco Mejía los trabaja en acuarelas sobre papel. Colores tenues que se intensifican y en seguida se diluyen.

Esos colores que se agrupan en sectores, franjas o caminos, que forman triángulos o puntos, que recuerdan ciertos paisajes sin relatarlos del todo, dejándonos la posibilidad de inspirarnos y soñar.



Charanda de la Gioconda,
1982
Acrílico/tela
21 × 48.5 cm



Espacio-Tiempo, 1982
(De la serie de
Cartas de Navegación)
Óleo/papel maché
40 × 70 cm

Tonos oscuros y claros se alternan en un ritmo placentero y tranquilo. Horizontes abstractos para que nuestro ojo se posee allí, descansando, y luego se movilice en un suave vaivén colorístico.

Francisco Mejía utiliza mayormente papeles lisos sobre los que desarrolla sus acuarelas. Pocas veces los fondos son texturizados. El papel liso acentúa la manera pacífica con que el pintor trabaja.

Oda al comandante, 1982
Acuarela/papel
50 × 35 cm



Sean sus piezas más abstractas o bien aquellas
en las cuales se reconocen figuras, una serena
luminosidad emana de sus cuadros.



Interferencia, 1982
(de la serie *Efímeros*)
Técnica mixta
80 × 40 cm



Sin título, 1982
(de la serie *Fábricas del Siglo XIX*)
Acuarela/papel
80 × 40 cm

Las formas con las que trabaja son irregulares,
más que eso, no son rígidas. . . [⇒]

Graciela Kartoffel
México, Octubre de 1982

FRANCISCO JAVIER GARCÍA MEJÍA (**Francisco Mejía**): Nace en la ciudad de Toluca en noviembre de 1948. Estudia arquitectura en la Universidad Autónoma del Estado de México.

Premios: Mención Honorífica en la I Bienal de Gráfica del Estado de México, en 1996.

Exposiciones: Ha participado en más de 50 exposiciones individuales y colectivas, entre las que cabe destacar las realizadas entre 1996 y 1997: 15 Edition Miniprint International, en Cadaqués, Cataluña, España; Wingfield Arts and Music Festival, en Wingfield, Inglaterra; Festival de Música Pau Casals, en Prades, Francia; Taller Galería Fort, en Cadaqués, Girona, Cataluña, España; Ateneo, en Canet de Mar, Barcelona, España; L'Entang d'Art, en Bages, Francia; Sala d'exposicions de San Joan, en Lleida, Cataluña, España, y la exposición individual de pintura Entre barras y estrellas, efectuada en el Museo de Numismática del Estado de México, Toluca, México.

Otros: Ha realizado ilustraciones para portadas de libros y revistas, en especial para la editorial del H. Ayuntamiento de Toluca y La Tinta del Alcatraz, así como portadas e ilustraciones para diversas revistas, entre las que se encuentran La Colmena, Castálida, La Troje y Coatepec. Cabe mencionar también su participación, en 1997, como grabador e impresor en las carpetas Entretallas I y II, del Instituto de Cultura Mexiquense, en las que colaboró con personajes de la talla de Luis Nishizawa, Luis López Loza, Octavio Bajonero, Juan Sacristan, Ladera, Julieta Velasco y Gabriela Castaneda.

Mayéutica de la luz, 1982
(de la serie *Amamantadoras de Conejos*)
Óleo/tela
92.5 × 91.5 cm



● **ALDEBARÁN**
(Pieza para guitarra sola)
JESÚS VILLASEÑOR

● **TRES ESTUDIOS ATONALES**
PARA DOS VIOLINES
DINOS CONSTANTINIDES

"La Universidad Veracruzana, a través de su unidad Interdisciplinaria de Investigaciones Estéticas y Creación Artística, ofrece a la consideración de los compositores del Continente Americano la colección YUNQUE DE MARIPOSAS, cuyo objeto es dar a conocer trabajos de creación musical de nuestro siglo que — por diversas razones — no hayan sido editados.

"Abrir nuevas y mejores vías para la comunicación de la cultura es una de las constantes de nuestra Casa de Estudios; por ello, concientes de la necesidad de contar con un vehículo de difusión, invita a los compositores a servirse de las páginas de YUNQUE DE MARIPOSAS".

Como un homenaje a una labor iniciada hace ya más de veinte años por el entonces rector de la Universidad Veracruzana, Roberto Bravo Garzón — con el auxilio de colaboradores tan connotados como Fernando Vilchis y Manuel de Elías —, la cual tuvo (por desgracia) una corta duración, presentamos en este número de Coatepec dos de las partituras editadas (en forma facsimilar) en aquel entonces, como parte de su colección musical: YUNQUE DE MARIPOSAS.

Si bien LA PÁGINA PAUTADA de la revista Coatepec (órgano de difusión de la cultura de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México) no pretende — ni puede — suplir tan importante labor, no deja de ser un pequeño espacio abierto para los compositores, nacionales o extranjeros, que deseen tener un medio para poder manifestar sus inquietudes y dotes como creadores musicales ●

Jesús Villaseñor

"Nació en Uruapan, Mich., en 1936. Realizó sus estudios más importantes en el Conservatorio Nacional de Música, en donde se inscribió en el Taller de Composición y en donde estudió con Carlos Chávez y Julián Orbón, siguiendo simultáneamente un curso de análisis con Rodolfo Halfter.

"Posteriormente ha colaborado en la organización de Concierto del Departamento de Difusión Cultural de la UNAM y como Investigador en el Departamento correspondiente del INBA. Colateralmente ha ejercido la docencia en diferentes instituciones. Actualmente [1976] es Maestro de Composición en el Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México."

Dinos Constantinides

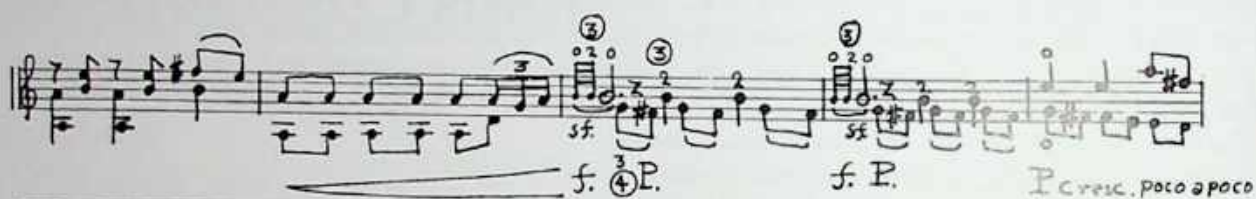
"Nació en Grecia en 1929. Es ciudadano estadounidense desde 1967. Realizó estudios de violín y teoría (1944-1950 y 1956-1957), en el Conservatorio Griego, en Atenas. Más tarde viajó a los Estados Unidos de Norteamérica para obtener el Diploma de Violinista en las escuela Julliard, bajo la dirección de Galamian (1958-1960), trabajando después en el Doctorado en Composición (1965-1968), en la Universidad del Estado de Michigan."

YUNQUE DE MARIPOSAS,*
 Universidad Veracruzana, 1976 y 1977

[* Consejo Editorial: Luis Herrera de la Fuente, Raúl Ladrón de Guevara, Felipe Ledesma, Guillermo Cuevas, Manuel de Elías, Manuel Enríquez]

Al maestro
Guillermo Flores. "AL DE BARAN" (Pieza Para Guitarra 1967)

Jesús Villaseñor.



Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings: *p.*, *sf.*, *PP.*, and *sf.*. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and a circled '5' with a 'p' below it. The instruction *PP. cresc poco a poco* is written below the staff.

Dinos Constantinides.

for two violins

Dinos Constantinides.

for solo violins

$\text{♩} = 132$ $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 120$
senza vibr. $\rightarrow$ to molto vibr

fff *ppp* *f*

$\text{♩} = 80$ sul ppnt *ff* *ord.* $\text{♩} = 132$

fff *pp* *mf* *f*

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 80$ sul tastò

pp *f* *pp* *f* *f*

$\text{♩} = 60$ senza vibr. *furioso* $\text{♩} = 120$

ppp *f* *ppp* *f*

ff *pizz* *ff*

$\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics like *pp*, *mp*, *ppp*, *mf*, and *fff* are used throughout. Performance instructions such as *sul pont.*, *ord.*, *senza vibr.*, *pizz.*, *arco*, and *sul tasto* are present. The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 60$ at the beginning.

JESÚS VILLASEÑOR: "Algunas de sus obras [hasta 1976] son: Paisaje, *pieza para órgano* (1957); Cuatro sonatas para piano (1962, 1965, 1971 y 1975); Aldebarán, *pieza para guitarra* (1967); Toccata para cinco, *conjunto de cámara* (1959); Brand, *poema sinfónico para gran orquesta* (1963); Sinfonía núm. 1 (1963); Misa núm. 1, "Para la Nueva Liturgia", *coro y órgano* (1970); Misa para el domingo y después de Pentecostés, *coro y órgano* (1969); Tú eres la exaltación, *cantata litúrgica para solista narrador, coro y grupo instrumental* (1973) y Misa Solemne, *para coro, orquesta, fanfarria* (1976)", YUNQUE DE MARIPOSAS, Universidad Veracruzana, 1976.

Musical score for piano and orchestra. The score is written in 3/4 time and consists of five systems of staves. The piano part is on the left and the orchestra part is on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The tempo is marked as "d = 80" at the beginning and "d = 100" later. The score includes instructions like "pizz", "col legno", "sul pont.", "arco", "sul tasto", "senza vibr.", "ord.", "arco", "ff", "pp", "fff", "ppp", "basso", and "basso continuo". The score ends with a double bar line and a repeat sign.

DINOS CONSTANTINIDES: "Algunas de sus obras [hasta 1977] son: Concierto para violín, cello, piano y orquesta (1968); Sinfonía núm. 1 (1966); Dedicatoria para orquesta (1974); Sonata para violín solo (1968); Sonata para viola (1972); Estudios para dos violines (1970); Antígona, música para el drama (1973); Trío para flauta, guitarra y viola (1970); Cuatro canciones griegas a la manera antigua (1974); Antítesis para narrador, voz y conjunto de cámara (1975), Quinteto para alicentos (1977)", YUNQUE DE MARIPOSAS, Universidad Veracruzana, 1977.

De Pepe el Toro al Gordo Benjamín. Cambios en los estereotipos masculinos en el cine mexicano*

AMÉRICA LUNA MARTÍNEZ

A José Luis

Introducción

Al momento de realizar una revisión sobre el cine Mexicano tendiente a detectar los cambios registrados en los estereotipos femeninos¹ surgió la inquietud por reflexionar también en relación con las identidades masculinas.

La importancia del cine como socializador, como vehículo de la educación sentimental, es incuestionable. Contingentes de psicólogos, sociólogos y antropólogos tratan de encontrar las posibles relaciones entre la proliferación de cine y series televisivas violentas y los crímenes perpetrados por niños y adolescentes. El propio aparato publicitario del consorcio Televisa ha presentado en las semanas de abril de 1998 un interesante "promocional" que critica el autoritarismo paterno utilizando algunas imágenes del cine mexicano, específicamente *Los Fernández de Peralvillo* (Alejandro Galindo, 1953). El padre del promocional regaña arbitrariamente a su hijo y lo despidió de la mesa, mientras en segundo plano, como especie de apuntador, está un televisor transmitiendo la referida película en una escena donde David Silva — el protagonista — hace gala de su poder. La película de Alejandro Galindo aparece entonces como el referente a partir de cual el padre clasemediero del comercial ejerce su paternidad. Por lo que resulta inútil que la aparentemente "nueva" madre mexicana invite a su marido a "cambiar de película", si la propia programación televisiva repite una y otra vez las películas que conforman la llamada "época de oro" del cine nacional.

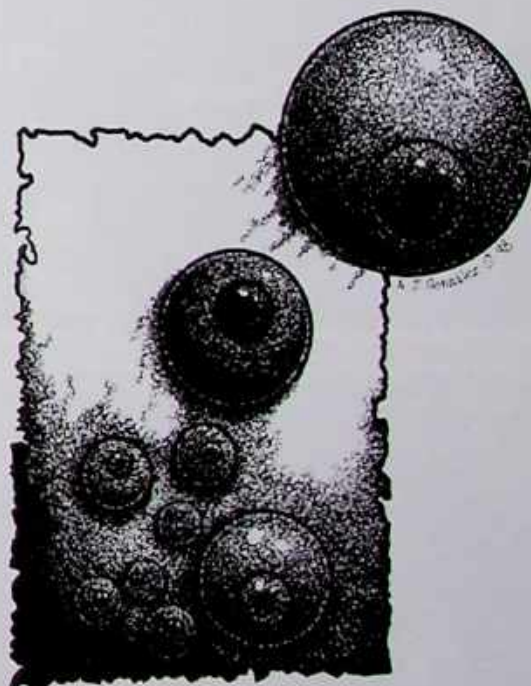
Pero también cabe la pregunta: si el padre abusivo del promocional comentado decide aceptar la proposición y cambiar la película, qué modelos de padre comprensivo y de hombre humanizado podrá encontrar en el cine mexicano producido en los últimos cincuenta años. Tratemos de iniciar la búsqueda. Para ello, al igual que en nuestro anterior trabajo, haremos una selección de toda la producción cinematográfica de las últimas seis décadas, haciendo hincapié sobre los tópicos referentes a la masculinidad.

Que en lo macho se parezca

nada menos
que a su padre. . .

AMÉRICA LUNA MARTÍNEZ: Profesora-
investigadora de la Facultad de
Humanidades de la UAEM

Desde los inicios del
cine mexicano como
industria quedó muy
claro su papel en la



conformación de valores y conductas. Si bien después de la Revolución la élite gobernante ha buscado de muy diversas maneras la modernización, lo cierto es que a nivel de la vida cotidiana prefirió que las cosas se mantuvieran igual. Iniciativas como las impulsadas por Felipe Carrillo Puerto, quien apoyó la emancipación de las mujeres en el I Congreso Feminista (Yucatán, 1917), fueron neutralizadas con la instauración del Día de las Madres.

Al consagrar el culto a la madre, se minimizaron las potencialidades de las mujeres en los más diversos campos sociales. Al tiempo que se enfatizó una doble moral donde la sexualidad de las mujeres oscilaba entre la maternidad y la prostitución, como eran los requerimientos del patriarcado dominante. Dicotomizada así la sexualidad, hombres y mujeres resultaron perdedores aunque, por supuesto, laboral, social y simbólicamente fue peor para estas últimas.

La moral sexual que subyace en gran parte de la producción cinematográfica mexicana se sustenta en las nociones de culpa, pecado y sufrimiento tan propias de la moral judeo-cristiana.

De ahí que los grandes temas del cine de producción nacional — aun a fin de siglo — sean la familia y el burdel. De *Cuando los hijos se van* y *Santa* (Antonio Moreno, 1931) hasta *Cilantro y Perejil* (Rafael Montero, 1996) y *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1992) se corrobora la tendencia.

Si el cine familiarista tenía como eje indispensable la figura de la madre, con sus características de abnegación, envejecimiento prematuro y una vida sexual en función exclusiva de la reproducción, el padre como personaje no sale muy bien librado de este rígido modelo patriarcal. El ejercicio de la paternidad nos es mostrado como un despliegue permanente de dominación sobre los demás. Actores como Fernando Soler encarnó en más de una ocasión al padre terrible y autoritario.

• Alejandro Galindo, *Una familia de tantas*, 1949.*



En un film clásico, *Una familia de tantas* (1949), Alejandro Galindo da vida a Rodrigo Cataño, un padre que controla de manera brutal y tiránica la vida de todos los que le rodean.

Hasta que una de sus hijas es capaz de desafiarlo y Maru (Martha Roth), con la frescura de sus quince años, al decidir por ella misma, logra que este universo asfixiante comience a derrumbarse.

También mostrando su ferocidad como cacique y como padre, en *La oveja negra*, y su insólita continuación: *No desearás la mujer de tu hijo* (Ismael Rodríguez, 1949), Soler se ensaña con su hijo (Pedro Infante) cuando descubre que éste se hace novio de la muchacha a la que él le había "echado el ojo". Vistas retrospectivamente las películas podrían, en algunas escenas, mover a risa, porque la exacerbación de la autoridad paterna llega a niveles de caricatura. Sin embargo, es precisamente esta película la que nos muestra cómo dentro del patriarcado no todos los hombres son iguales. De acuerdo al microuniverso del que se trate: la familia, el espacio laboral, la calle, el burdel, la condición masculina interactúa con variables como clase, raza, preferencia sexual y/o edad. Los anteriores se convierten en factores importantes en el sometimiento de unos sobre otros. Por ejemplo, *La oveja negra* muestra cómo el hombre viejo tiene una evidente ventaja sobre el joven. En *Los olvidados* (1950), Buñuel nos muestra la jerarquización entre adolescentes y niños callejeros y los abusos de los más grandes sobre los chicos. *El lugar sin límites* descubre la dominación del aparentemente heterosexual sobre el homosexual. En *Pueblerina* es la dominación de los hombres ricos sobre los pobres, algo que también puede advertirse en



A *toda máquina* (Ismael Rodríguez, 1952), cuando Pedro Chávez (Pedro Infante) es despreciado y confinado a la cocina por Luis Macías (Luis Aguilar) tan sólo por tener más recursos económicos que Pedro.

Pero, ¿cuáles son las implicaciones que pueden tener los hombres al cumplir hasta las últimas consecuencias su papel como padres autoritarios? Sin temor a equivocarnos, las películas muestran en los rostros de los protagonistas la rigidez, la ira, la desolación. . . . Pero también en sus facciones aparece la locura. De ello nos habla esa obra maestra de Arturo Ripstein, *El Castillo de la Pureza* (1972), donde, inspirados en una historia de la vida real, Ripstein y Vicente Leñero nos relatan la historia de un padre que mantuvo cautiva a su familia por cerca de veinte años. A lo largo de la película, Claudio Brook encarna a un hombre obsesionado con la virtud y el orden que, a la menor contrariedad, es capaz de mandar a sus hijos al calabozo. Mientras que su familia se alimenta con verduras, él se procura callejeros tacos de carnitas; mientras instruye a sus hijos en la castidad, en sus andanzas por el mundo, al tropezar con una joven dependienta (María Rojo), el deseo lo sorprende, pero se servirá del odio para conjurarlo. Su formación puritana lo llevará finalmente a la locura.

En la configuración cinematográfica del padre rígido y abusivo no había lugar para la ternura con los hijos, porque podría confundirse con debilidad (léase feminidad). De esta distorsión es comprensible que, en *Los Tres Huastecos* (Ismael Rodríguez, 1948), el padre viudo de la Tusita (María Eugenia Llamas) eduque a la niña como macho,² es decir, le permita el manejo de armas, y que sus juguetes sean animales silvestres. Como buen machín, tusita grita y golpea a su nano, y por eso cuando el padre le regala una muñeca de trapo, la tira a un rincón alegando que es un juguete para viejas. Sólo el hombre que no es el prototipo de esta masculinidad puede ser tierno, como, por ejemplo, el cura

—protagonizado por el mismo Pedro Infante— quien, para la ortodoxia machista, en el fondo no es un hombre del todo, porque ha hecho votos de castidad, de aquí que pueda cantar canciones infantiles con voz suave y expresar con cierta libertad su ternura.

Pepe el Toro es un buen padre sustituto de Chachita, pero su verdadera paternidad se ve truncada con la muerte del Torito (Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres*). También aparece como padre sustituto Jorge Negrete en *Hasta que perdió Jalisco* (Fernando de Fuentes, 1945). La película narra la historia de la complicidad entre dos hermanos que se ayudan cuando Cristina tiene un hijo fuera del matrimonio y lo entrega a su hermano (Jorge Negrete) para que él y sus amigos se encarguen del niño y evitar el deshonor. Como señala Emilio García Riera: "Desde el principio, al niño se le enseña a ser macho, a falta de biberón que los tipos beben mientras juegan a las cartas, le dan a chupar una bala, . . . Negrete se niega a besar al chico ('los hombres no se besan', dice)".³

Probablemente habrá una que otra película que nos muestre padres cariñosos y comprensivos. Una de ellas es *Mi esposa y la otra*, donde el marido (Ramón Gay), al ver que su esposa sospecha que tiene una amante, le pide a su mejor amigo (Arturo de Córdova) que diga que Cristina (Marga López) es amante suya. Y es así como Arturo de Córdova, parrandero y jugador, de la noche a la mañana resulta que tiene mujer y familia. Lo que comienza como un favor para un amigo, le permite a este "solterón" descubrir sus aptitudes paternas y hogareñas. Igualmente fuera de serie resulta Aurelio (Roberto Cañedo) como un cariñoso padre adoptivo en *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949). Asimismo, Pedro Infante incursiona felizmente en el inesperado papel de padre de una



• Ismael Rodríguez, *La oveja negra*, 1949.*

adolescente en *El Milamores*. Probablemente la única película mexicana que recree la paternidad en tanto una complicidad delictiva es *Los tres alegres compadres* (Julián Soler, 1951). Aquí, Juan Mireles (Andrés Soler) es un padre viudo que se la pasa recorriendo la provincia mexicana en busca de apuestas y parrandas en compañía de sus maduros hijos (Pedro Armendariz y Jorge Negrete).

La exaltación de la poligamia

*Si la vida es un jardín / las mujeres son las flores /
el hombre es el jardinero / que corta de las mejores /
yo no tengo preferencia / por ninguna de las flores /
me gusta cortar de todas / me gusta ser mil amores.*

Con su alegría característica, Pedro Infante entona esta canción mientras las fantasías del respetable se activan, poniendo rostro y cuerpo a las posibles flores, es decir, a las mujeres, y éstas esperando que alguien guapo, simpático y con dinero las mire y las tome. La combinación de música e imágenes que logró el cine — primero que la tele y los videos — tuvieron tal fuerza que permitieron afianzar ideas como que la poligamia era parte de la naturaleza masculina.

El macho, para serlo, tenía que hacer gala de su potencia sexual, teniendo y embarazando a cuanta mujer se atravesara en su camino. Por eso, *Juan Charrasqueado* no dejaba en "aquellos campos ni una flor". Evidentemente esta supuesta naturaleza masculina ponía en aprietos a una moral cristiana que impulsa el matrimonio como única opción deseable y decente para regular la vida sexual de las personas. Sin embargo, al fin patriarcales, sociedad y religión siempre fueron instituciones permisivas ante la sexualidad masculina pre y extra-conyugal. El cine mexicano registró atentamente estas ambivalencias y contradicciones. Veamos.

En el campo o la ciudad, el hombre mexicano encuentra oportunidades para cortejar muchachas, independientemente de su estado civil o condición social. Siempre podrán ser presa fácil, ya del macho castigador y altanero al estilo Jorge Negrete, o del sombrerudo dicharachero, alegre y encantador, tipo Pedro Infante. Es precisamente este último el que sale adelante en la transición de lo rural a lo urbano, y lo logra exitosamente, a partir de ese carpintero ataviado con camiseta rayada y que inmortaliza el habla chilanga, ya como *Pepe el Toro* (Ismael Rodríguez, 1952) o como el mecánico Cutberto Gaudazar, de *El Inocente* (Rogelio González, 1955).

Por su parte, Arturo de Córdova es la personificación del hombre atormentado perpetuamente porque su amor a las mujeres no tiene posibilidades de realizarse plenamente en un mundo donde lo único válido es la monogamia. Es tan imperiosa la necesidad de amarlas, que no puede reprimirla, e inevitablemente cae en la tentación, pero también siempre la culpa lo persigue hasta el suicidio, el asesinato o la locura. Desde su investidura de médico (*Crepúsculo*), escritor (*Las tres perfectas casadas*, 1954), concertista (*Feliz año, amor mío*, 1958), profesor universitario (*Mi esposa me comprende*, 1954), pintor (*Una isla para dos*, 1954), o elegante adivino (*En la palma de tu mano*, 1952), estos estereotipos masculinos cosmopolitas y mundanos desarrollados por Arturo de Córdova, la mayoría de las veces parecen decirnos: "El que la hace, la paga".

Ocasionalmente los personajes de Arturo de Córdova salen bien librados de sus intentos amorios, a menos que culminen en boda. En efecto, tales son los casos de *Un extraño en la escalera* (1954) y *Paraíso robado* (Julio Bracho, 1951).



• Alejandro Galindo, *Nosotros los pobres*, 1949.*

Donde la severidad moralista y didáctica del melodrama es obvia, la comedia tiene éxito. Especialmente cuando se trata de Germán Valdéz, "Tin Tan", que en todo momento está contradiciendo los avances del llamado "Milagro Mexicano", pues si el país se moderniza a través de la industrialización y la inversión extranjera, él sigue al margen del progreso, viviendo en la vecindad, cantando y bailando para vivir y sobrevivir, ya como el pachuco, que despliega ingenio en sus aventuras y triunfa por encima de la mafia y de la policía (*El rey del barrio*, 1951), o a que su buen corazón y simpatía lo hacen salir adelante a pesar de sus torpezas y locuras (*El revoltoso*, 1952).

El despliegue vital de Tin Tan tal vez se deba en gran medida a su erotismo lúdico, siempre rodeado de las mujeres más bellas de la época (Silvia Pinal, Rosita Quintana, Rebeca Iturbide entre otras). No desperdiciaba oportunidad de besarlas y apapacharlas; aun Vitola llegó a disfrutar de algún distraído beso. El llanto en sus películas es momentáneo y paródico, **hay una auténtica búsqueda de la buena vida**, per no hay que olvidar que, a pesar de su explícito rechazo al sufrimiento, la propuesta de Tin Tan y su harem pueden, por eso mismo, ser más efectiva e igualmente machista.

Para la década de los sesenta toca a Mauricio Garcés encarnar el galán moderno, de clase media alta, cuya ocupación principal era cortejar muchachas. El melodrama es prescindible para este "playboy" que cuenta con un mayordomo cómplice en sus andanzas de conquistador. De esta manera, Mauricio Garcés realizará películas como *Modisto de señoras*, *Fray Escoba*, *Fotógrafo de señoras*, *24 horas de placer*, toda ellas dirigidas por René Cardona hijo, consagrando un erotismo pudibundo y simplón.

En la década actual, *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1990) representa la actualización del esquema de macho querendón. Toca a Daniel Giménez Cacho representar a un yupi, cuya irresponsable actividad sexual lo acerca peligrosamente al Sida.

La victimización de los hombres

En los setenta, durante los años del auge feminista, Esther Vilar y su *Varón Domado* levantaron intensas polémicas, ya que el libro llamaba la atención sobre el conjunto de comportamientos tramposos que las mujeres desarrollaban frente a la sociedad patriarcal, concluyendo que las mujeres abusaban cotidianamente de los hombres. Algunas antropólogas le llamarían la *estrategia del débil* al conjunto de dinámicas y actitudes que ponen en juego todos aquellos que no tienen poder y tratan de apropiárselo.

Y si el machismo había confinado a las mujeres al hogar, muchas "madrecitas santas", desde el ámbito uteral-doméstico, emprendieron la revancha, controlando a todo el mundo. Aunque desdentada, "la abuelita del cine nacional" (Sara García) en *Los tres García* ejerce implacable un poder como el cacique más aguerrido, pero es también un poder patriarcal que se muestra nítidamente en la compulsiva manera de fumar puro y de maniobrar el fálico bastón.

Más sutil, pero no menos castrante, Doña Eduarda (Prudencia Griffel) ejerce una dominación total sobre su marido e hijas en la fallida película de nostalgia porfiriana *El globo de Cantolla* (Mauricio de la Serna, 1943).

La degradación masculina a manos de esposas ambiciosas llega a extremos de verdadero patetismo en películas como *Papa Lebonard* (Ramón Peón, 1945), donde Lebonard (Carlos Martínez) soporta estoicamente los desplantes de su, por añadidura, adúltera mujer: a una Mimí Derba que no le costaba demasiado trabajo representar tales papeles.

• Ismael Rodríguez, *Los tres García*, 1946



El desprecio con que Gloria (Amparo Rivelles) trata a Antonio (Arturo de Córdova) día a día va alimentando el deseo de venganza. El oficio de taxidermista le permite a este marido oprimido por una mujer mojigata y fanatizada por la religión efectuar un crimen perfecto, del cual es exonerado. ¿Demasiado para el público mexicano de finales de los cincuenta?, tal vez por eso al final el señor Morales es castigado con una muerte accidental, en



• Rogelio González, *El esqueleto de la señora Morales*, 1959

esa bien elaborada película: *El esqueleto de la señora Morales*.

Si el hombre débil es capaz de sufrir humillaciones a manos de esposas controladoras, resulta mucho peor cuando se encuentra con una bailarina o secretaria y la hace su amante. Los títulos anuncian los alcances de la tragedia masculina a manos de la

Sensualidad de Ninón Sevilla o de *Mujeres sin alma* (Juan Orol, 1934). Al verse explotados y despreciados, algunos de estos protagonistas sucumben irremediamente ante estas mujeres fatales. Estas películas refrendan la leyenda negra de las féminas devoradoras de hombres, a las que hay que destruir antes de que lo hagan con ellos, lo que por otro lado atiza la guerra de los sexos.

Pero la victimización de los hombres no necesariamente puede darse por y a través de las mujeres. Frecuentemente es el sistema social en contradicción el que ocasiona que los hombres sean eliminados, tal es el caso de *Doña Perfecta* (Alejandro Galindo, 1949). Ubicada en el conflictivo siglo XIX mexicano, Galindo muestra en la cinta cómo la pugna entre liberales y conservadores corroe la vida cotidiana de la provincia mexicana. Doña Perfecta (Dolores del Río), enlutada perpetuamente, recrea a una mujer retrógrada y conservadora que, al enterarse de que su sobrino, e inminente yerno, es liberal, decide aniquilarlo ella misma. Mas aunque Doña Perfecta es el brazo ejecutor, el verdadero asesino es la intolerancia y el fanatismo.

Francisco Galván de Montemayor (Arturo de Córdova) constituye otra víctima de una moral inquisidora. Tal es la historia que nos describe Luis Buñuel en la película *Él* (1952). Francisco es un terrateniente aristocrático, Caballero del Santo Sacramento, que llega virgen al matrimonio a los 45 años de edad, situación que hará crisis cuando intenta infructuosamente iniciar su vida conyugal. Los celos, el delirio de persecución y su puritanismo paranoide lo conducirán a la locura.

Por su parte, Arturo Ripstein es uno de los cineastas del llamado "nuevo cine mexicano" que se ha interesado —de manera obsesiva diría yo— en mostrar el poder femenino para arrastrar a los hombres, y a veces a las mujeres también, a la destrucción. Algunos críticos de cine atribuyen este sesgo temático de Ripstein a su estrecha vinculación con su guionista Alicia Paz García Diego. A ellos se debe una siniestra trilogía del poder destructivo de las mujeres, y cualquiera que haya visto *La reina de la noche*, *Principio y fin*, y *Profundo carmesí* podrá fácilmente corroborar lo anterior.

Los hombres G

Para algunos sicólogos y filósofos, la exacerbación machista es la otra cara de la homosexualidad vergonzante de muchos hombres. Tal es el tema que, con inteligencia y talento, es tratado en una de las mejores películas mexicanas de todos los tiempos: *El lugar sin límites* (Ripstein, 1974).

En un pueblo perdido en el atraso y la desolación subsiste un burdel donde su dueño, La Manuela (Roberto Cobo), y su hija, La Japoncita (Ana Martín), sobreviven trabajosamente, mas un día el ruido de un camión hacen temblar de miedo a La Manuela, ya que teme el regreso de Pancho Vega (Gonzalo Vega), un machazo que en cierta ocasión le rasgó su vestido de flamenco. En efecto, Pancho irrumpe en el lugar y se debate entre el amor-odio hacia Manuela, pero como no es capaz de reconocer sus impulsos homosexuales reprimidos, mata a Manuela como la única manera de acallar el deseo.

Para llegar a plantearse con tal claridad una película sobre la cuestión homosexual hubieron de pasar décadas, y a los impactantes movimientos feminista y gay de los setenta.

Evidentemente el tema era un fantasma que merodeaba a algunos cineastas, los cuales lo resolvían por la vía de las comedias de enredos. Así se justificaba el travestismo de Joaquín Pardavé en *Doña Mariquita de mi corazón* (Joaquín Pardavé, 1952). O bien si algún distinguido caballero sucumbía ante los encantos de jóvenes efebos, resultaba que no eran tales, sino muchachas que, por diversas situaciones, debían disfrazarse de hombres. De esta manera se salva el honor de un ingeniero (Abel Salazar) cuando se da cuenta que el muchacho de quien está enamorado es, en realidad, María Elena Marqués, en *Me ha besado un hombre* (Julián Soler, 1944). Fuera de dudas queda la virilidad del empresario regiomontano Pablo Garza (Pedro Infante) cuando se percata de que su compañero de juega es en realidad una muchacha traviesa (Irasema Dilián), en *Pablo y Carolina* (Mauricio de la Serna, 1955).

A toda máquina y *Qué te ha dado esa mujer* serían una muestra de cómo la supuesta rivalidad de dos motociclistas más bien encubría una homosexualidad antifemenina, ya que el armonioso mundo de amistad masculino se descompone cuando aparecen las mujeres. . .

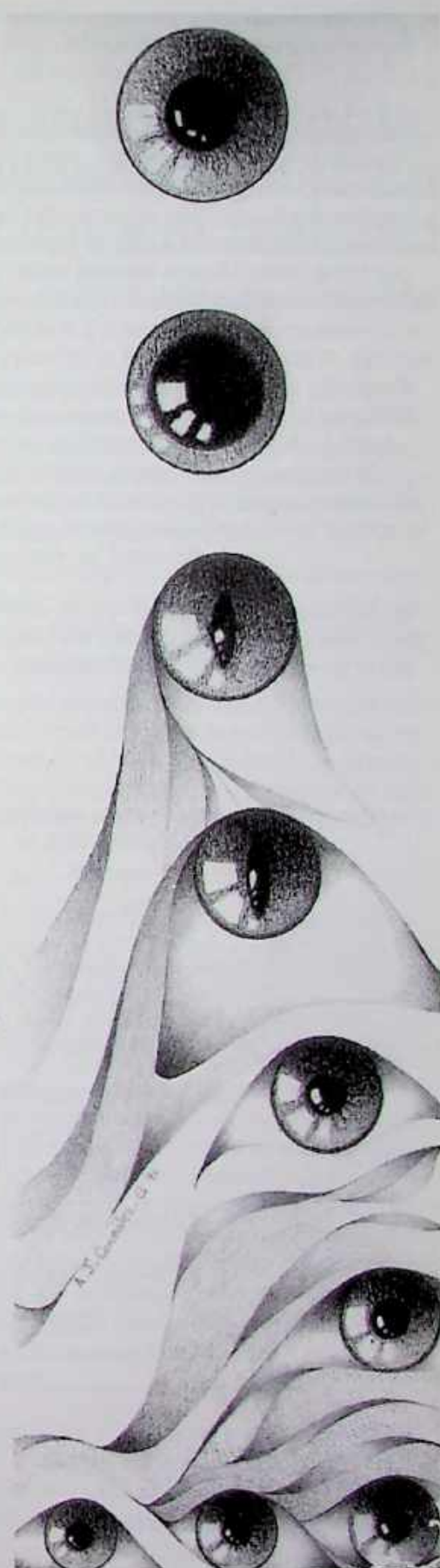
De ahí que *El lugar sin límites*, por su claridad, represente un hito en el cine nacional. Por la época, y sobre el mismo tema, se filmaron *Matineé*, *El cumpleaños del perro*, y *Doña Herlinda y su hijo*, estas dos últimas debidas a los oficios de Jaime Humberto Hermosillo.

De los años noventa quiero referirme a dos interesantes personajes homosexuales aparecidos, uno, en *El callejón de los milagros*, donde Ernesto Gómez Cruz personifica a un comerciante que se las ingenia para llevar una doble vida, y otro, Susy (Tito Vasconcelos), cuya amistad incondicional con Julia Solórzano (María Rojo) es uno de los factores que le permiten a esta telefonista cambiar su visión sobre la vida, como nos lo narra la inolvidable *Danzón*, de María Novaro (1992).

Fuera máscaras y armaduras

En su poema *Meditaciones en el umbral*, Rosario Castellanos rechaza el sacrificio y la autoinmolación femeninas, y lanza, para quien lo quiera leer y escuchar, este desafío histórico: *Debe haber otro modo de ser humano y libre, otro modo de ser*.

Ésta ha sido una preocupación de hombre y mujeres, por lo que excepcionalmente en el cine mexicano se ha retratado también a hombres que intentan liberarse de las ataduras del machismo. Así tenemos la sinceridad y entrega de Aurelio (Roberto Cañedo) en *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1949); Julio Bracho nos regala ese prototipo de hombre honesto y luchón que es Pedro Armendáriz en *Distinto amanecer* (1943), y, confrontando al supremo patriarca de *Una familia de tantas*, Roberto (David Silva) se convierte en la encarnación de esos nuevos hombres que buscan en el matrimonio, no la esclava, sino la mujer con quien compartir sueños y proyectos.



Dentro de este tema y como parte de esta breve revisión resulta indispensable rescatar la presencia de Luis Buñuel quien, en *El río y la muerte*, confiere a un joven decidido (Joaquín Cordero), mediante la no violencia, el poder de conjurar los odios ancestrales que ahogan a un pueblo mexicano.

And last but not least, he de referirme a una de las películas de donde surge el título de este trabajo: *La mujer de Benjamín* (Luis Carlos Carrera, 1991). Nuevamente es un pueblo triste y polvoriento donde se desarrolla esta actualización de *La Bella y la Bestia* — a decir de su propio autor. Es así que Benjamín (Eduardo López Rojas), un hombre gordo, aburrido y cincuentón, se enamora de una muchachita, Natividad (Arcelia Ramírez). Al principio esto no parece alterar la rutina de ambos personajes, ya que vemos al indolente Benjamín ninguneado y oprimido por su hermana Micaela (Malena Doria) y a Natividad desafiando la autoridad materna para irse a noviar con el advenedizo Leandro (Eduardo Palomo), pero la película toma un giro inesperado cuando los amigos de Benjamín lo convencen de que se robe a la muchacha. Y, en efecto, en un arranque de valor, la secuestra y la lleva a vivir a su casa. Al principio Natividad lo repudia y hace escarnio de él, pero poco a poco se va involucrando con el gordo Benjamín, y su entrega es lo que precisamente marca su liberación, mas no sólo del cautiverio temporal al que Benjamín la sometió, sino al encierro y marasmo pueblerinos. La entrega de estos extraños amantes representa — insisto — la liberación para ambos, ya que las escenas finales de la película nos muestran los pasos decididos de una joven mujer para la cual la vida ha cambiado, y va en busca de un futuro distinto al que le hubiera procurado su madre: el matrimonio convencional. Pero la liberación es también para Benjamín, quien recupera su integridad frente a sí mismo y frente a su hermana, al triunfar sobre su antiguo rival, Lisandro, quien, a pesar de su juventud, es derribado por el coraje y decisión del "nuevo Benjamín".

La propuesta de Carlos Carrera es, además de subversiva, profundamente humana, ya que, en la búsqueda del amor, este hombre degradado y triste logra rehumanizarse. A pesar de su gordura y fealdad, puede tener un lugar digno en el mundo, sin haber humillado y escarnecido a su presa, que igualmente salió adelante de esta aventura fílmica y vital •

Fotografías

* Fotografías tomadas de Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, México, Grijalbo, 1993, pp. 49, 52, 80, 82, 99, 100, 58, 63, 195, respectivamente.

Notas

¹ "De 'La Chorreada' a Julia Solórzano. Cambios en los estereotipos femeninos en el cine mexicano", publicado en *Coatepec*, Revista de la Facultad de Humanidades, núm. 5, año 6, Toluca, 1997, pp. 230-237.

² Kate Millet, en su libro *Política Sexual*, señala, refiriéndose a la educación que reciben la mayoría de los varones: "Todo cuanto a aprendido le ha enseñado a identificar lo 'masculino' con la fuerza, la crueldad, la indiferencia, la egolatría y el dominio", pp. 26-27.

³ Véase Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomo 3, pp. 251.

Bibliografía

GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomos 3, 6, 7 y 8, México, Era, 1973.

GARCÍA, Gustavo, y José Felipe CORIA, *Nuevo cine mexicano*, México, Ed. Clío, 1997.

MILLET, Kate, *Política sexual*, México, Ed. Aguilar, 1973.

TUÑÓN PABLOS, Julia, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano. La construcción de una imagen, 1931-1952*, México, El Colegio de México/CENCA, 1998.

“A sangre fría”, de Truman Capote. De la realidad a la ficción y de la ficción a la realidad

AMELIA ARACELI VARGAS LONGARES

*La muerte de cualquier hombre me disminuye
en tanto soy parte de la humanidad.
Nunca preguntes por quién doblan las campanas,
ellas doblan por ti.*

JOHN DONNE

Introducción

La violencia —llamada el mal del siglo— ha resultado ser el peor enemigo de las sociedades actuales. Acrecentada por la sobrepoblación, los vicios, la desintegración familiar, la pobreza, los trastornos mentales y, por si fuera poco, el desempleo, no deja muchas expectativas esperanzadoras.

Pero a pesar del conocimiento de la problemática, resulta difícil encontrar la punta del ovillo que ayude a desenmarañar la terrible red de violencia que tiene atrapados a individuos inocentes que viven con miedo e inseguridad.

Las cifras de asesinatos, violaciones, robos y suicidios aumentan año con año. Los casos más estremecedores son registrados por los muchos periódicos del mundo y, en algunas ocasiones, también por la literatura. A este respecto existe un asesinato ocurrido en el pueblo de Holcomb, Kansas, en el año de 1959, que sacudió a la sociedad de aquella época, y que el escritor Truman Capote indaga para crear una novela, analizando todos los detalles, el camino que llevó la investigación, e incluso el testimonio y psicología de los asesinos.

De esta manera queda plasmada la masacre de una familia que, de no ser por la obra de este autor: *A sangre fría*, probablemente ya se hubiera olvidado.

Pero es gracias a dicho caso —escrito en forma novelada— que se puede

releer y cotejar cómo la violencia sigue un cauce aterrador, porque actos tan infames se repiten, y ahora, no hace mucho, después de 37 años, en nuestro país: el asesinato de la familia Balderas Figueroa, acontecido el 5 de diciembre de 1996, en su residencia ubicada al sur del Distrito Federal.

Es de llamar la atención las muchas semejanzas entre ambos crímenes, sobre todo por el dudoso móvil que los originó y que posteriormente se va, aparentemente, esclareciendo.

Estos dos sangrientos sucesos dejan abiertas una serie de preguntas: ¿hasta dónde es capaz de llegar el ser humano?; ¿tendrá un límite la violencia?; ¿o seguirá desbordándose y multiplicándose las historias de este tipo, las cuales llegan a sobrepasar la imaginación?

Truman Capote

Nace el 30 de septiembre de 1924 en Nueva Orleans. Se gana un puesto en la literatura americana de la posguerra a partir de la publicación de su primera novela, *Los dominios encantados* (1948). Al principio es un escritor fantástico, como lo prueba una de sus novelas cortas, *Miriam* (1946). En *The Grass Harp* (1951) se manifiesta un cambio en su narrativa, ya que esta novela es menos negra que la primera. *Desayuno en casa de Tiffany* (1958), de la que se extrae el guión para hacer una película, es un relato donde la ternura no está ausente. Como la mayoría de los escritores americanos de su generación, Truman ha trabajado en el cine y el periodismo. Su último libro, *A sangre fría* (1966), supone una innovación, pues hace el relato y el análisis de un crimen real que conmovió a América

AMELIA ARACELI VARGAS LONGARES:
*Pasante de la Licenciatura en
Letras Latinoamericanas*

Sección dedicada a los mejores trabajos de los estudiantes, pasantes o titulados de Licenciatura y Posgrado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México

tanto por la gratuidad aparente como por lo monstruoso de su realización. El subtítulo de la obra: *Relato verídico de un asesinato múltiple y de sus consecuencias* señala, por su mismo estilo genérico, que Capote inaugura un género de "novela-documento" que le obliga a dar la espalda a sus antiguas fantasmagorías y a sus encantadoras piruetas.¹

Novela-documento

A sangre fría ofrece el ejemplo de una interferencia significativa entre la función novelesca y la función informativa del libro, funciones que nuestra cultura tiene tantas dificultades en separar. Y así, la novela-documento, que por su propia naturaleza se presta difícilmente al sistema repetitivo, se destaca en el plano comercial por el triunfo no igualado de algunos *best-sellers* difundidos en pocos meses con millones de ejemplares. Sin embargo, en novelas-documento como la presente, forman parte, a diferencia de las anteriores, de un marco estructural de tipo ficción novelesca de alta calidad, si bien haciéndola partir de la verdad.²

Análisis literario de "A sangre fría"

Así, pues, Truman Capote utiliza en esta obra una técnica narrativa cuya característica principal es que los hechos y el tema de la historia ya se conocen, por estar basada en un crimen que realmente ocurrió.

De hecho, el título mismo de la novela resulta una frase hecha: "A sangre fría", que significa "con premeditación", idea que relacionamos de inmediato con la de violencia y asesinato. Es más, en el título del primer capítulo se encierra "toda" la carga significativa de la obra: "Los últimos que los vieron vivos".

En otro tipo de novelas — como las ya mencionadas, por ejemplo: los *best sellers* —, el asesinato podría ser el clímax, pero en ésta no, por tratarse de una *novela-documento*. Así, a pesar de que el tema ya es conocido por muchas personas, el clímax se traslada básicamente al momento de la descripción de los acontecimientos que suscitaron los asesinatos.

De este modo, una de las características relevantes de esta obra es que nos compenetra en la vida de los personajes, y para ello nos informa sobre un cúmulo de detalles minuciosos acerca de su personalidad, resaltando, en este caso, las cualidades de las víctimas. Esto se hace — cuando menos en principio —

tanto con el fin de aumentar la curiosidad, como de despertar nuestros sentimientos ante el dolor humano, y de mostrarnos y conmovernos ante las "injusticias", obviamente todo ello con el fin de ir acrecentando el drama a medida que se acerca el momento del asesinato, ya que a pesar de saber lo sucedido, no se nos han dado todos los detalles que abarcarían el por qué y el cómo.

De cualquier manera, dentro del conocimiento primero que ya poseemos, se dan algunas anticipaciones:

Pero después, la gente del pueblo, hasta entonces suficientemente confiada como para no echar llave por la noche, descubrió que su imaginación los recreaba una y otra vez (...) esas sombrías explosiones.³

Esto nos hace estar en espera de las acciones que nos conducirán al crimen. Como en la vida, siempre hay más dramatismo cuando se es feliz, se cree tenerlo todo y, de pronto, un acontecimiento dado, lo destruye todo de golpe, por eso se remarca tanto la condición de la familia Clutter: su prosperidad, su salud y felicidad, sus vidas llenas de esperanza, sus muchas acciones altruistas. Es, pues, un entorno de tipo "naturaleza": concepto romántico que utiliza el autor tanto para reflejar la pureza del ambiente en que vivían, como la pureza del interior de ellos mismos:

El tiempo era ideal para comer manzanas: la más blanca de las luces bajaba del más puro de los cielos y un viento del este hacía murmurar (...) las hojas de los olmos de China.⁴

Representa, de esta manera, una armonía en la existencia de estos *personajes* que se quebrará cuando el hecho violento se presente, lo que provocará, además, un cambio significativo en los demás habitantes del pueblo y en su forma de vida.

De este modo, dentro de la propia narración siguen presentándose frases que resultan una especie de premonición sobre la tragedia que se avecina:

Pero hoy se había quedado en la cama, dejando que los hijos de Vic Irsik fueran y vinieran, porque el día anterior — un viernes trece — había sido un día agitado (...)⁵

"Tedy" (...) [aunque era un buen centinela (...) bastaba que entreviera un arma (...) para que agachase la cabeza y metiera el rabo entre las piernas].⁶

Los Clutter parecieran presentir que algo ocurriría, sin saberlo realmente, mientras el lector, a pesar de sus conocimientos sobre el hecho, va atando cabos e imaginando cómo fue que todo sucedió.

A través del texto se van resaltando las grandes diferencias de vida y personalidad entre los asesinos y la familia Clutter, los que mueven la atención hacia el

rechazo total por los primeros y la aceptación y simpatía por los segundos.

El narrador conforma, pues, una unidad entre lo dramático, lo terrible y lo bello:

Una escopeta de repetición calibre doce, nueva, flamante, de cañón azulado y con una escena de caza —una bandada de faisanes volando.⁷

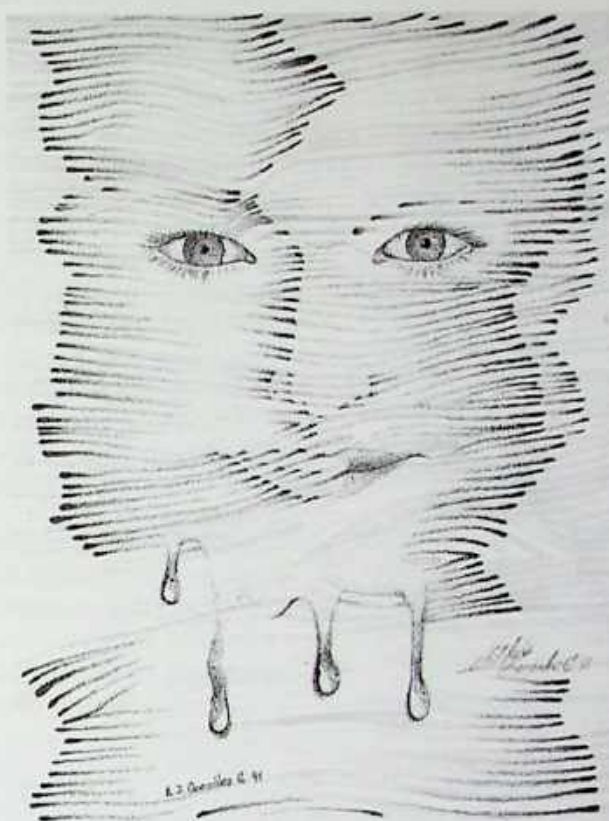
Sacó del armario la indumentaria que pensaba ponerse (...) un vestido de terciopelo rojo, el más bonito que tenía, confeccionado por ella misma, vestido que habría de servirle de mortaja.⁸

Se crea, por tanto, una estética peculiar que, lejos de ser morbosa, reúne la cruda realidad con la belleza literaria.

Conforme leemos, vamos siguiendo paso a paso los preparativos y trayectoria de los asesinos, lo que aumenta la tensión y la intriga, al tiempo que se nos va conduciendo a través de todos los pormenores de la investigación, hasta la resolución del crimen. Por medio de estos recursos técnico-literario/periodístico- documentales se puede constatar cuán difícil es en ocasiones el poder atrapar a los delincuentes, sobre todo si han hecho las cosas de manera planeada y bien reflexionada, como sucede en este caso. Pero Truman Capote no se conforma con llegar hasta aquí, sino que trata de profundizar en el porqué de la forma de actuar de los asesinos (Perry Smith y Dick Hyckock) y, para ello, trata de penetrar en sus pensamientos, en su morbosa psicología.

Como se sabe, el ser humano, por naturaleza, nunca es "mentalmente sano" por completo; eso resulta ser simple y llanamente una total utopía. Todos tenemos cierto grado de "enfermedad": fobias, traumas, etc., si bien la diferencia entre una persona "normal" y un asesino es justamente ese mayor o menor grado de definición y de problemáticas acumuladas en su personalidad.

De aquí que continuamente se rompa con brusquedad la narración para insertar datos sobre el crimen que se cometerá, los cuales van aumentando de manera incesante a medida que se acerca el momento del asesinato:



Ensayé con Roxie. Bobby estuvo aquí y vimos la televisión. Se marchó a las once.

— Aquí es, aquí es, tiene que ser aquí. Allí está el colegio, aquí el garage, ahora tenemos que girar hacia el sur.⁹

En la misma tienda, compraron también dos gruesos rollos de cinta adhesiva.¹⁰

Eran noventa metros. Más que suficientes para doce.¹¹

El narrador de estas reticencias, que mantienen el interés y la expectativa del lector, las irá resolviendo a medida que va avanzando en la narración. Del mismo modo el panorama del suceso lo va ampliando al describir las características de los asesinos y los problemas que vivieron en su infancia; con todo, no busca justificarlos o enjuiciarlos, sino más bien

encontrar las posibles causas que provocan que incidentes como éste ocurran.

Así, a diferencia de las noticias en los periódicos, la radio o la televisión, las cuales se concretan a "informar" el hecho junto con el mayor número de datos posibles y siguiendo más o menos pormenorizadamente los acontecimientos posteriores, Capote, en *A sangre fría*, va uniendo con hilos invisibles el entramado del asesinato con el antes y el después del mismo, sin olvidar su intención de desenmascarar la problemática interna de los asesinos, y todo ello engarzado a través de su habilidad narrativa.

... la palabra periodismo abarca todas las formas en que las noticias y los comentarios llegan hasta el público. ... cuanto ocurre en el mundo, si es de interés general, y todos los pensamientos, los actos y las ideas que esos acontecimientos provocan, se convierten en el material fundamental del periodista.¹²

Un periodista se interesará en casos tan terribles como este múltiple asesinato; tratará de desentrañar la verdad buscando datos y entrevistando a personas involucradas en el mismo. Truman Capote, al ser un escritor literario, realiza un doble trabajo: por un lado, investigar todo acerca del caso Clutter y, por el otro, unirlo con las características novelescas adecuadas para hacerlo interesante. De esta manera la obra literaria permanecerá, a diferencia de las notas

periodísticas que son — cuando menos en principio — perecederas. Repito, si no hubiera sido por la novela

A sangre fría, no se conocería ni se recordaría (a excepción de los involucrados, los testigos, los vecinos y de los interesados en el caso) actualmente nada sobre la historia de la familia Clutter, y mucho menos los detalles de los perpetradores de tan tremendo y horrible caso.

Perry Edward Smith: era un hombre superficial. Quería tener y demostrar una cultura y educación que sólo poseía en apariencia. Con una infancia sumamente problemática, vivió siempre en el abandono. Siendo un niño sensible, con pretensiones más altas que las de sus padres, Perry creció anhelando terminar una carrera, pero sólo logró vivir con grandes huecos afectivos y un fuerte trauma provocado por su deformidad física.

Llama la atención cómo Perry fue capaz de asesinar a gente sin darle ninguna oportunidad, y en cambio no permitió que su compañero violara a Nancy Clutter:

Después que la familia Clutter hubo sido atada, Hickock le dijo a Nancy que le gustaba mucho y que iba a violarla. Smith dice que le contestó a Hickock que ni soñara en hacer eso. Smith me explicó que despreciaba a la gente que no podía dominar sus impulsos sexuales, y que se hubiera golpeado con Hickock antes de permitirle que violara a la chica Clutter.¹³

Para Perry era permitido matar violentamente a otra persona, pero no violarla; extraña valoración de la vida que muestra a una persona mentalmente muy enferma.

Dick Hickock: era aparentemente un muchacho con problemas emocionales leves, hasta el día que tuvo un accidente:

El acusado sufrió heridas de consideración en la cabeza, con conmoción cerebral y varias horas de inconsciencia en 1950 (...) la mayor parte de su comportamiento antisocial corresponde al periodo que empieza en esa fecha.¹⁴

Hombre que sabía ser agradable, que convencía con facilidad a la gente de sus buenas intenciones, mantenía su mente siempre ocupada proyectando ideas para obtener dinero con facilidad, sin importar a quién tuviera que sacrificar:

Se tiene en poca estima, íntimamente se cree inferior a los

demás y sexualmente inadaptado. Esos sentimientos parecen estar sobrecompensados con sueños de riqueza y poder, con una tendencia a vanagloriarse de sus hazañas (...)¹⁵

Así pues, todo tiene un porqué, si bien generalmente nos quedamos en la superficie de los hechos. *A sangre fría*, realidad reconstruida en forma de novela, justamente nos da la oportunidad de penetrar un poco más incluso en la situación cotidiana actual, donde el crimen y los asesinatos son el pan de cada día. Permite que el lector participe en la narración al ir tratando de llenar las reticencias y así poder adelantarse a los hechos que se podrán constatar posteriormente, además de que nos permite identificarnos con el dolor humano y confrontar ese temor de morir violentamente, lo cual ocurre, además, de manera más intensa que al leer la nota periodística.

El sangriento asesinato de la familia Clutter, ocurrido el 15 de noviembre de 1959, consternó fuertemente a la población norteamericana. Siendo Holcomb un pueblo pequeño, donde todos sus habitantes se conocían, resultó un incidente traumático que habría de marcarlos para siempre.

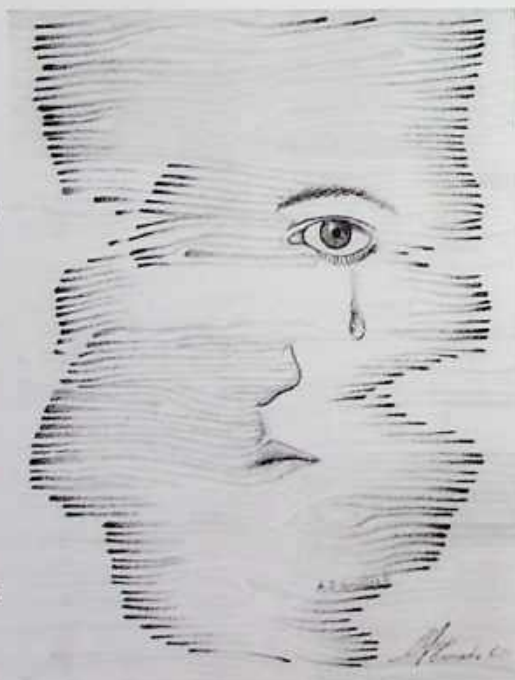
En ese entonces, noticias de ésta índole eran fuertemente condenadas y afectaban emocionalmente a las personas, en parte por considerar el infierno por el que habían pasado las víctimas y en parte por lo poco común de que sucedieran tales cosas. Por desgracia, hoy es tan cotidiano el oír estas aterradoras historias, que las personas nos hemos vuelto, hasta cierto punto, insensibles. Somos bombardeados por acontecimientos de este tipo a través de la radio, la televisión y el periódico, y aunque nos dejan un profundo sentimiento de inseguridad, no resultan ser hechos que nos sacudan demasiado intensamente.

Caso:

Familia Balderas Figueroa

No hace mucho, en México ocurrió un caso escalofriante, tanto por las consecuencias mismas, como por la similitud con la obra *A sangre fría*.

En el periódico *Novedades* del viernes 6 de diciembre de 1996 el articulista Héctor Arceo Trujillo redactó el hallazgo de los cadáveres de cinco personas en su domicilio ubicado al sur del Distrito Federal.



Se trataba del excomandante de grupos especiales de la Policía Judicial capitalina, Fernando Balderas, de su esposa, la periodista Yolanda Figueroa, y de sus tres hijos: Patricia, Fernando y Paul, quienes fueron encontrados con un tiro en la cabeza en su residencia en la calle de Crestón, número 360, de la colonia Jardines del Pedregal.

Se menciona también que no se detectó desorden en la casa y no se apreciaron señales de violencia, por lo que se descartaba el robo como motivo del crimen.

En cambio, en el periódico *El Sol de Toluca* del 6 de diciembre, se habla de que en el inmueble los responsables del asesinato dejaron todo en desorden, como si hubieran buscado algo, por lo que se presupone pudiera tratarse de un asalto. Esta contradicción resulta importante porque no puede haber confusión: o estaba en desorden la casa de la familia Balderas Figueroa o no lo estaba.

En el periódico *Novedades* del 7 de diciembre, por su parte, se desmiente que el asesinato se haya cometido con armas de fuego a corta distancia de la cabeza de las víctimas, y se plantea que se llevaron a cabo mediante golpes con objetos cortos y contundentes. Esto también resulta estar en contradicción con la primera información que se había dado.

En relación a esto último, llama la atención el que sea tanta la diferencia del peritaje del Servicio Médico Forense, ya que es muy distinta la muerte por un objeto punzocortante a la realizada con un arma de fuego a "pocos centímetros de la cabeza". Un objeto contundente deja una perforación, pero una bala a tan poca distancia del cuerpo entra y sale creando un daño mayor, perforando quizás la almohada o algún otro objeto cercano y tiene que dejar restos de pólvora, sin olvidar el daño que ocasionaría en el rostro y la cabeza en general.

En esa misma fecha, 7 de diciembre, se menciona en el periódico *El Sol de Toluca* que se encontró un sobreviviente, Alejandro Pérez de la Rosa, chofer de la familia Balderas Figueroa, quien pudiera aportar datos sobre el homicidio. Ésta información aparece también en el periódico *Novedades* de la fecha ya mencionada.

En los días siguientes se continúa dando informes sobre el caso en estos mismos periódicos, en los que menciona que se está tratando de encontrar a dos de los sirvientes desaparecidos, y que se espera que el chofer —también herido en el asalto— esté en capacidad de dar alguna pista sobre los asesinos. Hay la hipótesis de que se pudiera tratar de una venganza del narcotráfico o de algún funcionario público.

Poco a poco se comienzan a encontrar más y más eslabones que van esclareciendo el asesinato, hasta llegar al momento en que el chofer herido confiesa haber cometido el múltiple asesinato en contubernio con los otros dos sirvientes que se encuentran prófugos. Posteriormente niega su participación y asegura haber sido involucrado circunstancialmente.

A partir de aquí no dejan de seguir manifestándose las contradicciones respecto al asesinato, tanto por parte del acusado, de su familia, de los familiares de las víctimas, como en relación a los datos y actuación de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal.

Una cosa es clara: el por qué de éste múltiple homicidio quizás nunca llegue a saberse —o, cuando menos, tenga que pasar mucho tiempo para ello suceda—, ya que es obvio que la información que se nos proporciona no sólo no es del todo fidedigna, dadas las importantes contradicciones que se presentan en cuanto a sus diversas versiones, sino que, además, dado que este asesinato está muy probablemente relacionado de manera directa con la política y el narcotráfico, es de dudar que algún día lleguemos a saber qué fue lo que realmente sucedió.

Semejanzas entre la obra literaria "A sangre fría" y el caso Balderas Figueroa

En principio, ambos asesinatos fueron realizados de manera muy parecida:

Empezamos a subir la escalera para ir a la habitación de Nancy (. . .) Bueno, era una cosa horrenda. Aquella maravillosa jovencita (. . .) Le habían disparado en la nuca, con el arma a pocos centímetros. (. . .) [A]l abrir la última puerta encontramos, allí en su lecho, a la señora Clutter: (. . .) le dispararon a quemarropa a un lado de la cabeza.¹⁶

Lilia Casas Mendoza, perito del Servicio Médico Forense, dio a conocer dónde fueron encontrados los cuerpos de la familia acibillada (. . .) [L]os menores en sus respectivas habitaciones y también con el tiro de gracia en la cabeza. En el dormitorio principal y en la cama Fernando Balderas y su esposa Yolanda a un metro de la cama, ya que trató de huir.¹⁷

A pesar de que posteriormente se desmienta que en caso de la familia Balderas Figueroa se haya realizado el crimen con armas de fuego, de cualquier manera todos sus integrantes fueron heridos en la cabeza, cosa que les provocó la muerte, como sucede en la obra literaria.

En ambos casos las víctimas se encontraban en sus recámaras y fueron agredidas mientras dormían. Lo mismo ocurre con la primera impresión que se tuvo en los dos asesinatos: definitivamente el robo no fue el móvil:

(...) llevaban puestas algunas joyas, dos anillos (y ésta es una de las razones por las que yo siempre descarté robo como motivo).¹⁸

(...) y que tampoco, por lo que se sabía hasta entonces, habían robado nada de la casa.¹⁹

En la investigación ocular, no se detectó desorden en el inmueble ya que no se apreciaba violencia en la casa que presumiera algún robo.²⁰

Se aunaba, tanto en la obra como en el caso real, la suposición de una venganza:

Quizás uno de ellos sea nuestro hombre, dijo Dewey. Un asunto personal... un rencor que hizo que alguien perdiera el juicio. Se saliera de quicio.²¹

No se descarta que el móvil sea un ajuste de cuentas, dados los antecedentes del jefe de la familia, quien se desempeñó como asesor de prensa del ex-jefe de la Policía Judicial del Distrito.²²

Otra semejanza es el hecho de que, en apariencia, las víctimas conocían a sus asesinos:

(...) hipótesis de un solo asesino e hipótesis de dos asesinos. Según la primera, el criminal era un pretendido amigo de la familia, o por lo menos un hombre que poseía algo más que un conocimiento casual de la casa y sus habitantes, alguien que sabía que las puertas raramente se cerraban con llave (...).²³

Las autoridades sospechan que los responsables de la muerte del matrimonio (...) podían ser conocidos de las víctimas.²⁴

También existe una persona enterada de lo ocurrido, gracias a la cual el crimen podría esclarecerse:

Wellis se quedó atónito. Con el tiempo describiría su reacción diciendo que "no podía creerlo". Sin embargo, (...) no sólo conocía perfectamente a la familia asesinada, sino también a quien había cometido el crimen.²⁵

El procurador José Antonio González Fernández informó que, en el crimen de Fernando Balderas Sánchez y su familia, existe una sexta víctima, misma que salvó la vida, y que es identificada como Alejandro Pérez de la Rosa, quien labora ahí como chofer (...), quien resultó gravemente herido. Una vez que se recupere podrá revelar valiosos datos a la investigación y con ello dar con los victimarios.²⁶

La edad de las víctimas, en ambos casos, es semejante: en la obra literaria, se encontraban en la casa de los Clutter: Herbert William Clutter de cuarenta y ocho años de edad, su esposa Bonnie Fox de cuarenta y cinco años, y dos de sus hijos, Nancy de dieciséis años y Kenyon de quince; todos fueron asesinados.

En el asesinato del Distrito Federal se encontraban en su casa: Fernando Balderas de cuarenta y cinco años, su esposa Yolanda Figueroa de la misma edad, y sus hijos: Patricia de dieciocho años, Paul de ocho, y Fernando de siete.

En ambos casos los esposos eran jóvenes, con hijos de poca edad; en los dos había una hija.

Otra semejanza es que los perros que pudieron haber atacado a los asesinos o alterar su resultado con sus ladridos, no lo hicieron: en *A sangre fría*, el perro se acobarda con tan sólo el ver un arma:

Quando me volví a casa, a mitad de camino, encontré al viejo collie de Kenyon y el animal estaba todavía asustado. Se quedó allí quieto con el rabo entre las piernas, sin ladrar ni moverse. Y ver al perro, fue algo que me hizo sentir.²⁷

En el asesinato de la familia Balderas los perros también fueron ineficaces:

(...) dos perros supuestamente encargados de la vigilancia se encontraban encerrados en una perrera.²⁸

En este tipo de investigaciones, se comienza por indagar si las personas asesinadas tenían enemigos:

Los Juanes no habían podido perdonar nunca tal descortesía. No hacía un mes, Juan el Viejo, le había dicho a un amigo: — Cada vez que pienso en aquél bastardo, mis manos comienzan a temblar. Lo destrozaría.²⁹

Un agente judicial capitalino sobre el cual tiene la "lupa" puesta la procuraduría capitalina es Francisco Gaona, quien tuvo un fuerte altercado con Fernando Sánchez hace algunos meses y se perfila como uno de los principales sospechosos de la PJD.³⁰

En los dos casos se descarta la violación:

Luego, respondiendo a una pregunta, dijo que no, que ninguna de las dos mujeres había sufrido "abuso sexual".³¹

En cuanto a los análisis que realiza el Servicio Médico forense (SEMEFO), se afirmó que todavía no existen resultados y que se están realizando estudios de rigor para saber si existió violación sexual en contra de Yolanda Figueroa y la hija de 18 años de edad, Patricia Aline, aunque esto ya fue descartado de principio. NO HUBO VIOLACIÓN. EL MOTIVO: EL HOMICIDIO.³²

Es curioso, en cuanto a la familia Balderas Figueroa: ¿se trata de asesinos con algún escrúpulo, como en *A sangre fría*, donde Perry evitó que Dick violara a Nancy, o sólo fue cumplir con un "trabajo" el asesinato de cinco personas cruelmente realizado, sin importar si eran niños inocentes de cualquier situación que sus padres hubieran provocado?

Al determinarse la hora en que fueron asesinados también hay curiosas coincidencias:

(...) sólo sabe que los asesinatos se cometieron entre las once de la noche del sábado y las dos de la madrugada del domingo.³³

(...) se destacó que el tiempo del asesinato aproximado de los cinco integrantes de la familia ocurrió en la madrugada del jueves, día en que se localizaron los cadáveres.³⁴

Éstas dramáticas coincidencias demuestran que la violencia y frialdad del ser humano no tienen límites. Por esto la literatura es verosímil; muestra entre sus líneas elementos humanos universales. El hombre, cuando es insensible en sus actos, rebasa la imaginación.

Otro aspecto a observar es que los investigadores tienen que tomar en cuenta y analizar todas las posibilidades por insignificantes que parezcan: es por esto que la resolución de los crímenes llevan tanto tiempo e incluso, por desgracia, en muchas ocasiones no se pueden resolver.

Diferencias entre ambos textos (De la ficción a la realidad)

La literatura es expresión de hechos sucedidos, al igual que lo es el periodismo. Ambos son comunicación, si bien tienen diferentes finalidades. Además de que la manera de utilizar el lenguaje es también distinta en cada caso.

El lenguaje literario amplía y enriquece el léxico y afina los matices significativos con una incesante labor creadora; elige entre unas formas expresivas y otras, con lo que contribuye a la fijación del idioma (...). La literatura conserva usos que el habla habría olvidado por completo (...) las infinitas palabras y locuciones que, normales en la escritura, nos sorprenderían en la conversación (...)³⁵

El periodismo, en cambio, busca hacer llegar al mayor número posible de personas acontecimientos importantes, trascendentes, junto con todos los detalles de los mismos, así como su surgimiento en caso de que el suceso dure un lapso considerable.

Martín Vivaldi manifiesta al respecto que: "El periodismo es un medio de comunicación social cuya misión es la de difundir entre los hombres información, orientación y pasatiempos a intervalos de tiempo determinado."³⁶



El periódico resulta un medio de comunicación con una fuerte influencia masiva, que llega a todos los niveles sociales, y es por eso mismo que se considera un arma propagandística eficaz, al mismo tiempo que manipuladora; por esto se debe saber discernir entre las noticias de un periódico a otro, y tener una capacidad crítica.

En cuanto a los dos textos que se están comparando, se puede notar la diferencia entre ambos: el género periodístico nos señala en forma concisa los hechos, mientras que la novela, en este caso *A sangre fría*, sin ser morbosa, le da un aura de vida y movimiento a cada acontecer que nos transmite. Es por esto que una situación relatada a través de la novela mantiene su vigencia, puesto que queda más grabada en la memoria de las personas, al mismo tiempo que motiva más su reacción.

Como ya lo mencionamos, el título de la obra tiene una fuerte carga significativa: *A sangre fría*. Sugiere un significado simbólico importante y llama la atención del lector, quien se da idea del contenido de la obra, pero queda en la indeterminación hasta el momento de leerla. En cambio,

los títulos de los artículos periodísticos sobre el homicidio de la familia Balderas Figueroa son lacónicos y encierran la idea clara de lo que se trata la noticia: "Matan a ex-comandante judicial, su esposa y sus tres hijos", "Asesinan a periodista y toda su familia en Residencia del Pedregal".

En la obra se describe minuciosamente cada una de las características de la familia Clutter, tanto físicas como emocionales, lo cual apela la comprensión e interés del lector, a diferencia del periódico que no puede abarcar estos aspectos, pero se vale de otros medios, como la fotografía de la familia Balderas Figueroa, la que apareció en muchos periódicos en primera plana el día que se dio a conocer la noticia. En ésta se encuentran juntos los cinco integrantes. El ver

una fotografía con toda una familia reunida y que acaban de asesinar conmueve al lector y lo interesa en el caso.

La obra literaria remarca la felicidad y prosperidad de la familia Clutter, por lo que el asesinato se considera más probable, pues se trataba de gente "buena" que buscaba siempre ayudar a otros y que no se esperaba murieran de esa manera.

En el caso Balderas Figueroa se subraya la prosperidad de la familia, pero sólo como posible motivo de los asesinatos; se enfoca al robo o a una venganza que pudiera provenir del narcotráfico. Aquí, dicha prosperidad resulta un eslabón en el esclarecimiento del crimen.

En la obra literaria no hay indicios de violación de cerraduras ni rompimiento de ventanas, pero esto fue debido a la costumbre que tenía la familia de no cerrar con llave sus puertas. Había tranquilidad y seguridad en ese entonces, no lo consideraban necesario. La costumbre (al menos en ese lugar) se acabó desde el momento del crimen.

En el homicidio de la familia Balderas Figueroa tampoco hubo violación de cerraduras ni rompimiento de ventanas ni escaladura de muros, por lo que desde un principio se creyó que los asesinos eran conocidos de las víctimas.

Aquí, en México (¿en el mundo?), por desgracia, no es de extrañar el oír de asesinatos tan brutales y raros; la inseguridad ha aumentado mucho y los robos, violaciones... llenan las páginas de los periódicos y el espacio de cualquier otro medio de comunicación.

Anteriormente sólo se encontraban casos tan inquietantes en periódicos amarillistas, pero en la actualidad el vertiginoso avance tecnológico, aunado a los problemas políticos y sociales convierten la vida en un acto de sobrevivencia, donde el tiempo y la búsqueda desenfrenada por alcanzar un alto nivel económico crean problemas no sólo emocionales, sino también — y sobre todo — de conducta, los que llevan a situaciones límite, muy "parecidos" a los dos casos que se han analizado en este trabajo.

Conclusiones

La tragedia que se muestra en *A sangre fría* hace ver que la novela va más allá de la realidad al exponer

claramente elementos fundamentales de la historia y rodearlos de belleza narrativa, descripciones plásticas y, sobre todo, mostrar la ironía de la vida, que muchas veces provoca lo menos esperado, lo que se creía imposible, y su éxito y mérito es que se ampara en la excusa de la "verdad".

Pero el logro del escritor es que, sin importar lo muy comentado del suceso, lo conocido que sea, lo reviste de novedad y mucho del mérito es debido a la crudeza al narrar que sutilmente va en aumento:

Perry era ese ejemplo único, el "asesino nato", absolutamente cuerdo, pero sin conciencia³⁷

(...) vestido que habría de servirle de mortaja.³⁸

Hay demasiada sangre por las paredes. No te has fijado.³⁹

Tenía la cabeza apoyada en un par de almohadas colocadas allí como para facilitar el blanco.⁴⁰

Pero si al leer la novela el lector se introduce tanto en la trama que sufre con el acontecimiento, tal sensación no termina al dejar el libro sobre un estante o mesa, porque frente a él, en su realidad, hay cientos de asesinos similares y la inseguridad y el temor aumentan a cada momento.

Ésta no resulta una novela adelantada a su época, o profética, sino una novela vigente, que encierra un mundo que no queremos mirar ni aceptar, pero que está ahí y nos acecha a cada paso.

En este ejemplo, la vida y la ficción, la literatura y el periodismo, cambian paradójicamente sus lugares, se ceden el terreno uno al otro, y se confunden en un mar oscuro, en aquella parte negra del hombre: la inhumanización.

Es sumamente alarmante la presencia de crímenes tan crueles y degradantes como éstos. Ahora, no sólo se roba a las personas o se les intimida, sino que se les mata y, en ocasiones — como las presentes —, "si es necesario", a toda su familia, "para no dejar cabos sueltos".

*Que la historia hubiera copiado a la historia
ya era suficientemente pasmoso;
que la historia copie a la literatura,
es inconcebible...*

"Tema del traidor y el héroe"
BORGES •

Notas

¹ Cfr. *Diccionario del saber moderno. La literatura (desde el simbolismo al nouveau roman)*, (Dir. Berner Gros), España. Mensajero, 1976, p. 64.

² Cfr. *ibid.*, p. 392.

³ Truman Capote. *A sangre fría*, (trad. Fernando Rodríguez), México, Edición, 1990, p. 13.

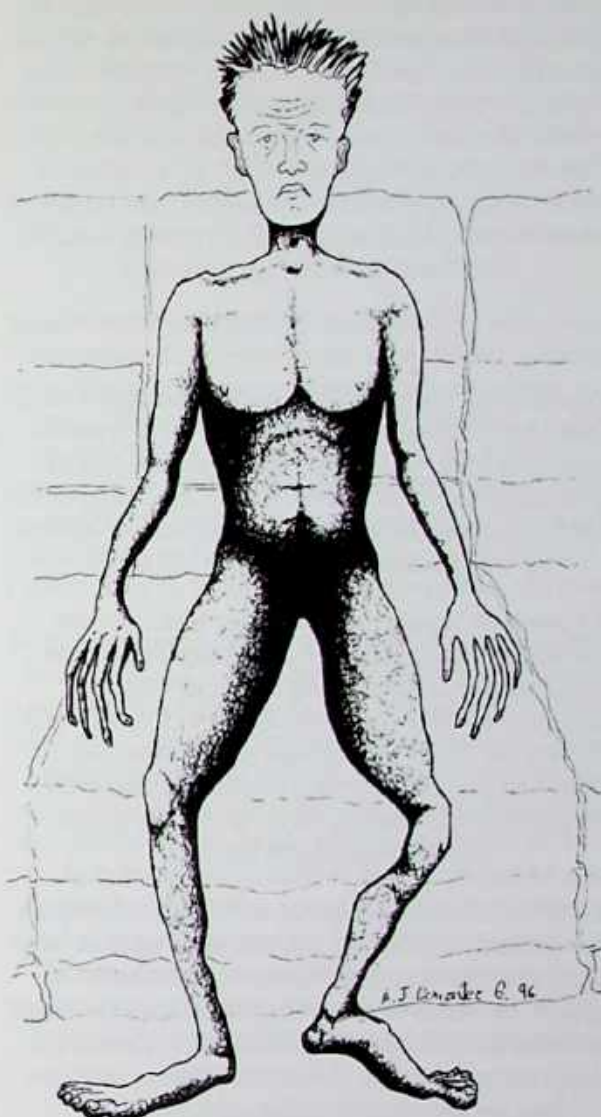
⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

- ⁶ *Ibid.*, p. 25.
⁷ *Ibid.*, p. 27.
⁸ *Ibid.*, p. 80.
⁹ *Ibid.*, p. 81.
¹⁰ *Ibid.*, p. 76.
¹¹ *Ibid.*, p. 56.
¹² Guillermina Baena Paz, *Géneros periodísticos informativos*, México, Pax, 1993, p. 12.
¹³ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 265.
¹⁴ *Ibid.*, p. 272.
¹⁵ *Ibid.*, p. 273.
¹⁶ *Ibid.*, pp. 63-6417.
¹⁷ Héctor Arceo Trujillo, "Matan a ex-comandante judicial, su esposa y tres hijos", en *Novedades* (México, D.F., 6/dic./1996).
¹⁸ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 64.
¹⁹ *Ibid.*, p. 81.
²⁰ Héctor Arceo Trujillo, "Matan a ex-comandante judicial, su esposa y tres hijos", en *Novedades*, (México, D.F., 6/dic./1996, A17).
²¹ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 85.
²² Sergio Pereztrejo, "Asesinan a periodistas y toda su familia en Residencia del Pedregal", en *El Sol de Toluca*, (6/dic./1996, 7-B).
²³ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 81.
²⁴ Pereztrejo, *ob. cit.*
²⁵ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 153.
²⁶ Héctor Arceo Trujillo, "El chofer sobrevivió y puede dar pistas del multihomicidio", en *Novedades*, (México, D.F., 7/dic./1996, A12).
²⁷ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 66.
²⁸ Pereztrejo, *ob. cit.*
²⁹ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 84.
³⁰ Rubén Torres, "Continúa la policía a la busca de más pistas del quintuple crimen", en *El Sol de Toluca*, 9/dic./1996, 7-B.
³¹ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 81.
³² Torres, *ob. cit.*
³³ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 81.
³⁴ Torres, *ob. cit.*
³⁵ Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 30.
³⁶ Julio del Río Reynosa, *Teoría práctica de los géneros periodísticos informativos*, México, Diana, 1991, p.16.

Bibliografía

- ARCEO TRUJILLO, Héctor, "Matan a ex-comandante judicial, su esposa y tres hijos", en *Novedades*, México, DF, 6/dic./1996, A17
 ———, "El chofer sobrevive y puede dar pistas del multihomicidio", en *Novedades*, México, DF, 7/Dic./1996, A12
 BAENA PAZ, Guillermina, *Géneros periodísticos informativos*, México, Pax, 1993, p. 12
 CAPOTE, Truman, *A sangre fría*, México, Edivisión, 1990, 315 pp.
 DEL RIO REYNOSA, Julio, *Teoría y práctica de los géneros periodísticos informativos*, México, Diana, 1991, 234 pp.



- ³⁷ Truman Capote, *ob. cit.*, p. 78.
³⁸ *Ibid.*, p. 80.
³⁹ *Ibid.*, p. 90.
⁴⁰ *Ibid.*, p. 90.

- Diccionario del saber moderno, *La literatura (desde el simbolismo al nouveau roman)*, (Dir. Bernar Gros), España, Mensajero, 1976, 594 pp.
 LAPESA, Rafael, *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1977, 201 pp.
 PEREZTREJO, Sergio, "Asesinan a Periodista y toda su familia en Residencia del Pedregal", en *El Sol de Toluca*, 9/Dic./1996, 7-B
 TORRES, Rubén, "Continúa la policía a la busca de más pistas del quintuple crimen", en *El Sol de Toluca*, 9/Dic./1996, 7-B

La teoría del lenguaje y "Balún Canán"

ZUJEY GARCÍA GASCA

Si se consideran las múltiples posibilidades que existen de estudiar un objeto determinado — en el presente caso la lengua: la *palabra* —, se comprenderá la importancia de conocer primeramente tales propuestas con el fin de entender las diversas maneras en que se ha enfrentado el análisis de la novela.

El presente trabajo pretende, por tanto, revisar someramente algunas de las propuestas teóricas hechas por la filosofía del lenguaje. Para ello partiremos de las teorías estudiadas y criticadas por Voloshinov (Mijaíl Bajtín), con el fin de estudiar y analizar su pertinencia y sus limitaciones en el uso concreto de las mismas en la novela de Rosario Castellanos: *Balún Canán*.

De acuerdo con este pensador, existen (por lo menos hasta principios de siglo) dos maneras básicas de separar y delimitar nuestro objeto de estudio: el lenguaje, llamados de manera general: *subjetivismo individualista* y *objetivismo abstracto*. A partir de la revisión de los mismos, Voloshinov (Bajtín) propone una tercera vía alternativa para hacerlo.

Veamos, para empezar, de manera elemental, las bases de cada una de dichas propuestas.

Subjetivismo individualista

Esta corriente analiza el *acto individual* y *creativo del discurso* como fundamento del lenguaje. Supone que la lengua es actividad, es un proceso continuo de creación; las leyes de la creación lingüística son leyes individuales y psicológicas.

ZUJEY GARCÍA GASCA: *Estudiante de quinto semestre de la Licenciatura en Letras Latinoamericanas*

El lenguaje, como producto hecho (*ergon*), como sistema estable de una

lengua (vocabulario, fonética, gramática), es una especie de sedimento muerto.

En torno a esta teoría se exponen opiniones de otros autores que se mueven en la misma línea. Así, Steinhil dice que la psique individual está constituida por el lenguaje. Esto se complementa con lo que aporta el positivismo lingüístico, asegurando que:

Todos los factores que determinan algún fenómeno lingüístico (los factores físicos, políticos, económicos y otros), según Vossler, no tienen para un lingüista una importancia directa, y solo le importa el sentido artístico de un fenómeno lingüístico dado. [Voloshinov, 1994:80]

Esta argumentación tendrá una alta importancia, pues puede considerársela como la contraparte de la propuesta bajtiniana.

Objetivismo abstracto

La lengua es un sistema estable e inmutable de formas normativamente idénticas, sistema previamente dado a la conciencia individual e incuestionable para ésta.

Las leyes del lenguaje son leyes específicamente lingüísticas que expresan la relación entre los signos lingüísticos dentro de un sistema cerrado de la lengua.

Además de que las relaciones lingüísticas específicas no tienen nada que ver con los valores ideológicos y, por supuesto, de los actos individuales de enunciación, estos, desde el punto de vista de la lingüística, aparecen apenas como refracciones casuales o sólo como distorsiones de las formas normativamente idénticas.

Se destaca que en el objetivismo abstracto la esencia de la lengua se manifiesta a partir de las formas idénticas a sí mismas, en comparación con la primera corriente que dispone que la realidad de una lengua es la de su generación.

Entonces, se descubre en el objetivismo abstracto una corriente fragmentaria y cerrada, que trata de delimitar

un sistema totalizante, perdiendo así su naturaleza
sémica e ideológica viva.

Esta misma postura la adopta Saussure, reduciendo el
estudio del lenguaje a tres aspectos:

1. El lenguaje como facultad discursiva (*langage*)
2. Lengua como sistema de formas (*langue*)
3. Acto discursivo individual o habla (*parole*)

Este autor retoma ciertos aspectos tratados por sus
antecesores, aunque es aún más sistemático, pues
plantea esta división como una estructura de forma sin
tomar en cuenta el contenido.

Fundamenta que la lengua no es función del sujeto
hablante, sino que es el producto que el individuo
registra pasivamente; no requiere que sea premeditada
y la reflexión sólo interviene para su clasificación. En tal
caso se menosprecia y contrapone al subjetivismo
individualista, pues no tiene cabida la creación
individual, ni en el uso cotidiano ni con miras artísticas.



De aquí que, si bien hace la distinción entre habla y
lengua, se dedica a la profundización de esta última,
por considerar al habla inestudiable, debido a que
cambia continuamente, suponiendo, además, que una
sirve a la otra: la primera como sistema abstracto,
inmutable y ya dado, y la segunda como un acto
individual de voluntad e inteligencia donde el hablante
utiliza el código lingüístico (ya dado) combinándolo
para así expresar su pensamiento.

Seguramente esta separación entre lenguaje, lengua y
habla provoca el descuido del aspecto más importante
del lenguaje, que es la comunicación discursiva, ya que
sólo la toma en cuenta de manera pasiva. Lo más
cercano a ésta podría ser el habla, sin embargo, la
mayor parte de su investigación consiste en un corte
metodológico del objeto de estudio del lenguaje
basándose en hechos morfológicos y sintácticos; es
decir, solo de forma, dejando inconclusa esa tarea.

Al parecer, considerándolo dialécticamente, Saussure
trató de hacer uso de los elementos abstractos que
resumen la enseñanza de una lengua "ajena", pero se
olvidó de pensar en lengua "ajena", pues de hecho, al
sujeto hablante le interesa producir un enunciado
concreto valiéndose de un código mutable y elástico,
con posibilidades de ser comprendido. Sin embargo,
esta comunicación sería nula si no se tomaran en
cuenta los elementos extralingüísticos, es decir, una
realidad o contexto común, que si bien no están dentro
de la lengua, si la determinan, aunque Vossler
(exponente importante de la primera corriente) asegure
también que no tiene ninguna trascendencia.

La interacción discursiva (la translingüística)

Ahora bien, una vez tratados estas propuestas, veamos
otra manera de recortar metodológicamente el
lenguaje, es decir, la propuesta hecha por el propio
Voloshinov (Bajtín).

Por una parte, el *objetivismo abstracto* se encarga de
explicar los hechos lingüísticos formales sin tomar en
cuenta el acto discursivo y la enunciación individual.

Por otra, el *subjetivismo individualista* considera el
acto discursivo y la enunciación, sólo que este acto
individual se explica desde las condiciones de vida
individual y psíquica de la persona; por lo tanto, no hay
en ninguna de las dos posturas referencia de carácter
sociológico en el enunciado.

Una vez indicado lo anterior, es posible destacar la
imposibilidad (léanse limitaciones) de comprender la
lengua, y mucho menos de "aplicar" sus presupuestos
a una obra literaria — en especial la novela —, desde el
subjetivismo individualista o desde el objetivismo

abstracto, es decir, mientras persista la tendencia a ignorar la totalidad dinámica y discursiva completa del lenguaje.

El campo de acción de la translingüística está orientado directamente al hablante y la comunidad que lo rodea. En este caso, y debido a la condición de críticos literarios que nos ocupa, se "aplicará"

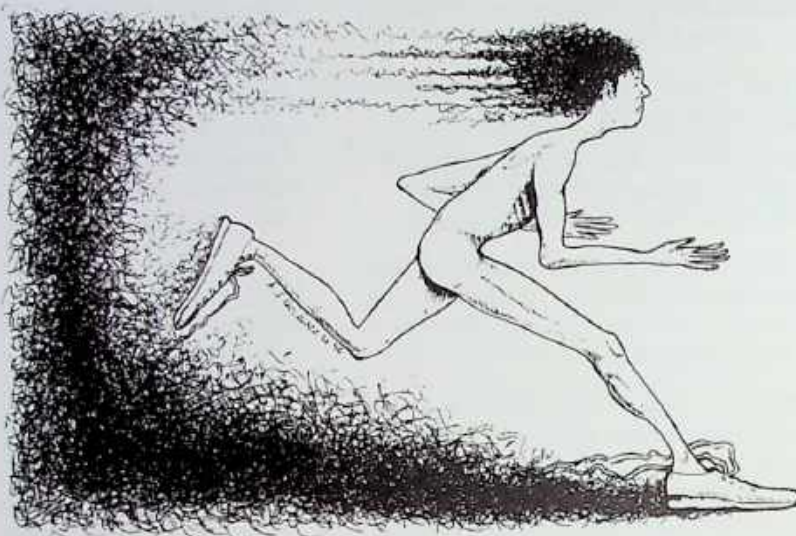
la interacción discursiva a la novela *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, considerando su completa correspondencia, puesto que es en la obra literaria (cuando menos en la novela) donde se presentan y representan una variedad de comunicaciones discursivas, diálogos ideológicos contextuales, discursos ajenos, interacciones, réplicas y orientaciones múltiples.

Balún Canán

La obra *Balún Canán* representa un espacio social determinado y todo lo que gira en torno a él; por tanto, la fase transitoria de las clases sociales y grupos étnicos que han estado en pugna durante tanto tiempo. En el momento literario representado, se agudiza esta problemática debido a la inclusión de una ideología que difiere de la impuesta por el cacicazgo.

De este modo, esta obra literaria se convierte en la (una de las posibles) "solución" artística a la representación de la heterogeneidad cultural y su enfrentamiento dialógico entre y dentro de cada cultura en particular.

Tal vez ésta novela intente "reflejar" la "caída" de un sistema que por mucho tiempo estuvo explotando a las clases bajas y a los grupos indígenas, aunque seguramente también represente literariamente el principio de la integración social a un sistema "civilizatorio". Las fábricas serán ahora las que cumplirán la labor de las haciendas. Aunque la novela no alcanza este punto (punto que tampoco se ha alcanzado en la realidad), si trata de dar una referencia de todas las opiniones que se tenían en torno a esa "catástrofe" para algunos y "gloria" para otros a finales de la década de los cincuenta.



Para orientar el análisis de esta obra hacia un análisis translingüístico es necesario distinguir las voces y los lenguajes que concurren dentro de ella, pues aunque parezca una sola voz, ésta está impregnada de juicios propios y ajenos; si bien en este caso resulte aún más complicado, puesto que las posturas culturales son incompatibles por principio. Veamos lo que se plantea del discurso ajeno:

Discurso ajeno es discurso en el discurso, enunciado dentro de otro enunciado, pero al mismo tiempo es discurso de otro discurso, enunciado acerca de otro enunciado. [idem.:155]

En la novela se distingue como narrador a una niña de siete años, cuyas valoraciones que hace en torno a los discursos ajenos dependen en gran medida del discurso de la nana y de su condición de hija de un hacendado.

Algunas veces pareciera que la historia es un recuerdo por la misma niña años después. Hay quizá un desdoblamiento con el autor implícito, aunque trate de negarlo con la frase que la misma niña evoca: "Miro lo que está a mi nivel".

Lo que también llama la atención es el relato introductorio que le cuenta la nana a la niña. Se trata de un discurso que fue producido como testimonio de la conquista y pronunciado por las víctimas de este acontecimiento; tal parece que tiene un significado muy preciso, ya que a lo largo de la novela se irá desglosando la condición de estos personajes indios. Éste es "un discurso dentro de un discurso" y así, también, "un discurso de otro discurso", es decir, son transmitidas las palabras de otra(s) persona(s).

De esta manera, se destaca también el cambio de focalización que tiene la niña al estar hablando, pues

primero dialoga con la nana, pero también habla para sí misma, discurso interno cuya finalidad no es exteriorizarlo. Es decir, se manejan dos discursos, uno que es lo que dice para otros, y otro el que evoca para sí, si bien en ambos siempre está presente un interlocutor: sea otro personaje, sea el lector, sea su "otro" yo.

¿Sabe mi nana que la odio cuando me peina? No lo sabe. No sabe nada. Es india, Está descalza y no usa ninguna ropa debajo del azul de tzec. No le da vergüenza, dice que la tierra no tiene ojos.

(...)

— Quiero tomar café como tú. Como todos.

— Te vas a volver india.

Su amenaza me sobrecoge. Desde mañana la leche no se derramará. [Castellanos, 1958:10]

Del primer fragmento se denota también que es una transmisión según las condiciones sociales, políticas y económicas a las que pertenece tal sujeto hablante. De hecho, toda transmisión — sobre todo una transmisión fija — persigue algunos fines específicos: narración protocolaria, judicial, polémica, científica, etc. Luego, la transmisión cuenta con un tercero, esto es, con aquél con quien precisamente se transmiten las palabras de otra persona.

Esto hace referencia a que si bien la palabra es parte de una convención social, le pertenece al hablante como una creación individual, pues reflexiona y clasifica los elementos de un sistema abstracto que habrá de usar, cierto, sin pensar sólo en la forma, es decir, en los hechos morfológicos: se trate de artículos, sustantivos o verbos, como tampoco a partir de la fonética: no le interesa el sonido de las palabras fragmentadas, sino en la totalidad, así como en la estructuración coherente de las frases, puesto que

como hablante de esa lengua no le interesa el uso correcto, sino darse a entender, así como su intención. Tal vez esto si sucedería así si se tratase de una lengua ajena, mas a medida que el hablante sabe lo que va a decir, va perdiendo poco a poco validez el discurso formal e individual, pues el hablante habla para "todos" y habla con la palabra ajena social-convencional que nace del intercambio y normativización entre hablantes.

Así, en *Balún Canán* el narrador habla con las voces (y lenguajes) de otros, aquellos que circundan el mismo espacio, el "propio" y el ajeno"; por lo tanto, la palabra está determinada por un referente común, habla sobre el mismo objeto y lo representa según sus intenciones. Veamos la propuesta voloshiniana en relación con el discurso ajeno "aplicado" a la obra literaria (novela):

Es el narrador quien conduce al relato, quien parece solidarizarse con los consejeros: les adula, en todo se atiene a su opinión habla su lenguaje, pero con todo exagera de una manera provocadora, echando de cabeza todos los enunciados reales y posibles y exponiéndolos a la ironía y burla autorial. [Voloshinov, 1994:181]

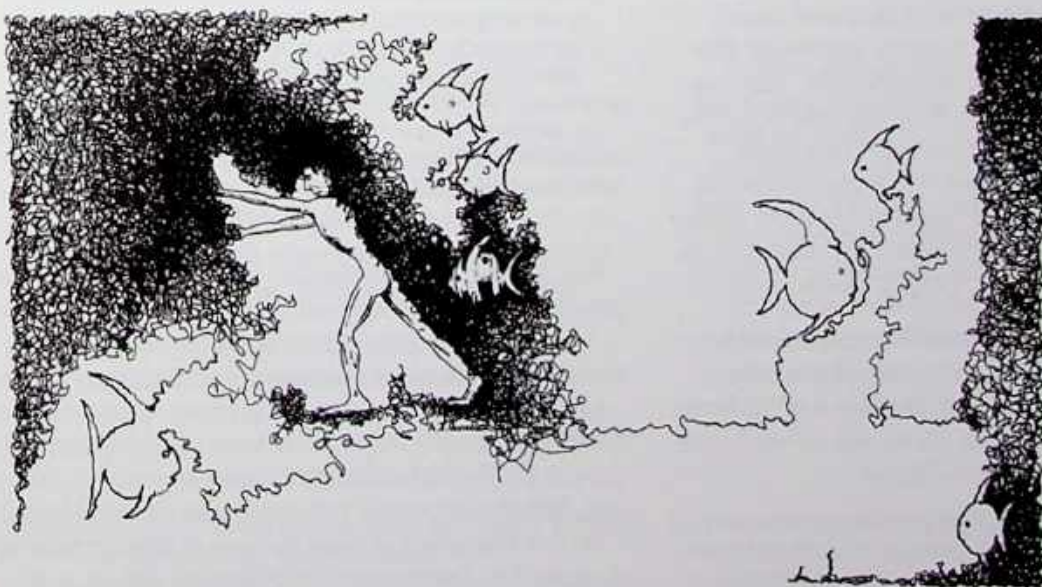
Por otro lado, entre las modalidades a la introducción del discurso se encuentran:

- La modalidad analítico temática, que abre amplias posibilidades para introducir las tendencias de la replica y al comentario del discurso autorial, conservando al mismo tiempo una distancia marcada y clara entre la palabra autorial y la ajena.
- La segunda modalidad permite introducir en la estructura tangencial las palabras y los giros del discurso ajeno que caracterizan la fisonomía subjetiva y estilística del enunciado del otro en cuanto a expresión.

En la primera modalidad el personaje hablante aparece como portador de una determinada posición de sentido y no hay ningún tipo de valoración autorial excepto la del personaje.

Dentro de la segunda modalidad, el personaje se construye como una manera subjetiva de pensar y hablar, manera que implica una valoración del autor.

Así, en *Balún Canán* es evocada



una multiplicidad de valoraciones debido a que se plantean dos referencias ideológico-culturales: la visión del "indio" y del "hacendado", así como todas las contradicciones que se dan con respecto a los hacendados y la "decadencia" de su mismo sistema:

- Los brujos le hacen daño a la nana porque:
 — Porque he sido chanza de tu casa. Porque quiero a tus padres y a Mario y a ti
 — ¿Es malo querernos?
 — Es malo querer a los que mandan y a los que poseen. Así dice la ley. [Castellanos, 1958:16]

Diálogo entre Don Jaime y Zoraida:

Mi hijo opina que la ley es razonable y necesaria, que Cárdenas es un presidente justo [...]. Mi madre se sobre salta y dice con apasionamiento: ¿Justo? Cuando pisotea nuestros derechos, cuando nos arrebató nuestras propiedades y para dárselas, ¿a quienes?, a los indios. Es que no los conoce, es que nunca se ha acercado a ellos ni les ha hecho un favor para que le devolvieran ingratitud. No les ha encargado una tarea para que mida su haraganería y son tan hipócritas y tan solapados y tan falsos! [idem.:129]

El relato se construye en tonos de los personajes, pero los discursos se estructuran en tonos del autor, o más bien de ambos, simultánea y dialógicamente. Lo anterior distingue a la interacción discursiva, que propone la relación directa entre el hablante y el interlocutor, mismos que tendrán un referente o vivencia común y también determinará una orientación objetual dada.

Es en este punto donde se plantea que la palabra es del hablante pero también del otro, pues la situación socio-cultural común dispone de una serie de enunciados, imágenes y metáforas que orientan de manera entonacional una vivencia dada. Así, solamente en la medida en que una obra sea capaz de establecer una relación orgánica indisoluble con la "ideología" cotidiana de una época determinada será capaz también de mantenerse viva durante esa época (por supuesto, en un grupo social determinado). Aunque, de hecho, una obra literaria "nunca" perderá vigencia, puesto que no deja de experimentarse como "ideológicamente" significativa. La organización de cada enunciado se encuentra dentro y fuera del medio social que rodea al individuo, es decir, es producto de una interacción social, de lo "propio" con lo "ajeno".

Por ello, el *subjetivismo individualista* comete un error al menospreciar la naturaleza social del enunciado, pues en cierta medida la palabra pertenece al hablante, pero también al oyente porque de no ser así no habría una comprensión activa:

La realidad concreta del lenguaje en cuanto discurso no es el sistema abstracto de forma lingüísticas, ni tampoco una enunciación monológica aislada, ni el acto psicofísico de su realización, sino el acontecimiento social de interacción

discursiva, llevada a cabo mediante la enunciación y plasmada de enunciados. [Voloshinov, p. 132]

En la novela *Balún Canán* la orientación objetual es el diálogo y la polémica que rige a la estratificación social.

Ahora bien, todo enunciado tiene una significación tanto para el que lo evoca como para el que lo recibe, la obra tiene una significación totalizante, pero aun dentro de ella, hay una variedad de referentes con calidad signica. De aquí, entonces, que la totalidad del enunciados se estructure a partir del contenido temático, la composición y el estilo.

Por ejemplo, en la obra se hace referencia a las leyendas y mitos que se propagan por medio de la tradición oral en un espacio determinado; así se menciona la historia del *dzulum*, que según se dice es un animal que vive en el monte:

- [...] el *dzulum* no se mueve por hambre sino por voluntad de mando
 — ¿Y como es el *dzulum*?
 — Nadie lo ha visto y ha vivido después. Pero yo tengo para mí que es muy hermoso, porque hasta las personas de razón le pagan tributo. [Castellanos, 1958:20]

Esta historia se introduce dentro de la historia principal y expone la ideología de cierto sector socio-cultural: los "indios", aunque los otros, los "blancos", si bien no todos, respetan este mito, así como sus ritos sincréticos. Es más, hasta algunas veces creen en ellos, mientras no los afectan directamente: Zoraida no acepta el mal que le pueden hacer los brujos cuando la nana se lo dice, sin embargo, asiste con una de ellas para saber si es verdad.

Así, en el artículo "La palabra en la novela", se dice que:

Un enunciado vivo, aparecido concientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos analógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por conciencia ideológico social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación, y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte. [Bajtín, 1989:94]

Por lo tanto, si el enunciado es dialógico, es nula la posibilidad de la comprensión pasiva, porque esta deja en su mismo concepto al receptor, puesto que no espera ninguna clase de réplica; en cambio, sí da lugar a una comprensión activa, porque tiene en cuenta al hablante. Hay una interacción entre diversos contextos, puntos de vista y horizontes, y más en nuestro caso de dos culturas opuestas, heterogéneas y contradictorias. No por ello hay que dejar de lado al diálogo interno, pues éste tampoco es monológico, debido a que también espera respuesta, aunque sea de "sí mismo".

Cada momento histórico, cultura y estrato social tienen su "propio" lenguaje. Podría decirse que hasta cada edad tiene en lo esencial un lenguaje preciso. El lenguaje de las diferentes épocas y periodos es determinado porque hay palabras que caen en desuso y otras que van adaptándose; es más, cada generación tiene su propio lema, sus insultos y sus alabanzas.

Tal vez en el párrafo que se cita a continuación las intenciones del autor sean irónicas o quizá se trate de una ironía invertida que se produce por el choque entre culturas. Esto es relativo y depende desde que postura se valore.

Delante de nosotras va un indio. Al llegar a la taquilla pide su boleto.

— Oílo vos, este indio igualado. Está hablando castilla. ¿Quién le daría permiso? Porque hay reglas. El español es privilegio nuestro, y lo usamos hablando de usted a los superiores y de tú a los iguales; de vos a los indios [Castellanos, 1958:38-39].

El prosista no depura el lenguaje ajeno, ni su acentuación, porque expresan una intención múltiple, ya sea del mismo hablante o bien del narrador.

Para ilustrar estas intenciones también se vale de otros textos, que vienen siendo otros discursos, desde otros contextos, pero que ejemplifican y dialogan con lo que se requiere expresar. Es el caso de un género intercalado o intertextual. Así, en *Balún Canán*, cuando se narra la historia de Josefa Argüello:

Sombría y autoritaria impuso la costumbre del látigo y del uso del cepo. Dio poderes a un brujo para que nos mantuviera ceñidos a su voluntad. Y nadie podrá contrariarla sin que se le siguiera un gran daño. . . [Idem.:59]

Este personaje es característico de la obra de Rómulo Gallegos, *Doña Bárbara*; también es de la misma naturaleza: la historia del padre de Ernesto quien recibió su herencia en dinero y la despilfarró en parrandas, malos negocios; hasta que murió en la quiebra, tal como Lorenzo Barquero.

Otro ejemplo es la aparición del extranjero mister Danger en *Doña Bárbara* y mister Peshpen en *Balún Canán*, cuyas intenciones son similares. El diálogo, entonces no sólo es intertextual, extratextual sino también intratextual, es decir, de texto a texto.

Así pues, una de las formas más importantes y esenciales de introducción y organización del pluriilingüismo lo son los géneros intercalados. La

novela permite la incorporación en su estructura de diferentes géneros, tanto literarios (novelas, piezas líricas, poemas, escenas gramáticas, etc.) como extraliterarios (costumbristas, retóricos, científicos, religiosos, etcétera).

El hablante en la novela siempre es un hablante y un ideólogo, y sus palabras son ideogramas. Un lenguaje es siempre un punto de vista especial acerca del mundo que tiene una significación específica social y cultural.

La palabra del narrador en *Balún Canán* cambia constantemente. En algunas partes narra la niña y en otras lo hace el padre o Zoraida, o bien la nana, esto le sirve para dar referencia a diversos puntos de vista. En donde existe la mezcla de dos lenguajes socio-culturales en el marco del mismo enunciado se le puede llamar, de acuerdo con Voloshinov, "hibridación".

Conclusión

En conclusión, a partir de los postulados del *subjektivismo individualista* y el *objetivismo abstracto* se puede distinguir que ambas posturas pasaron por alto ciertos aspectos, y esto lógicamente reduce un análisis "totalitario" de la lengua; pues a lo largo de esta investigación se descubre que la lengua no tiene que verse como "ajena" (o de nadie) sino como propia, y destaca por pertenecerle al hablante y a su receptor.

Por lo tanto, la lingüística así como la estilística deberían adoptar una postura que tome en cuenta la translingüística, que destaque el enunciado como producto social y no como meramente individual. Este postulado lo propone la translingüística, misma que analiza la palabra viva y dinámica y no la muerta y monológica.

Esto no quiere decir, por supuesto, que lo que ha aportado la lingüística sea nulo, pero el trabajo de ésta debe ser continuado, para que no parezca cerrado y fragmentario, porque, de ser así, *Balún Canán*, y en general las obras literarias, no pueden ser "totalmente" comprendidas desde otras perspectivas, ni siquiera composicionalmente, pues se va invalidando la palabra como propuesta de un elemento ideológico-social y cultural, en el cual la forma y el contenido van unidas en el enunciado mismo, en su forma de percibir y comprender la "realidad" •

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
 ———, *Los problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1986, Col. Breviarios, 417.

- VOLOSHINOV (BAJTÍN, Mijaíl), *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en las ciencias del lenguaje)*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
 CASTELLANOS, Rosario, *Balún Canán*, México, FCE, 1958

BOLAÑO E ISLA, Amancio, *Estudio comparativo entre el Estebanillo González y el Periquillo Samiento, discurso* [de ingreso a la Academia Mexicana correspondiente de la Española, leído el 24 de octubre de 1969]; José Rojas Garcidueñas, contestación; México, UNAM, 1971, 64 pp. [22.5 x 15.3]

Destinado a honrar la memoria de José María González de Mendoza, el Abate —su antecesor en la silla académica—, y originado en una charla entre ambos, el discurso de ingreso de Amancio Bolaño e Isla a la Academia Mexicana de la Lengua (24-10-69) se propone demostrar que no hay “relación alguna entre el *Periquillo Samiento* mexicano y la novela picaresca española y que, en caso de querer sostener la comparación, podría hacerse solamente, y con determinadas limitaciones, con el *Estebanillo González*” (pp. 13-14).

Apoyándose en Américo Castro, caracteriza la novela picaresca por la forma autobiográfica, la “técnica natu-

ralista” y el punto de vista del rencor que subvierte toda suerte de valores: “El héroe de la picaresca se halla pegado a la tierra, ha de contemplar la vida de abajo arriba, y cuando quiera realizar y ennoblecer su contemplación rencorosa, tendrá que acudir a recursos ajenos a la novela que está escribiendo, de ahí las digresiones morales y la interpolación de episodios sonrientes de amor, ajenos al tema general de la obra” (p. 21). Por esta vía la picaresca acaba por exaltar, no obstante, “los valores eternos de la temática estética española, que son los valores morales” (p. 28). Concediendo que aunque Lizardi “quiso o pretendió hacer una novela picaresca”, no por eso “pasó el *Periquillo* de ser una novela costumbrista” (p. 30), moralizante, sí, pero “de moral de escuela o pedagógica, de carácter social, mas no de predicador de púlpito, de fraile tonante en su moralización” (p. 29), como es el caso de *Guzmán de Alfarache*. Destaca en el *Periquillo*, además, su “sensiblería bien ajena a la acidez picaresca” (p. 33) y sus cuadros de corrupción social que “aparecen sólo como descripciones de costumbres” (p. 34).

Su parecido con el *Estebanillo*, que no influencia de uno en otro, consiste en que, en ambos textos, “la novela se convierte en aventura, en tópico, hasta en historia” (p. 37), si bien el propósito educativo es determinante en el *Periquillo*.

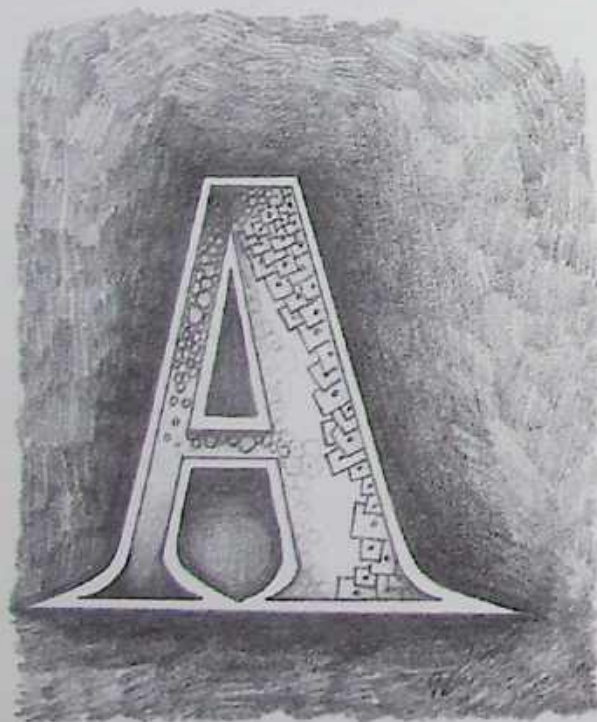
La expresión sensible de la moral y sus posibles implicaciones ideológicas constituyen, pues, el centro de interés de Bolaño e Isla, quien se esfuerza por matizar el asunto echando mano de una se-

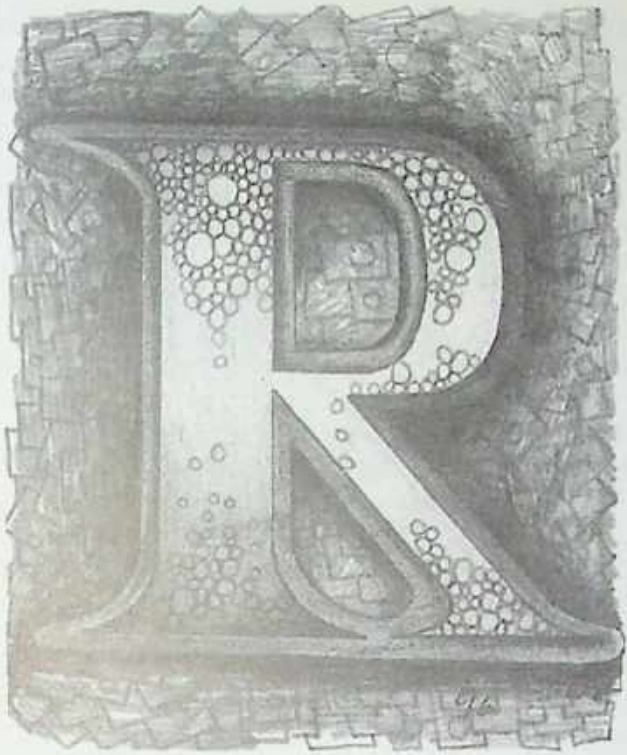
rie de citas aisladas de los tradicionales filólogos españoles de la primera mitad del siglo; además de Américo Castro: Fernández Montesinos, Savy Lopes y Miguel Herrero García, remontándose incluso a la venerada autoridad de don Marcelino Menéndez y Pelayo.

Brillan por su ausencia, al contrario, los nombres y las opiniones de los estudiosos mexicanos que se han ocupado de nuestro *Periquillo*, algunos de los cuales Alfonso Reyes y Agustín Yáñez, entre los que pudo conocer Bolaño —han apuntado escuetamente que, en realidad, el antecedente inmediato de la obra del Pensador es una novela francesa del siglo XVIII, la *Historia de Gil Blas de Santillana*, de Alain-René Lesage. He intentado, por mi parte, un desarrollo más amplio de esta opinión en el prólogo que le escribí a mi edición crítica de *El Periquillo Samiento* (Fernández de Lizardi, J. J., tomos VIII y IX de sus *Obras* que ha venido publicando el Centro de Estudios Literarios de la UNAM; 1a. ed., 1982, 1a. reimp., 1990), y me ocupo de la novela francesa en un artículo publicado en un número anterior en esta misma revista, “La picaresca mistificada: el *Gil Blas* de Lesage” (nueva época, núm. 3-4, primavera-invierno, 1996, pp. 127-130). El estudio de Bolaño e Isla peca, pues, de parcial o limitado, porque se convierte en un reiterado homenaje a la filología española y a “los valores eternos de la temática estética española”, aunque estuviese dedicado a la memoria de José María González de Mendoza, y aunque tenga su valor como estudio de literatura comparada, dedicado solamente a negar un parentesco improbable.

Amancio Bolaño e Isla, gallego de origen como Estebanillo, llegó a México en 1936 y obtuvo el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, donde fue profesor hasta su fallecimiento en 1971.

FELIPE REYES PALACIOS
[IIE-UNAM]





*Las maneras del leer
y el escribir*

Zavala, Lauro
*Humor, ironía y lectura,
las fronteras de la escritura literaria*,
Universidad Autónoma
Metropolitana,
Xochimilco,
México, 1993, 212 pp.
[22.5 x 15.3]

Lauro Zavala incursiona con erudición suficiente en terrenos aparentemente exclusivos de la literatura pero que de hecho se relacionan con la producción cultural, hoy revolucionada por el espíritu de la posmodernidad. El libro *Humor, ironía y lectura (las fronteras de la escritura literaria)*, editado por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco —sin que hubiera advertido serios errores de dirección editorial que dificultan la lectura— es calificado como “un ejercicio de interpretación literaria”. Sin embargo, su originalidad radica en que cuestiona los paradigmas, sugiere la sospecha de los métodos establecidos, al tiempo que induce al rescate de terrenos fronterizos entre los géneros, lo mismo que a la búsqueda de las complicidades se-

cretas entre escritor y lector, a quien hoy las teorías de la recepción le reconocen un papel más activo, con la posibilidad de que en el acto de leer, cada quien elabora, al mismo tiempo, su propio texto, que, a la postre, le otorgaría una mayor legitimidad al escritor.

Se trata de un conjunto de ensayos, expuestos a lo largo de más de doscientas páginas, cuya temática ha sido seleccionada en torno a tres ejes: el humor, la ironía y la lectura. Zavala toma herramientas de la semántica y la lingüística, para adentrarse en el análisis de autores de la literatura clásica iberoamericana —Pérez Galdós, Cortázar, Constantini, Fuentes, Paz, Novo—, junto a textos de crónica mesoamericana y cuento mexicano contemporáneo. Su estudio se aparta de la crítica tradicional al abocarse a una producción escrita que, al desdibujar las fronteras, ha exigido un nuevo tipo de lector. En efecto, hoy los límites entre los géneros o entre lo literario y la extraliterario se han diluido notablemente. De ahí el fragmento y la relevancia de la ironía y el humor como recursos lúdicos que le permiten al lector reconstruir el espacio de la escritura.

Respecto al humor, recurso cardinal en la literatura de todos los tiempos, recientemente Umberto Eco, en *El nombre de la Rosa*, vuelve sobre el tema, al traer a colación, en una trama cuasipoliciaca, el tratado aristotélico “De risu”, según parece desconocido hasta ahora, pero que en la novela es mantenido en secreto por el bibliotecario. El interrogante asecha desde entonces: ¿qué hubiera pasado en la seriedad del mundo occidental, si en lugar del ejercicio disciplinado del raciocinio y las implicaciones inexorables de la lógica formal con sus principios de “no contradicción” y “tercero excluido”, se hu-

biera hecho más bien una apología del caos o se hubieran dado recomendaciones para lograr una risa más sofisticada y elegante o más ácida y corrosiva?

Si esta posibilidad fue negada, se debe a que la risa sería el camino de la desmitificación, por aquello de que quien aprende a reír podría llegar a hacerlo tanto de sí mismo como del mismo dios. Esto quiere decir, simple y llanamente, que la risa como posibilidad humana tiene tal poder que podría llegar a poner en cuestión muchos de los postulados sobre los que se erigen los monumentos que dan solidez a la cultura, entre los que el de la razón ha sido el máspreciado. Precisamente la modernidad occidental ha cimentado todos sus veredictos en la medida en que han sido legitimados por la razón. Sin duda, las reservas al acto de reír tienen que ver con la gran dosis de subversión que ésta tiene, pues en ese gesto tan humano estaría contenida una buena dosis de epifanía que como ventana comunicaría a otros mundos, ocultos tras la seriedad de la explicación racional.

Indagar sobre este gesto del comportamiento humano es novedoso. Pero aún mucho más, si se hace en las culturas prehispánicas, a las que sólo se quiere ver en la singularidad de su exotismo. Los ejemplos tomados de la etnohistoria sobre las causas de la caída de Tula —la antiquísima ciudad toteca— y Tenochtitlan —la imponente ciudad azteca—, no sólo nos hacen reír, sino que nos dan una nueva perspectiva, por supuesto más humana, de la manera como se ha visto a estos pueblos, hasta ahora petrificados por la historiografía oficial. En efecto, la grandeza de Tula se habría acabado por una razón muy curiosa, en nada relacionada con la seriedad de las causas políticas o económicas. Otros motivos igualmente importantes, como eran las voluptuosas debilidades personales del gobernante Huemac por las mujeres de caderas anchas, habrían podido intervenir en este hecho. A su vez, Tenochtitlan, habría incurrido en lo mismo, por otra causa del mismo tenor: la imposibilidad de Moquih de tener rela-

ciones íntimas con su esposa por el fétido aliento que ésta despedía. Cuando conocí el museo arqueológico de Tabasco en Villahermosa, me llamó mucho la atención el gesto de hilaridad de las diminutas figuras de rasgos olmecas que aparecían literalmente "muertas de risa". Es tal el realismo de su expresión, que no sólo contagia al visitante, sino que incita a la curiosidad de saber el motivo de tal desparpajo. Para evidenciar el sentido del humor en estos pueblos, Zavala toma una cita sobre los consejos moralizantes en los que se fundían géneros diversos, como los enseñados a los jóvenes para sus relaciones con las mujeres: "no te des zampadas con la mujer como si fueras un muerto de hambre" o a ellas con una recomendación más imperativa: "apriétate y cuélgate del hombre con el que habrás de casarte". Otras son las ingeniosas fabulaciones hechas con bestiarios, como ocurre entre los zapotecas que inventan explicaciones del porqué de las orejas largas de los conejos e ironizan, con mucha imaginación, caricaturizaciones de costumbres y comportamientos de las personas por su sexo o por su estado vital.

El texto de Zavala se hace más interesante cuando se adentra en el análisis de la ironía —el segundo tema del libro—, en tanto recurso y figura retóri-

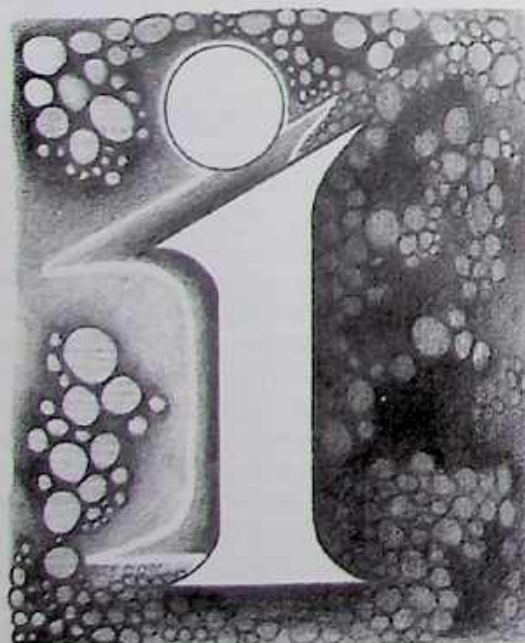
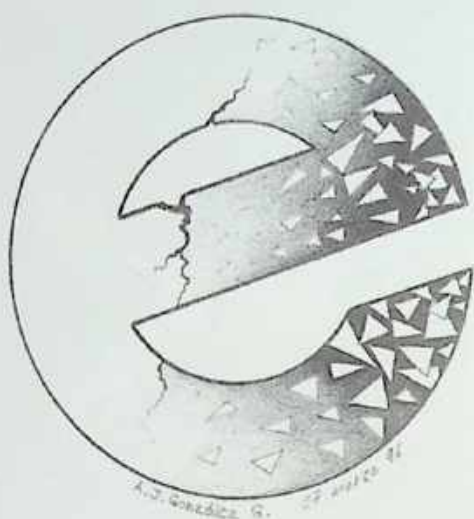
ca, de uso en la literatura moderna. Es el recurso que indica un más allá en el texto literal, mediante el cual se encuentra su dimensión propiamente literaria, como estrategia que "permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad". Asomarse a esos terrenos es propender por otras verdades más lúcidas, inscritas en el ámbito simbolizador de la cultura donde los comportamientos y sentires de los pueblos adquieren su pleno significado. La ironía —catalogada entre las figuras retóricas de pensamiento y específicamente entre las patéticas, que al decir de alguien "excitan los efectos vehementes del alma"— se emparenta con la paradoja y el oxímoron. Este recurso, advierte Zavala, supone un lector capaz de reconocer las estrategias de autocuestionamiento puestas en juego por la misma ironía. La carga de oralidad, frecuentemente presente en la comunicación verbal, penetra, en todos los casos, el mundo simbólico, exclusivo del ser humano, para recordarle que, como tal, su destino está signado precisamente por esta figura. "La

ironía de la vida", como la sabiduría popular lo suele decir. Ni todos los aderezos exaltadores de la belleza de Miss Universo podrán detener el paulatino deterioro de su físico, ni todo el boato que acompaña al representante de Dios en la tierra, podrá impedir su irremediable conversión en polvo. Al final, todos serán y seremos objeto de la burla que la alegoría con que se representa este momento inexorable, representado por el esqueleto con la guadaña, expresa con una estruendosa carcajada. Por eso, la ironía es un recurso que

está en la base fundamental de la sabiduría humana.

No obstante, entre las muchas formas de ironía, la ironía narrativa, cuya máxima expresión se encuentra en la novela moderna como ironizadora, precisamente de la modernidad, que es la partera del género novelístico, debe ser explícita con la capacidad para mostrar la existencia de la situación paradójica. Su manejo exige habilidad en el lenguaje, un devanar sutil de la inteligencia en el tratamiento rápido de la contradicción y, por supuesto, la seducción del instante, para entrar en complicidad con el otro, que es a la vez su contenedor. Al conjugar dialéctica, contexto y recepción, resulta un instante único, que en algunos casos nos hará sonreír y en otros carcajearnos hasta las lágrimas, pero nunca indiferentes.

A modo de tema inciso y quizá articulador entre ironía y lectura, las referencias a Constantini en pos de la polifonía textual, como superposición de diálogos fragmentarios, adquiere importancia dentro de los objetivos del libro de Zavala. Aquí los terrenos fronterizos entre lo literario y lo extraliterario parecen disolverse con mayor evidencia. En efecto, en *Háblame de Funes* las múltiples voces, al modo bajtiniano, no sólo están constituidas por elementos de la cultura popular, el fol-



clor, el cine, el periodismo, sino que además se relacionan específicamente de manera paradójica. De la misma manera, Pérez Galdós, reconocido por su realismo, es tenido en cuenta, con *Cádiz* (el número 8 de los *Episodios Nacionales*), para volver sobre la disolvenencia, en este caso, ya no de géneros, sino de los niveles entre la historiografía y la narrativa, gracias al papel de lo ficcional.

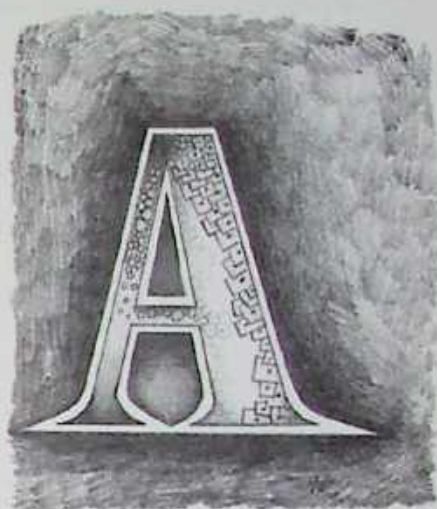
Respecto del tercer tema, la lectura, encabezado con el subtítulo "El lector ante el texto: la última frontera", el afán por la recepción ocupa el interés. Las referencias a Cortázar, Fuentes, Paz, permiten dilucidar problemas relevantes de ese momento secreto en que se da la complicidad entre escritor y lector, quien cierra el ciclo de la escritura. En el caso de Fuentes, su novela *Gringo Viejo* presenta dos personajes, metáforas de héroes trágicos, que al cruzar la frontera entre México y los Estados Unidos, también cruzan sus propias fronteras interiores, como ha sido la relación entre los dos países. De esta manera se constituye el mito que el lector capta y reelabora mediante las técnicas ofrecidas por el escritor, tiempos verbales, recurrencia de tópicos, enumeraciones, diálogos, que, al alternar la voz del narrador con la de los demás personajes, producen el efecto mitificador.

Algo similar ocurre con Cortázar,

quien es capaz de involucrar al lector en el proceso de creación literaria, al permitirle múltiples lecturas, en las que se va dando la complicidad en la aventura de jugar con el tiempo, como un modelo para armar, en el que pueden coincidir distintos puntos de vista, cuyo efecto es la creación de otra realidad. De estos resultados alquímicos, ya es clásica la referencia al capítulo 68 de Rayuela. Por eso, Cortázar aparece como el constructor por excelencia del puente entre el realismo mágico y lo fantástico, entre lo real y lo imaginario.

Otro es el caso de Paz, quien desde la polisemia del lenguaje poético, establece un puente entre la palabra escrita y la palabra dicha, al recuperar para esta última la sonoridad de la pronunciación y eliminar o colocar las señales que estimulan la continuación de la lectura más allá de la letra impresa. No obstante, ante la imposibilidad de controlar lo que ocurre en todas las múltiples lecturas de lectores anónimos, lo que hay que tener en cuenta en el poema paciano es la manera como en el poema están contenidas esas posibilidades, que permiten el relevo de palabras con el lector. Esta comunicación ocurre en un tiempo, que va del momento anterior, que es el de la escritura, al posterior, que es el de la lectura, entre el instante de la reflexión y el de la imaginación, y entre la finitud y el acabado de la palabra escrita y la infinitud y lo inacabado de la palabra dicha.

Finalmente, Salvador Novo es tenido en cuenta en "Sátiras y Ensayos", por el uso de recursos paródicos en el acercamiento entre la crónica periodística, la novela, el ensayo y la poesía, con efectos de verosimilitud en la lectura. El análisis argumentativo utilizado, entendido como forma de representación de la realidad, conduce a conclusiones reveladoras de cómo se logra el involucramiento entre el escritor y lector en cuanto al uso de máscaras usadas por el escritor para pre-

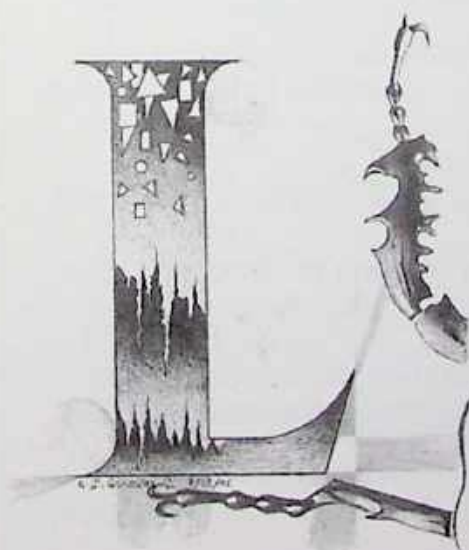


sentarse a sí mismo a la vez que para ver las de los otros.

En el cierre del libro, Zavala recupera el tema base en la distinción conceptual entre el humor y la ironía, a la vez que hace el seguimiento sucinto de cómo ocurre ésta en el cuento mexicano, en particular en el cuento contemporáneo.

La coherencia de este trabajo, juiciosamente documentado en textos y referencias teóricas, se convierte en una recomendación necesaria a académicos e investigadores como a creadores, en especial a los escritores. Las readecuaciones de los análisis teóricos así como las formas de escritura y también de lectura, ahora tan sugeridas por la crisis de la modernidad, en lugar del desencanto, más bien insinúan posibilidades lúdicas con los recursos de la ironía, el humor y la autoparodia, sobre los que este libro ofrece buenas reflexiones. Recuperar esas posibilidades haría más lúdico el oficio de leer y escribir, y menos compulsiva la existencia •

MIGUEL ARNULFO ÁNGEL
[DPC-UAM-X]



AGENDA CULTURAL

Difusión Cultural en Humanidades

§ PRIMERA SEMANA CULTURAL DE HUMANIDADES, 1997

La Semana Cultural de Humanidades que ahora inicia tiene como propósito primordial el contar anualmente con una semana dedicada especialmente a promover actividades culturales con miembros distinguidos de la cultura de Toluca y del resto de la República. Pero también tiene como función, como parte de las actividades de la Facultad de Humanidades, la de contar con un espacio idóneamente adecuado para que los alumnos, egresados y profesores que poseen aptitudes artísticas y que comienzan a destacarse o ya se han destacado, dentro y/o fuera del estado, en alguna de sus diversas manifestaciones puedan presentarlas tanto ante el público universitario como ante todos aquellos interesados en este tipo de temas. Los eventos realizados en esta ocasión fueron:

♣ LUNES 19 DE SEPTIEMBRE

Inauguración por parte del Sr. Rector
M en A. Uriel Galicia Hernández

Conferencia Magistral: Dr. Leopoldo Zea
Moderador: Lic. Gerardo Meza García

Cine e Historia: *Crímenes en el Monasterio*
Comentarista: Dr. René L. García Castro

Recital de violonchelo y piano:
Mto. Lazlo Frater y Mta. Ruth Martínez

♦ MARTES 20 DE SEPTIEMBRE

Presentación del libro: *Reseña Histórica de la Facultad de Humanidades*, del Prof. Inocente Peñaloza
Comentarista: Mta. Ma. Elena Bibriesca Sumano

Cine y Ciencia de la Información:
Fahrenheit 451

Comentarista: Lic. Evaristo Hernández Carmona

Presentación del libro: *El individualismo fenecerá. Mounier, el filósofo francés: ayer, hoy y siempre*, del Dr. Juan Parent Jacquemin
Comentarista: Mta. Mariana Zamfir Stanciu

Obra de teatro: *¡Viva la revista!*
Compañía Teatro de la Calle

♥ MIERCOLES 1 DE OCTUBRE

Conferencia: *El cielo al margen del paraíso*, de la escritora Delfina Careaga
Moderador: Mto. Francisco Javier Beltrán Cabrera

Presentación del libro: *El rencor y otros filos*
Comentarista: Lic. Jesús Angulo y Lic. J. Humberto Florencia Zaldívar

♠ JUEVES 2 DE OCTUBRE

Presentación del libro: *En Cadena Nacional*, del escritor Lic. Jesús Humberto Florencia Zaldívar
Comentaristas: Lic. Gerardo Meza García y Dr. Luis Ma. Quintana Tejera

Cine y Teatro: *Después del ensayo*
Comentarista: Dir. Esvón Gamaliel

Cine y Filosofía: Stalker
Comentarista: Mto. Miguel Ángel Sobrino

Concierto de Rock Rupestre:
Grupo: Gatos de Azotea

Cine - Memoria: El grito de Leobardo López
Comentarista: Lic. Humberto Delgado

Conferencia: Cohesión e identidad en los pueblos indios, por el Dr. Bernardo García Martínez
Comentarista: Dr. René L. García Castro

● **VIERNES 3 DE OCTUBRE**

Conferencia: "El Divino Narciso", de Sor Juana Inés de la Cruz, del Dr. José Luis Ibáñez
Moderador: Lic. Jesús Téllez Rojas

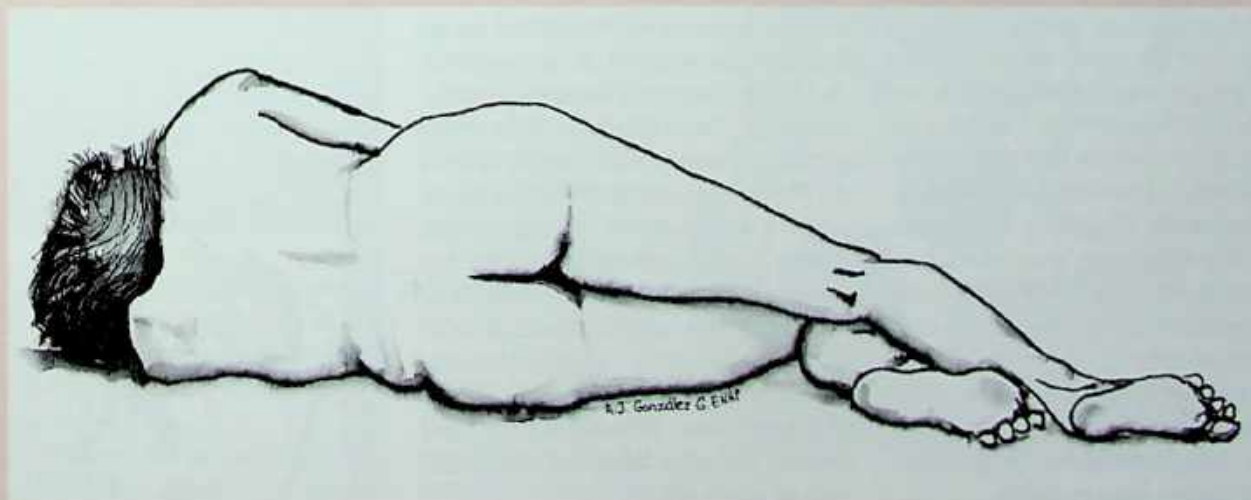
Mesa Redonda: Alumnos y Maestros Creadores

Cine y Literatura: Tajimara
Comentarista: Mto. Francisco Javier Beltrán Cabrera

Teatro: La Cueva de Salamanca, de Miguel de Cervantes Saavedra
Dir. Esvón Gamaliel

Conferencia: Retos para los profesionales de la información en el siglo XXI, del Dr. Jesús Lau
Moderadora: Mta. Elvia Estrada Lara

Cinemaratón: Carretera perdida, dir. David Lynch
El infierno, dir. Claude Chabrol
Hasta el fin del mundo, dir. Win Wenders
Transpoitting, dir. Danny Boyle
Poderosa Afrodita, dir. Woody Allen
Pepi Lucy, Boom y otras chicas del montón, dir. Pedro Almodovar

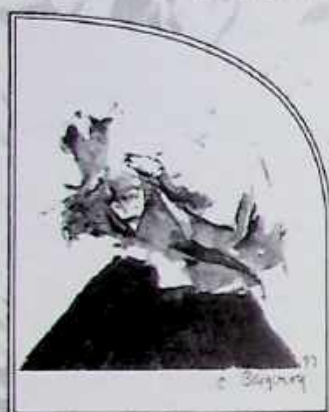


LIBROS DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

POR LAS TIERRAS DE ILÓM

el realismo mágico en *Hombres de maíz*

Saúl Hurtado Heras



• Saúl Hurtado Heras

Por las tierras de Ilóm.

El realismo mágico en Hombres de maíz.

Colección: Lecturas críticas/34, 1997, 207 pp.

Coed.: CCYDEL-UNAM/UAEM

"De toda la narrativa de M.A. Asturias, *Hombres de maíz* es la que mejor sintetiza el problema del ser latinoamericano. No obstante, diversas vicisitudes han contribuido a cerrar los diversos caminos para la interpretación de esta novela que logra universalizar el conflicto latinoamericano al proponerlo como un problema del hombre.

"Esta convicción orienta el presente trabajo. *Por las tierras de Ilóm* asume como principio el carácter mágico-realista de *Hombres de maíz*. Cualidad que ni es exclusiva de la literatura latinoamericana, ni evoca simplemente la recuperación de tiempos y expresiones culturales superadas, pues el realismo mágico comprende rasgos que conviven simultáneamente con lo moderno y lo posmoderno."

Revisión crítica, pues, de una de las novelas más representativas de la literatura latinoamericana contemporánea de lectura indispensable.

• Jean Brun

El estoicismo

Colección: Lecturas críticas/33, 1997, 150 pp.

Trad.: José Blanco Regueira

La sabiduría estoica no representa únicamente un ideal antiguo de la más alta importancia para cualquier consideración histórica del pensamiento filosófico, sino también, y ante todo, el establecimiento de una *tensión* que atraviesa la modernidad hasta llegar a nosotros.

Al reseñar de manera sucinta y ampliamente documentada la trayectoria del estoicismo antiguo y tardío, Jean

EL ESTOICISMO

Jean Brun

Traductor José Blanco Regueira



Brun subsana en este libro una de las lagunas más notables de la formación de los estudiantes de filosofía de nuestra época. Como dice Jean Brun, "Si es cierto que casi la totalidad de la obra de Platón, Aristóteles o Plotino se encuentra a disposición de todo el que quiera estudiar a esos filósofos, [...] ya no queda nada de las numerosas obras escritas por los antiguos fundadores de la doctrina estoica [...] [y] no conviene perder de vista que cuando hablamos 'del' estoicismo, englobamos [...] una escuela filosófica cuya historia abarca más de cinco siglos [...]"

• Eugenio Nuñez Ang

Didáctica de la lectura eficiente.

Técnica para desarrollar la lectura de calidad: comprensión, crítica, creativa, velocidad

Colección: Textos y apuntes/66, 1994, 239 pp. - 2a. ed., 1996.

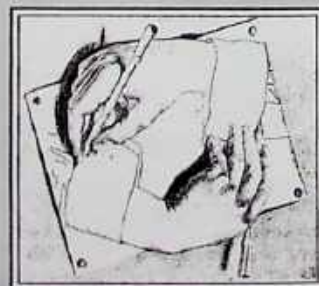
"Un gran porcentaje de los conocimientos que adquiere un estudiante es a través de la lectura. Durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, desde el ciclo elemental hasta el posgrado, un estudiante necesita leer diferente tipo de libros para lograr los objetivos de las diferentes materias que cursa. La diferencia no sólo radica en el contenido, sino en la cantidad, el estilo y hasta los propósitos de cada lectura. Así, por ejemplo, en el nivel medio, tanto secundaria como preparatoria, un alumno tendrá que estudiar diferentes materias con diferentes lenguajes. En profesional, aunque las materias tienen cierta correlación, de todas formas obedecen a objetivos, contenidos, profesores distintos. [...]"

Por esta razón [entre muchas otras], este libro propone técnicas de lectura que promuevan la adquisición y recuperación de hábitos de lectura [...]"

La segunda edición de este libro habla por sí mismo de su importancia.

DIDÁCTICA DE LA LECTURA EFICIENTE

EUGENIO NUÑEZ ANG



DARIO FO: PREMIO NOBEL DE LITERATURA 1997

Miércoles 9 de octubre de 1997,
AM EDT¹

• Dario Fo de Italia ganó el premio Nobel de literatura

ESTOCOLMO, Suiza (Reuter): La Academia Suiza otorga el premio Nobel de literatura al escritor, actor y dramaturgo italiano Dario Fo, autor, entre otras obras, de *La muerte accidental de un anarquista*. La Academia dijo que Fo ganó, a sus 71 años de edad, el premio por "emular a los juglares de la Edad Media en su hostigamiento a las autoridades y por defender la dignidad de los oprimidos".

En los últimos años, Fo era una de las figuras literarias más nominadas, si bien una de las más radicales, para ganar el premio Nobel. La Academia Suiza ha sido frecuentemente criticada por premiar a escritores desconocidos.

Del mismo modo que Fo es conocido por su obra *La muerte accidental de un anarquista*, de 1970, representada en todo el mundo, lo es por su *Mistero Buffo*, de 1969, y por *Non si paga, non si paga*, de 1974.

La Academia Suiza comentó que Fo, casado con la actriz y escritora Franca Rame, nos ha abierto los ojos sobre los abusos y las injusticias de la sociedad con una mezcla de humor, ironía y seriedad.

A Dario Fo, miembro fundador del Partido Comunista Italiano, le fue negada en 1980 la visa de entrada a los Estados Unidos por ser miembro de un grupo defensor de internos de la prisión.

• • •

La actitud de sus "colegas" y "amigos" ante tal decisión no se hizo esperar. Dario Fo es un personaje que suscita sentimientos bien definidos: lo se lo quiere, o se lo odia!²

Así, el mismo día en que se dio a conocer la noticia — el 9 de octubre —, en *La Stampa*, Giorgio Strehler (director

teatral) dijo: "Ci sentiamo onorati come europei e come teatranti" ["Nos sentimos honrados como europeos y como gente de teatro"], mientras Rita Levi Montalcini (también premio Nobel) decía: "Non conosco Dario Fo, non so proprio chi sia. E' italiano?" ["No conozco a Dario Fo, no se si quiera quién es. ¿Es italiano?"].

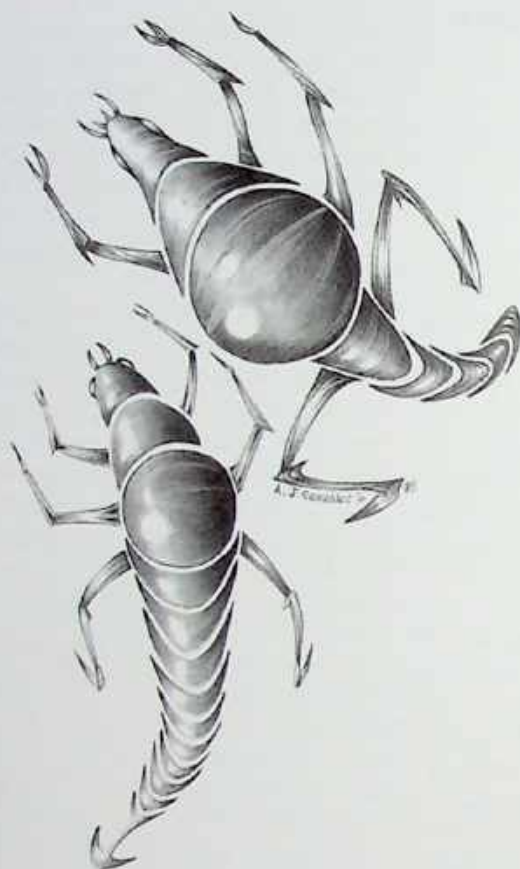
Por su parte, Walter Veltroni (político), en *Il Giornale*, comentaba: "Questo Nobel è una bellissima cosa. Gli accademici di Stoccolma premiano una personalità originale della cultura italiana. Si riconosce così il valore universale di un autore e di un artista tra i più incisivi e anche scomodi del dopoguerra, che è amato e apprezzato al di là dei nostri confini". ["Este Nobel es una estupenda cosa. Los académicos de Estocolmo han premiado una personalidad original de la cultura italiana. Se ha reconocido así el valor universal de un autor y un artista de entre los más mordaces e incómodos desde la posguerra, quien es amado y apreciado más allá de nuestra frontera"], y Renato Farina (periodista), en *La Stampa*, decía al respecto: "E così l'Accademia reale di Svezia ha premiato Fo. Lo stupore, direi addirittura il dolore è grande: perché quei simpatici babbioni in smoking hanno dato il Nobel per la letteratura a Dario Fo..." ["Y así la Academia real de Suecia ha premiado a Fo. La estupefacción, dicho sin rodeos, el dolor

es grande: porque aquellos simpáticos bobalicones en esmoquin han dado el Nobel de literatura a Dario Fo..."].

Algunos escritores, como Fruttero e Lucentini, no se han quedado atrás y también han dado su opinión: "Li per li verrebbe da ridere, per il Nobel alle farse di Dario Fo. Ma cosa è successo a questi svedesi, una ciucca collettiva mediante la loro squisita vodka Absolut? [...] Noi non lo vedemmo personalmente (uno evitava, ormai, sapeva già tutto prima di entrare in teatro) [...] Del valore letterario del suo teatro non possiamo dir niente, perdemmo l'interesse molto tempo fa. Può darsi che contenga tirate geniali, monologhi



fantasiosos, dialoghi spiritosissimi [...]. Ora da Stoccolma ci rivelano che si tratta de un grande scrittore, stesso calibro di Pirandello, di Montale. Sarà, sarà. Chiederemo conferma a Bertinotti." ["En el acto me sobrevino la risa, a causa de la entrega del Nobel a las farsas de Dario Fo. Pero ¿que cosa les ha sucedido a estos suecos, una borrachera colectiva por medio de su excelente vodka Absoluta?... Nosotros no lo íbamos a ver personalmente (uno preveía, de hecho, sabía ya todo antes de entrar en el teatro)... Del valor literario de su teatro no podemos decir nada, perdimos el interés hace ya mucho tiempo. Es posible que contenga trozos simpáticos, monólogos estrambóticos, diálogos ingeniosísimos... Ahora desde Suecia nos revelan que se trata de un gran escritor, de la misma calidad que Pirandello, que Montale. Tal vez, quizá. Pediremos que nos lo confirme Bertinotti"], del mismo modo como lo han hecho, a través de la editorial de *La Stampa*, la gente de la calle, como Michela Maratea: "Dario Fo si è inchinato al potere accettando il Nobel? Esattamente il contrario: per una volta la 'cultura ufficiale' ha riconosciuto il genio, al di là delle bandiere, e, con lui, ha riso di gusto, probabilmente anche di se stessa. / Altri grandi avrebbero potuto essere premiati al suo posto? E allora? Le scelte, per definizione, includono pochi ed escludono tanti. Sarebbe accaduto anche se il Nobel fosse toccato, per esempio, a [Mario] Luzi, che del conseguimento di questo obiettivo ha fatto una ragione di vita. A differenza di Fo". ["¿Dario Fo se ha inclinado hacia el poder al aceptar el Nobel? Justamente todo lo contrario. Por primera vez la 'cultura oficial' ha reconocido al genio, más allá de las banderas, y, con él, ha reído de gusto, aunque también de sí misma. / ¿Otros grandes escritores pudieron haber sido premiados en su lugar? ¿Y entonces? Las selecciones, por definición, incluyen a pocos y excluyen a muchos. De todos modos hubiera sucedido si el premio Nobel le hubiese tocado, por ejemplo, a [Mario] Luzi [uno de los grandes poetas italianos de la actualidad], que de la



consecución de este objetivo ha hecho la razón de su vida. Totalmente lo contrario que Fo"; Attilio Bulla: "Lo scandalo e l'anatema del 'grandi' e dei 'potenti' è normale per chi fa e si fa capire. Quando questo poi è anche bravo, noto e non fa il portaborse, l'invidia di chi si crede grande si impenna fino a farlo diventare patetico a gli occhi del popolo. Bravo Dario, continua con la tua arte a stupire, a farci capire e, perche no, a ridere e sognare". ["El escándalo y la anatema de los 'grandes' y de los 'poderosos' es normal para quien crea y se hace escuchar. Cuando éste, en fin, es también inteligente, connotado y no sigue el juego, la envidia de quien se cree grande se empeña en volverlo patético a los ojos del pueblo. Bien Dario, continua con tu arte a sorprender, a

hacernos entender y, porqué no, a reír y a soñar"]; Claudia Bedini: "Disappunto? Il Nobel l'hanno preso anche Grazia Deledda e Golding. Semmai c'è il Nobel che non è degno di lui!" ["¿Contrariedad? El premio Nobel lo han recibido Grazia Deledda e Golding. ¡De aquí que el Nobel no sea digno de él!"], y otros que han preferido mantener el anonimato: "La Massoneria quest'anno ha voluto premiare un Antipapa perché è troppo impressionata dal potere mediatico di Giovanni Paolo II. Purtroppo, in queste beghe, c'è andata di mezzo la letteratura, la cultura e forse qualcosa di più. In compenso, se la letteratura è morta, l'Editore gode di buona salute. I soldi del premio sono briciole, rispetto ai contratti che sta firmando Giulio Einaudi a Francoforte... Meditate, gente, meditate... magari ad Alcatraz...". ["La

Masonería este año ha querido premiar a un Antipapa, ya que está demasiado impresionada del poder mediador de Juan Pablo II. Por desgracia, en esta ocasión, han pagado los platos rotos la literatura, la cultura y tal vez otras cosas más. En compensación, si la literatura ha muerto, las Editoriales gozan de buena salud. El dinero del premio representa puras migajas, si se lo compara con los contratos que está firmando Giulio Einaudi en Frankfurt... Meditadlo, gente, meditadlo... acaso recuérdese Alcatraz..."].

Mas esta actitud contrapuesta frente a Dario Fo no es de este momento. Bástenos recordar lo que, muchos años antes, Pier Paolo Pasolini dijo en una entrevista realizada por la revista *Pano-*

rama, un día después del arresto de Dario Fo en Sassari, en noviembre de 1973. Comentó Pasolini: "La mia opinione su Dario Fo e i suoi lavori è talmente negativa che mi rifiuto di parlarne. Fo è una specie de peste del teatro italiano". ["Mi opinión sobre Dario Fo y sobre su obra es tan negativa, que me niego a hablar de ello. Fo es una especie de peste del teatro italiano"].

Mas sea como fuere, cuando uno se acerca a sus obras puede claramente percibirse de que Dario Fo — premio Nobel de literatura 1997, candidato a premio Nobel en 1995 — es indiscutiblemente uno de los hombres de teatro más completos de Italia (escritor, actor y director, . . .) y uno de los pocos autores vivos que son regularmente representados en todo el mundo. Confirma esta apreciación la mención que se le dio como Doctor en Letras (Honoris Causa), otorgado el 18 de noviembre de 1996, por la Universidad de Westminster, en el Barbican Centre de Londres, por su: "Distinguished contributions to international literature and theatre" [Distinguida contribución al teatro y a la literatura internacionales].

Pero pasemos a ver más de cerca sus obras y tratemos de analizar mínimamente los elementos que lo han llevado a convertirse en el premio Nobel de 1997.

Dario Fo y su obra³

Con una producción cercana a las 70 obras teatrales, la característica más notoria — si bien no la única — de su obra es el anticonformismo y la fuerte caricatura satírica ejercida sobre todo contra la política, la iglesia y la mo-

ral cotidiana. Causa, entre otras — como es de suponerse —, del amor y del odio tan exacerbado que su persona y su obra artística producen entre sus cercanos y lejanos conocedores.

Dario Fo hace su debut teatral en 1953, junto con Franco Parenti e Giustino Durano, en la revista *Il dito nell'occhio*, seguida al año siguiente de *Sani da legare*. Es co-autor e intérprete de ambas. Estos espectáculos tenían como característica la innovación de la revista tradicional. Se componían de un conjunto de sketches cómicos que imitaban y parodiaban tanto a personajes de ese momento, como a personajes históricos y míticos. Así nos encontramos, por ejemplo, con un Goliat bueno y pacífico, y a un David pendenciero e importuno; a Napoleón y a Nelson

comportándose como niños que se tiran pullas mutuamente; etcétera.

En estas obras se encuentra ya en embrión, dada la censura de la época, aquella sátira hecha de continuos vuelcos, de continuas inversiones paródicas.

Pero no es la sátira la única vena del cómico. De hecho, construye máquinas perfectas de hacer reír siguiendo el modelo de la farsa y el vodevil, "retomando el filón popular de la comedia del arte, los *gags* del circo y del cine mudo".⁴

Éste es el tipo de producciones a las que Fo se dedica entre 1957 y 1961, y que comprende dos espectáculos de farsa y sus tres primeras comedias.

Como tales, ciertamente no representan más que un simple prelude a los verdaderos trabajos de su madurez. Con todo, esto no debe hacernos perder de vista dos hechos importantes: primero, que se trata de textos que, a pesar de su ahora ya lejana creación, mantienen todavía una extraordinaria creatividad cómica, incluso en la simple lectura; y segundo, que en su producción artística posterior, siempre volverá a retomar los mecanismos de la farsa, si bien es cierto que fundiéndolos con una sátira de rara eficacia.

Cabe reconocer, de cualquier manera, que el discurso político, que después manejará con tanta soltura, todavía no alcanza a tener una estructura cómica lo suficientemente sólida.

Pero veamos un poco más de cerca estas dos farsas de los años 1957 y 1958.

La primera, *Gli imbianchini non hanno ricordi*,⁵ toda la acción gira en torno a un falso muerto embalsamado, con toda una serie de equívocos: principalmente sustitución de personas e inyecciones dadas siempre sobre el trasero equivocado.

Todo el texto sigue los modelos clásicos del género fársico, con personajes estereotipados y diálogos entre fantásticos y demenciales.

Los mismos elementos están presentes, aunque en cantidad mucho mayor, en su otra farsa: *Non tutti i ladri vengono per nuocere*,⁶ donde nos encontramos con un doble adulterio sazo-



nado con la incómoda presencia de un desafortunado ladrón. Toda la obra se representa dentro de un vertiginoso e hilarante trenzado de equívocos y desenmascaramientos.

En este texto, nos dice Paolo Puppa, "el léxico es decididamente vulgar, soez, con un ataque preciso a la lengua culta-literaria de nuestra tradición teatral del siglo XIX, hasta llegar, como sucederá en las comedias sucesivas, a la jergonza y al dialectismo".⁷

Sus farsas posteriores serán construidas a partir de los mismos ingredientes y siempre son igual de divertidas.

Veamos ahora, someramente, algunas de las características de sus tres primeras comedias, las cuales fueron escritas entre 1959 y 1961.

En éstas se retoma la estructura de la farsa, pero dilatándola, al tiempo que se comienzan a insertar elementos de sátira, especialmente de sátira de costumbres.

Así, en la primera de ellas, *Gli arrancelli no giocano a flipper*,⁸ en tres actos, de 1959, la historia gira en torno a Lungo (llamado también Sereno, Nuvolo, Agitato, con el apellido de Tiempo) y Ángela, bella prostituta rubia, tierna y afectuosa.

El hecho de que los dos protagonistas tengan un nombre concreto constituye una tentativa de lograr una mayor individualización respecto a los personajes estereotipados de la farsa. Es de hacer notar también que en el nombre de ella se muestra, a través de la contradicción entre su nombre y su "profesión", una clara polémica contra la moral común. (Recuérdese que la obra es de 1959).

De hecho, el mundo de la comedia de Fo está poblado de personajes "de abajo", pero siempre vistos desde una perspectiva positiva: briagos, prostitutas, estafadores carentes de inventiva, dementes que razonan mejor que los cuerdos y sanos, etcétera.

Su segunda comedia es *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*,⁹ de 1960. Ésta se desarrolla en su totalidad a partir de cambio de identidad de dos socios: un bandido y un cura desmemo-

riado. Naturalmente, los dos son tan parecidos en el plano físico, cuanto son divergentes en lo que se refiere a su temperamento. Estas características de los personajes da pie para que los diversos personajes se enfrenten en continuas discusiones, en las cuales se integran algunos momentos de sátira política.

La tercera comedia, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*,¹⁰ de 1961, nos encontramos ante una sátira del mundo de los negocios y de la mezquina astucia con que en general vienen conducidos.

Para 1963, que es cuando aparece su siguiente comedia, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*,¹¹ Fo comienza a disminuir la estructura fársica y a aumentar los elementos satíricos que lo auxilian a confrontar el poder constituido.

El espectáculo se articula según el esquema del teatro en el teatro — en una estructura tipo marco —, con una historia externa que contiene otra.

La comedia comienza con un actor español del Cinquecento condenado a muerte por haber representado un texto prohibido, al cual, antes de ser juzgado, se le ofrece la posibilidad de narrar la historia de Colón, lo que acepta hacer, una vez que sabe que hay la posibilidad de que se le condone la pena.

Una vez que ha distribuido rápidamente los papeles entre los presentes, el actor comienza a narrar la historia de Colón. Éste presenta su proyecto a los reyes de España: un rey bigotón y belicista y una reina leal y progresista, y a los doctores de la corte.

Entre disquisiciones científicas y diversas tergiversaciones, pasan algunos años y Colón, hastiado de esperar, recurre a una estratagema: muestra una máscara de oro que dice haber recibido del otro lado del globo y amenaza de dársela a cualquier otra potencia, con lo que obtiene las tres carabelas.

Regresando cargado de oro, es sin embargo arrestado con cualquier pretexto. Asistimos así al proceso en el que se evocan algunos episodios de la expedición de acuerdo con la versión, caricaturalmente facciosa y contrapuesta,

de Colón y de sus adversarios. Estos recuentos se convierten en uno de los momentos más divertidos del espectáculo.

Al proceso sigue la sentencia, en la cual se suman y se restan los años que Colón debe pasar en galeras. Con la condena se interrumpe el mecanismo del teatro en el teatro, y regresamos al actor a punto de ser juzgado. La promesa de condonación no se cumple y se decide la ejecución.

El espectáculo se cierra con el actor decapitado, quien tiene en la mano su propia cabeza.

Así, esta comedia se inserta dentro de una tradición desmitificadora, esto es, de esa que intenta contar hechos y personajes de la historia y de la actualidad según una óptica "distinta" — si bien totalmente imaginaria —, privada de toda aquella retórica a la que la cultura oficial nos tiene acostumbrados.

Cabe mencionar que, en esta obra, específicamente en el segundo acto, aparece un personaje frecuente en las obras de Fo: el loco, al cual le está permitido decir las verdades incómodas, molestas, estorbosas. Este personaje adquirirá justamente un papel protagónico, como veremos, en la *Morte accidentale di un anarchico*.

Su siguiente comedia, *Settimo: ruba un po'meno*,¹² de 1964, Fo da un paso importante dentro de su producción: logra sintetizar los modelos fársicos con el contenido satírico, elementos que hasta ahora habían estado de cierta manera separados en sus anteriores comedias.

Para 1968 nos encontramos con un viraje importante en la trayectoria teatral de Fo. Decide abandonar el circuito teatral normal, al cual llama el "teatro burgués", y se dirige a recitar y actuar en las plazas, en las casas del pueblo, y en todos aquellos lugares donde pudiera encontrar al público contrario, sobretodo el de las clases subalternas.

Este cambio es un acto importantísimo en la historia humana y artística de Dario Fo. Por ello resulta interesante citar los motivos que lo llevaron a ello. Dice el propio Fo: "Eravamo stuffi di essere i giullari della borghesia, a cui ormai le nostre critiche facevano l'effe-

to di un'alca-seltzer, così abbiamo deciso di diventare i giullari del proletariato". ["Estábamos fastidiados de ser los juglares de la burguesía, a los cuales nuestra crítica les hacía el efecto de un alca-seltzer, de aquí que hayamos decidido convertirnos en juglares del proletariado"].¹³

Durante los dos primeros años, este circuito alternativo fue organizado con la colaboración de l'Archi, mas después, por desavenencias con el PCI, decide organizarse autónomamente, dando vida al colectivo de teatro "La Comuna".

"Mistero buffo",
"Morte accidentale
di un anarchico"
e "Non si paga,
non si paga"

Hemos llegado a los años donde Dario Fo produce lo mejor de su obra: *Mistero buffo*,¹⁴ de 1969; *Morte accidentale di un anarchico*,¹⁵ de 1970, y *Non si paga, non si paga*,¹⁶ de 1974. Mas antes de adentrarnos en ese mundo maravilloso que nos brindan estas obras, haremos un pequeño paréntesis y trataremos un tema importante: la relación entre el Fo autor y el Fo actor.

El mismo escribió al respecto en un artículo en *Panorama*, en 1962. Dice, entre otras cosas: "Gli autori negano che io sia un autore. Gli attori negano che io sia un attore. Gli autori dicono: tu sei un attore che fa l'autore. Gli attori: tu sei un autore che fa l'attore. Nessuno mi vuole nella sua categoria. Mi tolerano solo gli scenografi". ["Los autores niegan que yo sea un autor. Los actores niegan que yo sea un actor. Los autores dicen: eres un actor que hace de autor. Los actores dicen: eres un autor que hace de actor. Ninguno me quiere en su categoría. Sólo me toleran los escenógrafos"].¹⁷

Es verdaderamente un dato incontrovertible que las comedias de Fo han estado representadas en todo el mun-

do, y no hay que sorprenderse desde el momento que frecuentemente se trata, como ya lo mencionamos, de perfectas máquinas teatrales, del mismo modo como es verdad que tener en escena al mismo Fo "produce una operación en la cual 1 + 1 suman 3".¹⁸

Mas existe un texto para el cual no se puede prescindir de la presencia escénica de Fo. Éste es, sin duda, el *Mis-*



tero buffo, largo monólogo, en aparente dialecto padiano, el cual ofrece una versión desmitificada de episodios históricos y religiosos. Así, cuenta la táctica y milenaria historia de las clases subalternas en una sátira política y de costumbres que mantiene intacta en el tiempo su carga corrosiva.

Una de las ideas guías del espectáculo es que la cultura alta ha siempre robado a manos llenas elementos de la cultura popular, relaborándolos y haciéndolos pasar por propios. De aquí que la figura central de toda la representación sea la del juglar, con la cual Fo se identifica. Nos remite a ella, pues, con el fin de reencarnar y remitir en

clave grotesca, como en aquel entonces sucedía, el coraje y la rabia del pueblo.

Examinemos ahora algunos de los fragmentos de los cuales se compone el espectáculo. Comencemos con el "Lazzo della mosca" ["La chanza de la mosca"], en el cual encontramos el tema fundamental del hambre.

Asistimos así al sueño de un ciudadano (un burgués) desesperado por el hambre que sueña con cocinar-se un banquete con voluptuosidad casi erótica, todo ello mimado por un extraordinario Fo que logra casi hacer llegar a la sala de teatro el olor de los imaginarios manjares.

Al despertar, el ciudadano encontrándose con más hambre que antes, se conforma con comerse una mosca, para luego vanagloriarse de estar satisfecho.

La "Moralità del cieco e dello storpio" ["La moralidad del ciego y del lisiado"] examina a esos personajes que caminan juntos, con las piernas del ciego y los ojos del lisiado, los cuales se encuentran casualmente con Cristo, y temiendo que un milagro casual los obligue a tener que trabajar, se alejan lo más rápido que pueden, pero el milagro acontece de todas maneras.

Con todo, las dos reacciones son opuestas: el ciego está feliz de haber reconquistado la vista,

mientras que el lisiado se queja amargamente de haber perdido su estado de cómoda dependencia con los otros. El fragmento quizá debe entenderse precisamente como una parábola de aquel que, encontrándose bajo el yugo de los otros, evita el tener que liberarse por miedo a la responsabilidad que de ello se podría derivar.

En el fragmento de las "Nozze di Canaan" ["Bodas de Canaan"], el acontecimiento de la transformación del agua en vino es representado poniendo el acento no sobre la milagrosidad de Cristo, sino sobre la euforia pagana y dionisiaca del vino en el momento del festín, destronando así, a través

de una comicidad de tipo rabelaisiano, la austera y tétrica idea de la vida que está sólidamente ligada a la doctrina católica.

Resulta interesante al respecto recordar algunos extractos de la polémica que, sobre el mismo tema, Fo enfrenta con Zeffirelli. Dice Fo: "Sono io che accuso Zeffirelli di aver tolto dal suo spettacolo il più grande momento della tradizione evangelica, oltre che popolare, e cioè l'episodio delle nozze di Cana. Zeffirelli ha censurato il momento della gioia, della grande festa di una comunità, originata, fra l'altro, da un fatto molto importante: l'unione sessuale di due giovani. [...] Il grande rito della resurrezione è già in quell'episodio, nella trasformazione dell'acqua in vino, nella letizia anche dionisiaca dell'amore" ["Soy yo quien acusa a Zeffirelli de haber quitado de su espectáculo el momento más grande de la tradición evangélica, además de popular, y éste es el acontecimiento de la boda de Cana. Zeffirelli ha censurado el momento del gozo, de la fiesta grande de una comunidad, originada, entre otras cosas, por un hecho muy importante: la unión sensual de dos jóvenes. [...] El gran rito de la resurrección está ya presente en este acontecimiento, como lo está en la transformación del agua en vino y en el placer también dionisiaco del amor"].¹⁹

En "La resurrezione di Lazzaro" ("La resurrección de Lázaro") el milagro ya no es el evento sobrenatural que asusta, sino que es degradado a fenómeno de carpa, con un Cristo-prestidigitador y un público casi de estadio de fútbol que se agolpa y se empuja para asegurarse el mejor lugar.

Aquí también volvemos a encontrar la función desacralizante del cómico que, destruyendo aquella aura metafísica que lo envuelve, la cual imbuye finalmente más temor que respeto, lo reacerca, humanizándolo, a la cultura del pueblo.

Terminaremos esta pequeña reseña de los momentos más importantes del *Mistero buffo* con la célebre juglería de "Bonifacio VIII", personaje simbólico que representa a aquella Iglesia co-

rrupta que ha traicionado los ideales originales del cristianismo.

Aquí regresa de manera fuertemente marcada el registro satírico que no pocos resentimientos causó en la cultura católica. Resentimientos debidos, como ha escrito Ugo Dotti, al hecho de que "no está sólo en juego la 'profanación' de un pontífice, sino la disociación, el desmembramiento, el destromamiento de un universo y de un método, de una tradición y de una ética".²⁰ No debe olvidarse que la obra es de 1969 y que hace su aparición triunfal en Italia, la sede papal.

Esto es muy evidente en la escena de la toma del hábito papal, donde, en el alternarse de "amplificaciones jerárquicas y desmitificaciones degradantes",²¹ Fo consigue, mientras actúa justamente la toma del hábito, desnudarlo, mostrándonos no tanto al pontífice sino al hombre de carne y hueso, con sus vanidades y sus iras.

Sigue a continuación el encuentro entre Bonifacio y Cristo, y los reproches que éste le hace. Bonifacio, al principio, responde con falsa humildad, para terminar finalmente prorrumpiendo en reivindicaciones sobre el derecho que tiene a hacer lo que se le dé la gana: "Perché sono Bonifacio, io [...] Principe, sono!" ["Porque soy Bonifacio, yo [...] Principe soy"], cubriendo de improperios a Cristo.

Para 1970 Fo regresa al modelo de la farsa, y a su antiguo y más directo compromiso político, con *Morte accidentale di un anarchico*, posiblemente inspirado en la muerte del anarquista Pinelli, si bien, con el fin de evitarse problemas con la censura, lo refiere directamente al caso análogo del anarquista Salsedo, acontecido en América a principios de siglo.

La escena se representa en una habitación de la Comisaría Central de Milán, y el protagonista es un locotransformista, mejor "El Loco", el mismo que, aunque sea en papeles secundarios, regresa continuamente en el teatro de Fo y tiene siempre el encargo de decir aquella verdad incómoda que todos quieren esconder.

El loco, a través de sus múltiples tra-

vestimentos (de sospechoso a juez, de señor con barba a obispo), logra hacer resaltar la incongruencia en la versión oficial de lo sucedido y, con el pretexto de querer ayudar a la autoridad a encontrar una versión de los hechos más fidedigna, hace detonar siempre mayores y más hilarantes contradicciones.

El procedimiento utilizado en este caso es aquel que lleva hasta sus extremas consecuencias las afirmaciones del adversario, hasta el punto de hacerlas estallar. La técnica consiste en fingir estar de acuerdo con aquel que se quiere desenmascarar, utilizando para ello sus mismas palabras y argumentos. Los elementos farsescos, producidos por los giros de las situaciones, crea continuos cambios de identidad del protagonista, lo que sirve a Fo para mantener el espectáculo entre lo abiertamente cómico (irónico, paródico, satírico), y lo profundamente dramático (en ocasiones hasta trágico), pero siempre desde una óptica popular-carnavalesca.

Como dijimos en relación con otras de sus comedias, *Settimo: ruba un po' meno*, aquí también se manifiesta la perfecta armonía entre los elementos satíricos y farsescos, lo que hace de esta comedia uno de los trabajos más brillantes e interesantes de Fo. De hecho, es uno de los más conocidos y representados.

Un argumento similar al de la *Morte accidentale di un anarchico* se presenta en *Pum! Pum! Chi è? La polizia*,²² de 1972, que recupera los más graves hechos que turbaron la vida italiana entre 1968 y 1972.

En *Non si paga, non si paga*, de 1974, se trata el tema (en ese entonces actual) de la autogestión proletaria. En esta comedia regresa a la estructura de vodevil, regalándonos con momentos de auténtica diversión, con gags a base de mujeres que fingen estar encintas, cajas de muertos llenas de provisiones que van y vienen, y supuestos cadáveres escondidos en los armarios.

Sus obras
más recientes

A través del recorrido que hemos hecho de los primeros veinte años de carrera artística de Dario Fo hemos podido observar cuáles son los temas y modulaciones de su teatro. Demos, pues, un salto y pasemos ahora, para terminar, a dar una rápida ojeada a su producción más reciente, la cual, como veremos, conserva las mismas características esenciales de las anteriores.

En 1989 escribe la comedia *Il papa e la strega*,²³ la que trata el tema de la droga, escrita con ocasión de la aprobación de una ley que tenía como característica ser sumamente represiva en sus argumentos y totalmente fallida en la obtención de resultados.

El argumento de la droga ya había sido utilizado por Fo en 1976, en *La marijuana della mamma è la più bella*, en la cual ya se denunciaba, en la tonalidad satírica propia de Fo, como el Estado prefiere castigar más que prevenir, terminando así con la creación de una nueva clase de marginación. Para 1989, Fo retoma de manera más contundente su posición antiprohibicionista.

Una de las características del trabajo de Fo consiste, justamente, en escribir siempre argumentos de actualidad o, cuando menos, de enmarcar la actualidad en textos cuyos acontecimientos nos son aparentemente lejanos.

Así, en 1992, como parte de los festejos del "descubrimiento" de América, Fo —no dejando escapar la ocasión vuelve a contarnos dicha historia, pero obviamente a su manera, tal y como lo había ya hecho anteriormente con *Issabella, tre caravella e un cacciaballe*.

Para esta ocasión, escribe la comedia *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*,²⁴ la cual narra las aventuras de un pobre de la Padua bergamasca que, a causa de la Inquisición, huye de Venecia y llega a España, y de aquí, por una serie de coincidencias, termina en el Nuevo Mundo.

Durante el viaje es víctima de un naufragio y encuentra refugio entre la población indígena. Llega un momento

en que los indígenas están a punto de comérselo, mas terminan por venerarlo como un santón, un curandero y un estratega. Una vez convertido en jefe, los guía con éxito en la guerra contra los conquistadores y los enseña después a montar a caballo, construir armas, y otras cosas por el estilo.

Una vez más, Fo propone una lectura de los acontecimientos históricos desde una perspectiva no-oficial, y lo hace contando la victoria mínima de un pequeño gran "héroe por casualidad" ignorado por la historia.

No se puede dejar de hacer notar el parangón que existe entre esta obra y el *Mistero buffo*, tanto por la lengua en la cual está escrita: un *grammelot* paduano veneciano de gran efecto cómico, como por la estructura misma del texto (y del espectáculo): una fábula en la cual la diversión y el "mensaje" son una sola cosa, con lo que el cómico regresa a su más alta función, la de representar un punto de vista sobre el mundo.

Cuando se pasa, finalmente, del texto a la representación escénica, la semejanza entre los dos trabajos es todavía mayor. Si bien aquí, de hecho, Dario Fo se convierte en el amo del escenario, llegando a ser, el solo, todos los personajes, las voces, las miradas y los movimientos. Como ha escrito al respecto Rita Cirio, Fo es "una completa y compleja máquina teatral autosuficiente, hasta tal grado que logra colocar en escena, sin necesidad de nadie más, eventos que de otra manera requerirían sofisticadas técnicas, complejas coproducciones, y complicados efectos especiales".²⁵

Quizá sea esta capacidad extraordinaria como actor lo que lo ha condenado, y en parte lo sigue condenando, a no ser valorado de manera adecuada como escritor, y mucho menos como el escritor de la talla que es.

Por nuestra parte podemos asegurar, ahora sí, sin dudas ni reservas, ni temor a equivocarnos, que Dario Fo, nacido en San Giano, Varese, en 1926, es uno de los protagonistas con mayor vitalidad y mayor intrepidez del teatro italiano actual, y que el premio Nobel, con el que fue merecidamente premia-

do, no es finalmente más que un pequeño homenaje para un gran escritor, un magnífico actor y un excelente director de teatro del mundo •

Notas

- ¹ "Italy's Dario Fo wins Nobel Literature Prize", en *Yahoo!... News*, Microsoft Internet Explorer, p. 1.
- ² La información que sigue a continuación fue tomada de "I commenti all'assegnazione dei premi Nobel a Dario Fo", en *WEB Magazine*, 7 al 12 de diciembre de 1997, y de "I vostri commenti", en *WEB Magazine*, 7 al 12 de diciembre de 1977. La mayor parte de la información de la presente semblanza del Nobel italiano fue retomada y relaborada del presente artículo.
- ³ Para mayor información sobre las obras de Dario Fo, véase Pietro Farro, "Dario Fo: il giullare che vinse il Nobel", en *WEB Magazine*, 8 de febrero de 1998.
- ⁴ P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 32.
- ⁵ D. Fo, *Gli imbianchini non hanno ricordi*, en *Commedie*, vol. VI, Torino, Einaudi, 1984.
- ⁶ D. Fo, *Non tutti i ladri vengono però nuocere*, en *Commedie*, vol. VI, ob. cit.
- ⁷ P. Puppa, ob. cit., p. 35.
- ⁸ D. Fo, *Gli arcangeli non giocano a flipper*, en *Commedie*, vol. I, Torino, Einaudi, 1984.
- ⁹ D. Fo, *Aveva due pistole con gli occhi bianchi e neri*, en *Commedie*, vol. I, ob. cit.
- ¹⁰ D. Fo, *Chi ruba un piede è fortunato in amore*, en *Commedie*, vol. I, ob. cit.
- ¹¹ D. Fo, *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*, en *Commedie*, vol. II, Torino, Einaudi, 1984.
- ¹² D. Fo, *Settimo: ruba un po' meno*, en *Commedie*, vol. II, ob. cit.
- ¹³ C. Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Ferventini, 1977, p. 8.
- ¹⁴ D. Fo, *Mistero buffo*, Verona, Bertani, 1977.
- ¹⁵ D. Fo, *Morte accidentale di un anarchico*, en *Commedie*, vol. VII, Torino, Einaudi, 1984. [Muerte accidental de un anarquista, versión castellana de Carla Matteini, Barcelona, Ediciones Júcar, 1985, Col. La vela latina].
- ¹⁶ D. Fo, "Missionario eversore", en *Panorama*, diciembre, 1962.
- ¹⁷ L. Allegri, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia, la ragione*, Bari, Laterza, 1990, pp. 87-88.
- ¹⁸ L. Allegri, *ibidem*, p. 114.
- ¹⁹ C. Augias, "Botta e risposta tra Fo e Zeffirelli", en *La Repubblica*, 27 de abril de 1977.
- ²⁰ U. Dotti, "Un corpicarpo più leggero per Bonifacio VIII", en *Belfagor*, julio 1977, p. 13.
- ²¹ P. Puppa, ob. cit., p. 113.
- ²² D. Fo, *Pum! Pum! Chi è? La polizia*, Verona, Bertani, 1974.
- ²³ D. Fo, *Il papa e la strega*, Milano, Einaudi, 1994.
- ²⁴ D. Fo, *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Milano, Giunti, 1992.
- ²⁵ R. Cirio, "Tutto in dariofoese", en *L'Espresso*, 4 de abril de 1993.

FCO. XAVIER SOLÉ ZAPATERO
[FH-UAEM]

**NUEVO MIEMBRO DE
LA SOCIEDAD MEXICANA
DE GEOGRAFÍA Y ESTADÍSTICA**

*Comentario Académico hecho
por la María Elena Bribiesca
Sumano al trabajo leído por
Hilda Lagunas Ruiz
el día 20 de agosto de 1997,
en la sala Ignacio Manuel Altamirano
de la UAEM, para ingresar como socio
activo a la Sociedad Mexicana
de Geografía y Estadística*

En nuestro país, el Estado de México es uno de los más ricos en fuentes documentales. Con toda la indiferencia que algunos de ellos pudieran seguir padeciendo, vastos repositorios están en espera de la búsqueda ávida de información por investigadores tezone-ros.

Cada uno de estos archivos, a saber: el histórico del Estado, los municipales, los parroquiales y el general de Notarías, guardan temáticas peculiares.

Dentro de este mundo documental, hemos de ubicarnos en el de Notarías, específicamente el de la Notaría núm. 1 de Toluca, para comprender y apreciar el trabajo que acabamos de escuchar.

Como todos los archivos notariales, el núm. 1 de Toluca presenta tres grandes grupos temáticos constantes: la mercantil, la contenciosa y la de donaciones, cada una de ellas desdoblada en una múltiple gama de variantes. La última temática, la de las donaciones, se refiere a las dotes, donaciones simples, testamentos y codicilos.

El estudio del testamento que la maestra Hilda Lagunas Ruiz ha hecho no sólo del documento como tal, sino de cada uno de sus elementos constitutivos, cuyo significado nos habla de la manera de ser, de pensar y de organizarse de los habitantes del valle de Toluca durante los años 1600 a 1799, dicen mucho de la permanente dedicación y férrea voluntad con que la maestra se ha enfrentado a los retos de la Paleografía para poder leerlos, a la Diplomática para identificar su tipo y autenticidad, a un lenguaje jurídico hoy en desuso para lograr el entendimiento y la

interpretación del tenor documental, además de la lectura de un número importante de obras que le proporcionarían fundamentos legales y explicaciones científicas para robustecer el análisis, en seguida, evaluarla y emitir un diagnóstico de índole histórico.

El acopio de cada uno de los elementos que acabo de mencionar, el apropiárselos y verterlos en el análisis y profunda reflexión de los contenidos documentales, no es tarea fácil ni rutinaria como ligeramente podría pensarse, por el contrario, requiere de mucho tiempo de práctica y paciencia en el estudio; el investigador de archivos es aquel que no mira el reloj, pierde el apetito, se olvida del cansancio. Sólo el término del horario de servicios al usuario consigue retirarlo de la mesa para dirigirse a la biblioteca pública o a la personal donde debe continuar el otro aspecto de su tarea. Sabe que su trabajo es lento y poco comprendido, por lo que tiene que redoblar esfuerzos en aras de un avance significativo.

La maestra Hilda Lagunas Ruiz acaba de leer su trabajo denominado "La Salvación del Alma y el Ceremonial fúnebre, valle de Toluca, siglos XVII-XVIII, concretamente de los años 1600 a 1799, para ingresar como miembro activo a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística correspondiente en el Estado de México.

Podemos apreciar en él, en primer término, la distribución de sus partes, que son: Introducción, Marco teórico, Metodología, Delimitación espacial y temporal, Objetivos general y específico e Hipótesis, cada una de ellas desarrollada con acuciosidad, riqueza de información, orden y profunda reflexión que invitan a cerrar los ojos y meditar en sus postulados.

Tal parecería que este común denominador de la humanidad podría explicarse de manera general por ser precisamente un fenómeno común. Sin embargo el referirse a determinado lugar y periodo en el que la población compuesta de españoles, negros, indios y castas producto de su mezcla, imprimieron características peculiares, tuvo que ser la concepción de la muerte un

hecho de matices propios de lo seres de ese lugar y momento.

¿Por qué el valle de Toluca? Porque nos atañe directamente al comprender una vasta porción del actual Estado de México, de cuya información nos nutrimos en la documentación del Archivo de la Notaría núm. 1 de Toluca.

¿Por qué seleccionar los años 1600-1799 — dos siglos de vida — ? Por la razón que la misma maestra ha manifestado: "es un momento histórico de fusión y desarrollo de culturas, lo que dio como resultado el cambio de actitud frente a la existencia misma".

La maestra Lagunas aborda una preocupación que el hombre ha tenido desde tiempos remotos, preocupación que reúne varias interrogantes acerca de la muerte, fenómeno éste tan natural como el nacer, pero al que no hemos conseguido aceptar con júbilo y esperanza como sucede cuando llega un nuevo ser a este mundo. Invariablemente, la muerte de los seres queridos trae consigo el desaliento, el experimentar la impotencia y desesperación ante lo inevitable, el sufrimiento, el vacío, la ausencia. . . Y el enfrentarnos a la propia, es llegar al umbral de los desconocido, beber el miedo a la incógnita del más allá.

En el valle Toluca, durante el periodo que trata esta investigación, la religión católica, la ideología de la familia y la situación económica, desempeñaron un papel importante en la actitud de la persona que se acercaba al infinito de lo impredecible. El temor a las sanciones por los errores cometidos durante la vida condujo al testador a hacer un profundo examen de conciencia y a intentar la reivindicación a través de las misas que pedía y los legados de sus bienes a obras pías, hijos legítimos e ilegítimos, esposa o concubina, familiares, sirvientes y amigos. En ocasiones, este temor condicionó la conducta de la persona desde que empezaba a tomar sus propias decisiones, siempre en relación a la religión, la familia y la economía.

Los testamentos que utilizó la maestra Lagunas Ruiz muestran una sociedad del valle de Toluca preocupada por

el destino de sus bienes, dotes y legados cuantiosos, así como deudas por pagar, acreedores a quienes cobrar, liberación de esclavos, alianzas matrimoniales, una vida activamente religiosa, en tanto se estimaba que en cierta forma era el camino que conducía a la salvación del alma, acciones todas, realizadas por los hombres y mujeres que vivieron en esta región durante los años 1600-1799.

Toda investigación que se alimenta en las fuentes documentales y que muchas veces tiene que partir de la elaboración de su propia infraestructura, como es el caso de la que hoy nos ocupa, ofrece dos formas de rescate, por un lado, al hacer la ficha de trabajo llamado catálogo recupera la información contenida en los textos que día a día se deterioran hasta perderse, prolongando su vida al plasmarla en otros materiales más jóvenes; por otro lado, al procesar la información y obtener conclusiones, estamos construyendo la historia de nuestro pueblo, con lo que podemos ir al encuentro de su verdadera personalidad.

Posiblemente en nuestros días, pueda parecer ociosa la búsqueda del ayer, cuando estamos sumergidos en la preocupación por hallar la solución a las amenazas de la droga, la delincuencia, las nuevas enfermedades, el hambre y demás calamidades que aquejan al mundo, sin embargo, así como la humanidad ha buscado enterarse de lo que le espera en el más allá, también ha resultado valioso y necesario saber y necesario saber cómo se organizaron la familia y sus congéneres, cuáles fueron sus ocupaciones, sus inquietudes, sus alegrías, sus manifestaciones artísticas, sus normas de conducta, su evolución y sus tropiezos a través del tiempo, que nos leven al establecimiento de políticas para gobernar, educar, fructificar al máximo los recursos, revalorar la cultura de los que nos precedieron y así conducir a los hombres de hoy por la senda del engrandecimiento material y espiritual que les permita alcanzar metas de suprema excelencia •

XXXII ANIVERSARIO DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES

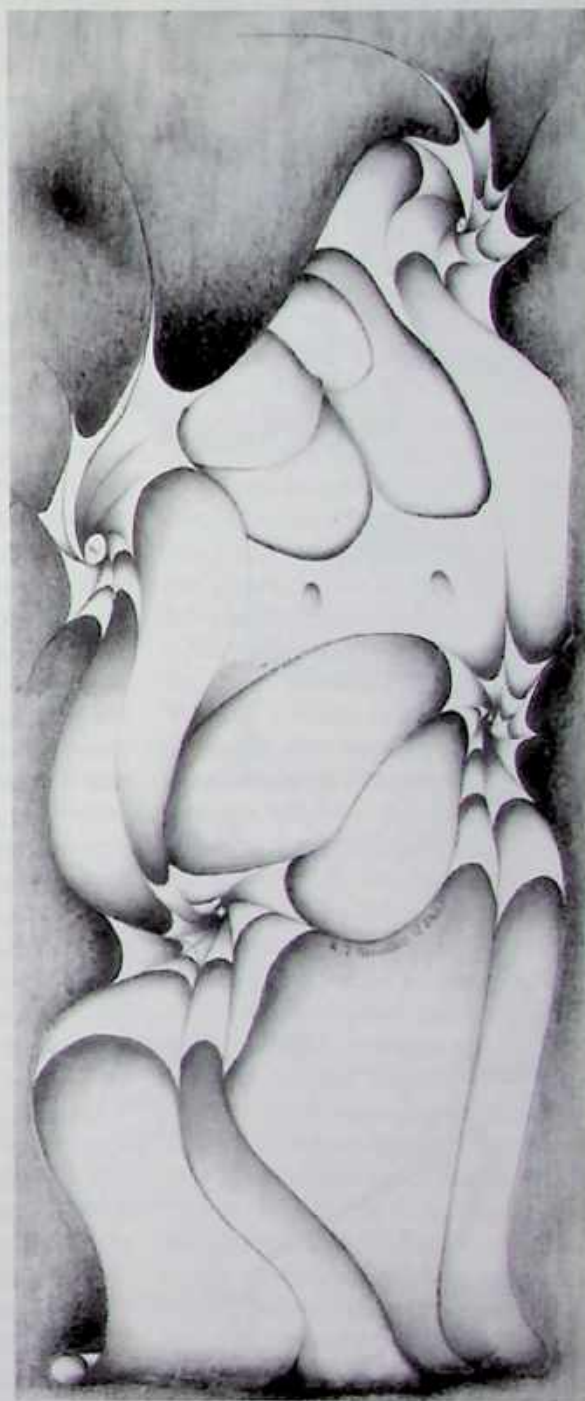
Comentarios hechos por María Elena Bribiesca Sumano, al Cuaderno Universitario denominado Reseña de la Facultad de Humanidades, de Inocente Peñaloza García, cronista de la UAEM, leído el 30 de septiembre de 1997, en la Facultad de Humanidades

Desde siempre, el conocimiento de la Literatura, la Historia y la Filosofía han sido y seguirán siendo el alma de la formación humanística de los seres humanos.

Las personas que durante 30 años hemos tenido el privilegio de observar, vivir, sufrir y disfrutar la evolución y cambios de las generaciones de este tiempo, lo hemos constatado así. Tres áreas que se hermanan no sólo para alimentar la información, sino la sensibilidad, analizar, reflexionar, generar anhelos de vida digna, mesurada, y legítimamente ambiciosa, sensatamente organizada, sobre todo llena de gran decisión y valentía para enfrentarse a los retos del final de este milenio: la irresponsabilidad, la corrupción, el desgano, la indiferencia, la agresividad, los vicios... es decir, la negación a una sociedad bien conformada, disciplinada y en donde reinara el respeto y la consideración a sus congéneres.

Nuestra Facultad de Humanidades

de hoy ha crecido sobre sólidos cimientos de erudición, cátedras impartidas por maestros cuya sapiencia dejó, para nuestra universidad, un acrisolado prestigio, como lo demostraron Francisco Granados Maldonado, primer encar-



gado de la Academia de Humanidades, nombrado por el gobernador Riva Palacio el 5 de marzo de 1857, hombre que tenía en alta estima el manejo del lenguaje, "vehículo del pensamiento,

gloria de la inteligencia, señal de su alta dignidad",¹ como él mismo decía. El maestro Granados, no sólo manifestó su empeño, preparación y carácter dentro de las aulas, sino que se alistó con otros maestros y estudiantes del Instituto en la brigada Berriozábal de Toluca.

El nombramiento del maestro Granados no fue el inicio de la impartición de la cátedra de humanidades, él mismo venía haciéndolo desde hacía seis meses en forma gratuita.

Aunque antes de este año — 1857 — ya había existido la cátedra, varias veces se suspendió por las interrupciones que había sufrido el Colegio.²

Dice el maestro Inocente Peñaloza García que "En 1850, cuando el Nigromante ingresó al claustro académico del instituto, su materia era derecho canónico, para futuros abogados, pero tuvo la idea de crear una clase que denominó de "bella literatura", que él mismo impartía gratuitamente los domingos por la mañana, para alumnos que quisieran asistir. Su salón estaba siempre lleno y la clase duraba varias horas. Ramírez, al analizar el contenido de las obras literarias, disertaba sobre variados temas, siempre con gran erudición y difundía las ideas básicas del liberalismo, su credo social".³

Dos ilustres escritores asistieron a esa cátedra de Ignacio Ramírez: su cuñado Juan A. Mateos e Ignacio Altamirano.

Desde entonces ha existido especial interés en acercar a los alumnos de todas las áreas, al conocimiento de la Literatura, en atención a que "el que bien se entiende, bien se expresa".

El maestro Peñaloza, en su *Reseña de la Facultad de Humanidades*, nos habla de una pléyade de hombres con talento y sabiduría tan amplias que eran capaces de impartir con pro-

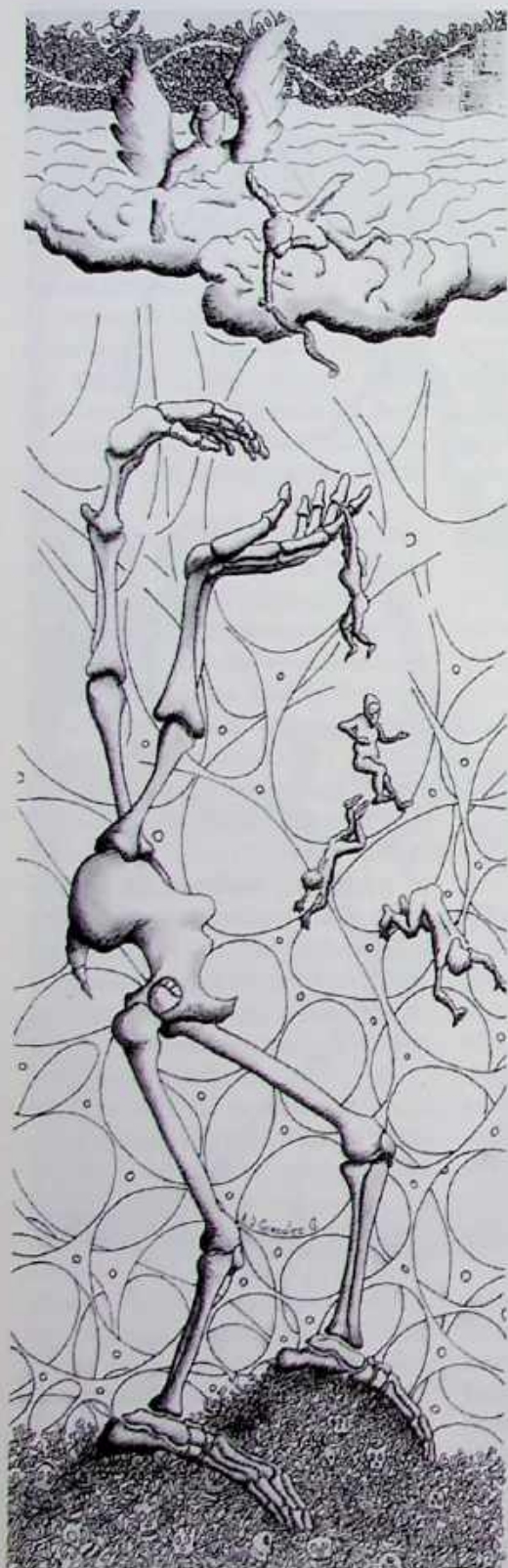
fundidad y riqueza impresionantes, no sólo aspectos diversos de una misma asignatura, como el maestro Santiago Zambrana Vázquez, que en 1887 daba clases de literatura, español y raíces griegas, sino de materias de distinto contenido, como era la lógica, psicología y literatura que impartió el maestro Juan B. Garza, llamado el "vate toluqueño" por su elocuencia y erudición, cuyo mérito encomiable radica en su autodidactismo.

Otro eminente maestro que dejó huella en la formación de profesores normalistas fue don Agustín González Plata, poeta, orador, historiador y maestro de lengua y literatura, y don Felipe N. Villarello, jurista y poeta, enseñó historia, literatura, lengua castellana y materias jurídicas.

Estos maestros, capaces de alcanzar tales niveles de conocimiento, seguramente lo habían logrado, no sólo por ser poseedores de dotes naturales extraordinarias, sino porque supieron someterse a esfuerzos y dedicación arduos, muchas veces al sacrificio y al desvelo por alcanzar metas insospechadas en la escala del estudio, con lo que formaron normas de conducta, disertaciones, claras, precisas, ricas y motivadoras para la juventud que lo escuchaba.

Siendo aún Instituto Científico y Literario, el licenciado Adolfo López Mateos, establece en 1945, la Facultad de Pedagogía Superior, con objeto de aumentar el número de carreras profesionales y profesionalizar la función docente. Formar maestros como lo dijera don Isidro Fabela en la ceremonia inaugural: "que tuviesen visión superior, tanto para que puedan actuar en forma directora, como con capacidad para responder a necesidades educativas concretas"⁴ y agregaba que "tenga una capacitación que lo haga superar el esquema de preparación general con que sale de las escuelas normales; y esta preparación sólo puede hacerse en una Facultad como la que hoy inauguramos".⁵

El director, licenciado López Mateos, gran visionario y promotor de la incorporación de México al ámbito in-



ternacional, conciente del proceso de transformación del ciudadano mexicano, consideraba que había llegado el momento de formar maestros de cultura universal, educadores altruistas, forjadores de seres capaces de desenvolverse tanto en el contexto local como nacional e internacional, dispuestos a emprender la marcha al unísono del avance mundial de la ciencia y la tecnología, futuros moldeadores de los niños y jóvenes, esperanza de nuestra sociedad.

El nivel académico que por aquellos años se reconocía a la UNAM era garantía de la eficacia y óptimos resultados de sus planes de estudio. Fue ésta la razón por la que, queriendo alcanzar situaciones similares, se aplica en esta Facultad el mismo plan que en esa institución, ofreciendo el título de Maestro en Ciencias de la Educación.

Comenta el maestro Peñaloza que "el 21 de marzo de 1956 entró en vigor la ley orgánica que dio vida a la Universidad Autónoma del Estado de México"⁶ y que el 26 del mismo mes y año "el Consejo Universitario designó para dirigir la Facultad de Pedagogía al profesor Joaquín Murrieta Cabrera, que era al mismo tiempo director de Educación Pública del Gobierno del Estado de México".⁷

En marzo de 1962 fue nombrada directora de la Facultad la doctora Josefina Vélez de Garduño, quien todavía suele acompañarnos en algunos eventos de la Facultad. Maestra querida y respetada y a quien recuerdo durante su administración, en aquellas largas reuniones de maestros, revisando programas, contenidos, orden secuencial, etc.; empeñada en la búsqueda de maestros excelentes, de trayectoria reconocida, que vinieran desde el DF a compartir sus conocimientos y experiencias con los alumnos.

En 1967, el mismo Consejo aprobó el cambio de nombre de la Facultad por el de Escuela de Filosofía y Letras, y en 1970 se llamó Instituto de Humanidades, en donde se tendrían las carreras de Filosofía, Letras, Historia, Turismo, Geografía y Psicología.

Para 1977, las tres últimas licencia-

turas se habían independizado, pero en este mismo año surgió la carrera de Antropología, que funcionó nueve años dentro del Instituto, mismo que cambió su nombre por el de Facultad de Humanidades.

Veinte años han transcurrido desde entonces. Muchos acontecimientos han ido configurando la personalidad de nuestra Facultad, no sólo en el aspecto académico, en donde han ido cambiando los programas de las licenciaturas tradicionales: Historia, Letras y Filosofía, se han creado otras carreras como la de Teatro y Ciencias de la Información Documental, posgrados en Historia, Letras y Filosofía, sino también ha habido cambios en el pensar, sentir y participar de maestros y alumnos, tanto en relación con sus dirigentes, como en la administración de la Universidad, y al exterior, con la sociedad de la que ahora somos miembros.

La Facultad de Humanidades durante mucho tiempo se preocupó por los problemas que diversas agrupaciones sufrían: explotación, malos tratos, campesinos marginados, engañados. Colonias sin los servicios más indispensables eran motivo de análisis reflexivo y de actuación, muchas veces con medidas drásticas por parte de los integrantes de la Facultad. Todavía recuerdo, estando ya en el edificio que hoy es la Torre Académica, que está casi en la cúspide del Cerro de Coatepec, el secuestro y quema de camiones por el alza de pasajes o el atropellamiento de algún alumno o familiares de éste. Los acres cuestionamientos que se hacían a las autoridades, por falta de claridad en la administración de los dineros, o la falta de provisión de recursos técnicos pedagógicos básicos, o la negligencia de algún funcionario, como sucedió cuando nos trasladamos precisamente a ese edificio, al que no había camino por donde llegar, y cuando se hizo, las farolas que se instalaron a su vera carecían de los cables que debían conducir la electricidad, convirtiéndose la bajada de la montaña en una verdadera proeza.

Las protestas con panfletos, artículos periodísticos y mítines llegaron a

desembocar en huelgas hasta de tres meses. Aquellas asambleas que se llevaban a cabo en el pent-house del edificio, fueron memorables para los luchadores y temibles para los que escondían algún fraude de cualquier índole. Alumnos de otras facultades y la misma población toluqueña sabía que en Humanidades encontraría el apoyo y la esperanza a la solución de sus problemas. También en esta época vinieron maestros prominentes, que dejaron huellas por su labor como catedráticos, y por la honestidad en su orientación y guía como seres humanos. Entre muchos podemos recordar, en Filosofía, a los maestros Roger Bartra y Jorge Martínez Contreras; en Letras, a los maestros Ermilo Abreu Gómez y a su esposa Margarita Paz Paredes, a las hermanas Margarita y Marcela Ruiz de Velasco Padierna, así como a Marisol Barceló y Alfredo Tecla; en Turismo, a los maestros Miguel Civeira Taboada y Rosa Luz Velázquez; en Geografía, a los maestros David Velázquez, Mercedes Cárdenas de Chacón y Orlando Chacón; en Historia, a los maestros Raúl Mejía Zúñiga, Carlos Herrejón Peredo, Rosaura Hernández, José Iturriaga de la Fuente.

Como todo en la vida, la Facultad de Humanidades ha sido susceptible de cambios. Ella no puede sustraerse a esa norma natural; continúa su proceso. Vendrán muchos cambios más; también muchos maestros nos iremos; vendrán otros jóvenes llenos de vigor; y en este ir y venir de seres y de cosas, la esencia del mensaje de las "humanidades" prevalecerá finalmente, y el propósito será para siempre permanecer en la lucha por conseguir la convivencia feliz: la hermandad es un objetivo común, que consiste en saber más para ser más humanos •

Nota

¹ Inocente Peñaloza García, *Reseña de la Facultad de Humanidades*, Toluca, UAEM, 1997.

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

⁶ *Idem.*

⁷ *Idem.*



**Cartelera
teatral**

"FORO HUMANIDADES"

1997

OBRA:
AUTOR:
DIRECTOR:
GRUPO:

- **Muertos y disfraces**
Mauricio Salinas
Mauricio Salinas
Foro Independiente de
experimentación teatral (FIET)

FECHA:
LUGAR:

Del 12 de abril al 25 de mayo de 1997
Auditorio de la Facultad de Humanidades



OBRA:

- **Toluca 9:00 PM (La Bestia Inmortal)**
Farsa paranoide en XX cuadros
Mauricio Rodríguez
Mauricio Rodríguez
Generación 91-96
Licenciatura Arte Dramático

AUTOR:
DIRECTOR:
GRUPO:

FECHA:
LUGAR:

Abril - Mayo / Mayo - Julio, 1997
Teatro Universitario de Cámara
Auditorio de la Facultad de Humanidades

OBRA:
AUTOR:
DIRECTOR:
GRUPO:

- **La Cueva de Salamanca**
Miguel de Cervantes Saavedra
Esvón Gamaliel
Licenciatura Arte Dramático UAEM

FECHA:
LUGAR:

Estreno: 6 de octubre de 1997
Presentaciones en el Encuentro de
Escuelas Superiores de Teatro.
Centro Nacional de las Artes (CENCA),
Teatro López Mancera

PARTICIPACIÓN:

Jornada Teatral 1997, Cd. de Toluca



OBRA:
AUTOR:
DIRECTOR:
GRUPO:

- **La ley de la Jungla**
Esvón Gamaliel
Esvón Gamaliel
Compañía Universitaria de Teatro

FECHA:
LUGAR:

Del 10 de mayo al 25 de noviembre de 1997
Teatro Universitario "Plaza de los Jaguares"

1997



OBRA: • **El atentado**
AUTOR: Jorge Ibargüengoitia
DIRECTOR: Esvón Gamaliel
GRUPO: Licenciatura Arte Dramático

FECHA: Estreno: 28 de noviembre de 1996
LUGAR: Teatro Universitario "Plaza de los Jaguares"
 diciembre 1996 - mayo 1997
 Auditorio de la Facultad de Humanidades
 marzo 1997 - mayo 1997
 Sala Xavier Villaurrutia de la Unidad Artística
 y Cultural del Bosque, Cd. de México

OBRA: • **De acá de este lado**
AUTOR: Guillermo S. Alanís Ocaña
DIRECTOR: Jorge Arredondo
GRUPO: Generación 92-97
 Licenciatura en Arte Dramático

FECHA: Estreno: 8 de diciembre de 1997
LUGAR: 13 de diciembre, 1997 - 8 de marzo, 1998
 Teatro Universitario de Cámara

PARTICIPACIÓN: V Festival Universitario de Hermosillo, Sonora
 Muestra Estatal de Teatro, Cd. de Toluca
Premio: 2do. lugar por puesta en escena



OBRA: • **Ángel de mi guarda**
AUTOR: Adam Guevara
DIRECTOR: Adam Guevara
GRUPO: "Las hijas de Guevara"
 Gpo. 31 - Licenciatura Arte Dramático
 Generación 92-97

FECHA: Estreno: 1 de diciembre 1995
LUGAR: Teatro Universitario "Plaza de los Jaguares"
Más de 100 representaciones
 Foro Antonio López Mancera, CENCA

PARTICIPACIÓN: "Día Internacional del Teatro"
 Teatro Julio Castillo, Cd. de México
 XVII Muestra Nacional de Teatro,
 Cd. de Monterrey, Nuevo León

• **El atentado,**
de Jorge Ibarguengoitia

Jorge Ibarguengoitia es sin lugar a dudas uno de los autores más singulares y controvertidos de su generación, tanto en su producción dramática como novelista. Fue un creador obsesionado por llevar a la ficción literaria y escénica lo propio: el ambiente provinciano; la hipocresía; enmascaramiento y circularidad desgastantes de las relaciones en la familia mexicana; las trampas y traiciones fúnebras en el universo político nacional posrevolucionario...

* *Puesta en escena del director Esvón Gamaliel del 16 de enero al 16 de febrero de 1997 en el Teatro de la Plaza de los Jaguares y del 20 de febrero al 6 de abril de 1977 en el Auditorio de la Facultad de Humanidades*

"Los ciclos políticos que se repiten dan una lección de humor negro para poder sobrellevar, precisamente, la reiteración de los vicios éticos y morales del sistema mexicano, tal es el cuestionamiento que despierta —de entrada— el montaje de *El atentado*, de Jorge Ibarguengoitia, dirigido por Esvón Gamaliel, en la Sala Xavier Villaurrutia de la Unidad Artística y Cultural del Bosque de Chapultepec...

Producida por la Universidad Autónoma del estado de México (UAEM), la puesta en escena de Esvón Gamaliel tiene varios puntos a favor. Primero: el recontra al espectador de nuestro días con un texto que, si bien es de los más conocidos del también autor de *Clotilde en su casa* y *Ante varias esfinges*, también posee una buena dosis de vigencia discursiva, que no se agota por todo cuanto entreteje anecdótica y argumentalmente (fusionando ficción y realidad) en torno al asesinato de Álvaro Obregón y, sobre todo, a los motivos que condujeron a José de León Toral a perpetrar el crimen.

En segundo término, el joven director ha sabido interpretar con frescura y ánimo festivo el humor negro y la pro-

cacidad irrenunciable de un Ibarguengoitia contestatario, amante inobjetable de la crítica (en todos sentidos), amén de su muy versátil manera de entrelazar escenas y secuencias, con enorme virtuosismo compositivo, tanto artesanal como psicológicamente.

En esta farsa desbocada, la mano del director imprime a los actores un sentido de escarnio absoluto. Desde la idea de hacer de los actores unos fantoches —reales, plausibles en esas máscaras cómicas y eficazmente diseñadas por Alberto Antonio Salgado Barrientos y pintadas por Jesús Angulo—, que acentúan la sátira política y otorgan al montaje un espléndido tinte de hilaridad, lo que dará como resultado creaciones de personajes con muchísimos recursos expresivos (cosa difícil de lograr, en tanto que el actor deberá hacer que su gestualidad sea prácticamente absorbida y delineada por la máscara).

Varias son las escenas que se encuentran muy bien logradas en esta versión joven de *El atentado*. Y muchas las virtudes histriónicas que se dejan ver a lo largo de la disfrutable escenificación. Así, con estupendo dominio de las circunstancias escénicas, Jorge Arredondo, Pilar Ariaga, Alejandro Cabello, Aldo Colín Suárez, Mario Flores, Brenda García, Alán Eric Martínez, Silvia Martínez, Luis Manuel Patiño, Adriana Pérez Coria, Mauricio Peña y Georgina Tapia, integran el elenco de la Compañía de Teatro de la UAEM, denotando inventiva, disciplina



A. J. GONZALEZ G. 1990

y compromiso admirables, igual que su director y el escenógrafo (Salgado Barrientos).

Una oportunidad para volver los ojos a uno de nuestros dramaturgos más vitales es *El atentado* que, como otra de sus comedias, *El petuquero del Rey*..., dan santo y seña de un autor popular, incondescendiente, alegre, cuestionador y subversivo, como muy probablemente no hay otro en el panorama del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX: Jorge Ibarguengoitia...

GONZALO VALDÉS MEDELLÍN
Periódico UNO MAS UNO
Domingo 18 de mayo de 1997, p. 23

• LA ESPERANZA ALUMBRA
SU SOLEDAD.

"La casa de Asterión",
de Jorge Luis Borges

La mitología es un incansable campo que ofrece numerosos temas y significaciones que diversos autores han tomado para crear y recrear personajes en distintas épocas. Un caso especial es el del minotauro (mitad hombre, mitad toro), famoso por haber sido condenado a habitar el laberinto que construyó Dédalo por órdenes del rey Minos, esposo de la madre del minotauro [Rodríguez Monegal, 87:45]. Jorge Luis Borges lo recrea en su cuento "La casa de Asterión", donde el autor da a conocer la vida y sentimientos del personaje, en boca de éste.

El título del cuento es bastante significativo, pues Borges no alude directamente al laberinto y al minotauro, sino que utiliza dos términos distintos, los cuales más adelante revelarán significados contextualizados dentro de la obra. El primero de estos es *casa*, símbolo del centro del mundo, imagen del universo [Chevalier, 86:451]. El mismo protagonista señala: "La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo" [Borges, 84:71]. Para él la casa lo es todo, es el mundo en el que vive y en donde tiene la oportunidad de encontrar un poco de felicidad, pero fuera de ella hay otro mundo que no es para él, mostrado a través de la calle, en la cual hay seres completamente diferentes, personas que no lo quieren porque le temen.

Sin embargo, la casa también es un símbolo femenino "con el sentido del refugio" que connota a la madre, la protección y el seno materno [Chevalier, 86:459], sentimientos humanos que Asterión jamás obtuvo de su progenitora, por lo que probablemente los busca en su morada, un hogar repetitivo en donde: Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar" [Idem]. Las pistas son claras: la casa es el laberinto con infinitos caminos, senderos iguales, innumerables, que de acuerdo con la leyenda lo aprisionan, mientras en el cuento de Borges lo distraen de su larga espera.

El laberinto simboliza "un sistema de defensa, . . . anuncia la presencia de algo precioso o sagrado" [Idem: 621], y como según Rodríguez Monegal la monstruosidad es a veces un atributo divino [Rodríguez Monegal, 87:43], en este caso el laberinto anuncia la presencia del monstruo. Para Borges, el laberinto "... es un temor pero es también una esperanza; es un temor porque estamos perdidos, pero es una esperanza porque hay un centro. ..." [Mejía Prieto, 96:122]. Estos dos sentimientos son presentados por el híbrido de hombre-animal; por un lado, la esperanza de que llegue el redentor y, por otro, el temor de salir a la calle y probablemente de vivir eternamente en esa morada.

Otro aspecto interesante es la cita al

cuento: "Y la reina dio a luz un hijo que se llamó Asterión" [Borges, 84:69]. Estas palabras nos remiten al origen del minotauro, hijo de una reina, y en cuanto al nombre, éste connota "asta", la cual significa cuerno del toro [García y Gross, 88:374], por lo que desde aquí se presenta la identidad del protagonista que se va revelando a lo largo del cuento, mediante las pistas que el mismo personaje nos otorga.

En la casa de Asterión el tiempo pasa lentamente, por ello el habitante crea juegos, distracciones, tales como la creación de un doble para ayudarse a sobrellevar su soledad, porque él es único, y esto lo hace ser ajeno a lo que le rodea y, a la vez, lo priva de compañía, obligándolo a continuar su espera, que sólo finalizará con la llegada de su

REQUISITOS MÍNIMOS INDISPENSABLES PARA
LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS EN
LA REVISTA COATEPEC

Con el fin de facilitar el trabajo editorial, se requiere que los artículos, reseñas, noticias, u otros materiales, para la revista se presenten con los siguientes requisitos mínimos:

- Los originales deben ser entregados en WinWord o Word Perfect en el Departamento Editorial de la Facultad de Humanidades
- Deben contener un mínimo de 20 cuartillas de computadora (a doble espacio) y un máximo de 50.
- Deben ser referentes a las secciones de la revista: Filosofía, Historia, Estudios Latinoamericanos, Estudios Literarios, Arte Dramático, Ciencias de la Información Documental, Educación, Creación Literaria o Artística, Crítica Artística, o temas afines.
- Las reseñas y noticias deben contar entre 5 y 15 cuartillas como máximo
- Los materiales deben ser entregados con original impreso y copia.
- No se aceptan textos incompletos o mal presentados (desordenados, tachonados, etcétera).
- Se aceptan textos en idiomas extranjeros, reservándonos la responsabilidad de la traducción.
- El material tiene que venir acompañado de los siguientes datos:
 - a) Nombre completo del autor (o autores).
 - b) Domicilio y teléfono particular y del trabajo del autor (o autores)
 - c) Institución, adscripción y área de especialidad del autor.
 - d) Título completo del texto.
 - e) En caso de trabajos teóricos o de divulgación, menciónese el área de conocimiento a la que debería pertenecer.
 - f) Mínimo *curriculum vitae*
- Los textos deben venir estructurados con: introducción, cuerpo o desarrollo del tema, conclusiones y bibliografía.
- Las referencias bibliográficas deben contener, en orden: apellido y nombre del autor, título, país, editorial, lugar de edición, y páginas.

[Ni los disquets ni los textos en papel serán devueltos a sus autores]

redentor. Este sentimiento de soledad mueve al lector a sentir compasión por el monstruo que tiene una vida trágica, un ser condenado a vivir apartado de los hombres e incluso de los animales, en un laberinto que pretende ser la prisión del minotauro, vive sin sus padres, siempre solo, producto de una pasión prohibida; paga una culpa que no es la suya, característica de la tragedia griega, donde los personajes cumplen un destino decidido por los dioses, del cual no pueden escapar.

El mito del minotauro parecía revelar únicamente un monstruo caníbal, un horror para el pueblo, pero Borges contradice en algunos momentos a la leyenda y plantea algo más rico: la situación de Asterión como un ser que resiente la soledad y su vida misma, pues a pesar de los breves momentos de felicidad percibidos durante sus juegos, al final se detecta que él está cansado de su situación:

... Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor. Desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. ... Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo? [Borges, 84:72]

Mediante estas palabras, el personaje mitológico expresa su esperanza de liberarse, para poder salir del laberinto y así abandonar la abrumadora soledad; sabe que el momento llegará, está preparado y lo acepta de antemano, como se verá en las últimas palabras de Teseo, al mencionar que el minotauro apenas se defendió, en las cuales Borges insinúa que si Teseo mató a Asterión fue por la ayuda que el mismo monstruo proporciona al desear morir, y por ello no da pelea. Sin embargo, el protagonista no sabe a dónde irá después de ser redimido; fantasea con otro lugar, pero como el único espacio que lo ha albergado es el laberinto, él no parece capaz de imaginar algo muy distinto, pues desea menos puertas, me-

nos galerías, pero se nota resignado a aceptar que su mundo y su vida sólo pueden realizarse en este tipo de casas, tanto por la connotación de mundo (un universo distinto al de los hombres), como por la de refugio materno (el calor de un ser que nunca conocerá).

Asterión menciona que, a pesar de la constante repetición en su hogar, hay algunos elementos no contemplados: "Todo está muchas veces, catorce veces, pero dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión" [Borges, 84:69]. El sol es símbolo de la vida, del calor, del día, de la luz, de la autoridad, del sexo masculino y de todo lo que irradia, también es manifestación de la divinidad [Chevalier, 86:949-950] (según Chevalier, la salida del laberinto significa encontrar la luz, es decir, la ayuda espiritual que teseo obtiene de Ariadna, mediante el hilo y su corona luminosa) [Idem:714], de hecho, el sol es una luz única (Asterión también es único), pero lejana, celestial (Asterión es terrenal), por eso mismo parece simbolizar la esperanza del minotauro de poder liberarse del laberinto.

Otro aspecto relevante es la ceremonia realizada cada nueve años, con nueve jóvenes, número que según Rodríguez Monegal alude a los nueve meses de gestación [Rodríguez Monegal, 87:67], hecho que provoca un cambio en la rutina diaria del protagonista, pues durante este acto, él adopta un papel de salvador, al librarlos de sus males, pero él también espera a su redentor, quien llevará a cabo un acto de liberación mediante la muerte, como única forma de salir del laberinto. Otra significación del número nueve es: "... el castigo a los dioses perjuros consiste en permanecer nueve años completos lejos del Olimpo, donde se asienta el consejo y se celebra el banquete de las divinidades" [Chevalier, 86:762]. El minotauro no es una deidad, pero como se mencionó en palabras de Monegal, lo divino a veces es monstruoso, por lo que el minotauro estaría viviendo en distintas circunstancias algo parecido al destierro de los dioses,

pues permanece nueve años sin realizar el rito por medio del cual busca librarse de su condena (porque Borges jamás hace alusión a que el objetivo de la espera sea comerse a los hombres), un largo periodo sin la esperanza de ser redimido; por esto, cuando se entera de la presencia de los hombres en el laberinto, expresa lo siguiente: "Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos" [Borges, 84:72], frase equivalente a correr en busca de una redención con la esperanza de encontrar al ser que lo ayudará a poner fin a su condena, pues a pesar de que el personaje niega ser prisionero, dado que en su casa las puertas siempre están abiertas, en realidad no tiene más remedio que vivir en ella para protegerse del mundo exterior.

Borges ha dicho que este cuento "es un cuento triste. ... un cuento de soledad y de estupidez. ... Alude a sentirse solitario, a sentirse inútil" [Rodríguez Monegal, 87:47]. En realidad, todo el mito del minotauro es bastante triste; la sola imagen de él connota condena, soledad, horror. Borges, al hablar sobre él, dice en una nota tomada por Alazraki: "... llamo a Asterión 'mi pobre protagonista'. ... porque siendo un ser ambiguo e impar, está condenado fatalmente a la soledad. Sí, podría ser un símbolo del hombre. Ningún hombre está hecho para la felicidad" [Alazraki, 76:199]. El mismo Borges se ha definido como "... un solitario" [Mejía Prieto, 96:69] con lo cual la conexión entre Borges y el personaje de Asterión es inmediata: ambos unidos por la soledad, por la búsqueda de la felicidad que sólo es otorgada en breves gotas, en instantes efímeros, pero valiosos, y que a fin de cuentas son los que elaboran los más bellos recuerdos.

Finalmente, la "casa" de Asterión une todos los factores y sentimientos anteriormente mencionados, todos están conectados en ese hogar: abuirgo y prisión a la vez, donde se encierra una soledad no deseada que, sin embargo, permite apreciar al sol como una luz simbólica que engloba la esperanza de la redención y de la liberación de su

fatal destino; es decir, la llegada de la muerte, para dejar de ser redentor y convertirse en redimido, actitud en la cual se muestran más características de hombre que de animal •

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime [1976], *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 364 pp.
 BORGES, Jorge Luis [1984], "La casa de Asterión", en *El Aleph*, México, Alianza, 1984, pp. 64-72.
 CHEVALIER, Jean [1986], *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Paidós, 1107 pp.
 GARCÍA Y GROSS, Pelayo [1988], *Diccionario Larousse ilustrado*, 3a. ed., t. I, México, Larousse, 337 pp.
 MEJÍA PRIETO, Jorge [1996], *La sabiduría de Jorge Luis Borges*, México, Planeta, 166 pp.
 RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir [1987], *Borges: una biografía literaria*, México, FCE.

VIOLETA ISABEL HUERTA LÓPEZ
*Licenciatura en
 Letras Latinoamericanas*

• EL ROSTRO OSCURO DE FELIPE MONTERO. UN RECORRIDO IMAGINARIO (Otra visión de *Aura*, de Carlos Fuentes)

Felipe Montero, historiador, conocedor del idioma francés, antiguo becario en la Sorbona, veintisiete años, sin holgura económica, hojea la sección de anuncios clasificados del diario, en un cafetín sucio y barato. Encuentra el anuncio ideal, "su" anuncio ideal. ¿Será posible? Quizás no. Aborda su autobús y desaparece para vivir otro día exactamente igual que todos los demás. Nada que pudiese cambiar su vida. Ni en sueños. Quizá mañana.

Sin embargo, Felipe Montero desea fervientemente que suceda algo que rompa su cotidianidad, esa historia gris de profesor auxiliar de francés, de clases a niños amodorrados, de autobuses que no se detienen, de monedas de cobre para pagar el pasaje, de gente apiñada; deseo reprimido por la avalancha de la vida, por su fuerte y abrumador principio de realidad: hay que

sobrevivir. Con una carrera de historiador hay que sobrevivir. También debe hacer su propia obra, realizar sus inquietudes personales. Pero no tiene tiempo, lo azota la realidad: trabajar para vivir

El ser humano, cuando se siente acorralado en la vida, cuántas veces desea no haber nacido, o bien regresar al vientre materno para sentirse protegido de las adversidades, volver al vientre de la madre-mujer; pero, a la vez, su deseo de libertad, de ser independiente, suele causarle un conflicto personal: no reconocer su vulnerabilidad, en el caso del varón, ante el sexo débil, reprimir el deseo de protección en los brazos de una mujer. Quizá eso le pasara a Felipe Montero.

¿Cuánto tiempo Montero reprime sus deseos? ¿Hasta cuándo lo hará? ¿Llegará a viejo en esa condición? ¿Qué podría suceder para que las cosas fueran diferentes? Una herencia, una mujer, quizás un mecenas. . . Quizás nada, nunca. . .

Felipe Montero sueña, ensueña, se mete en la penumbra y humedad del inconciente, busca. . . Se mete en la oscuridad de un patio techado, húmedo, no sin antes dar una última mirada sobre su hombro hacia el mundo exterior, para —quizá— retener esa ima-

gen, una imagen a la cual asirse en momentos de desesperación, una idea a la cual volver en el momento de estar perdido. . .

Una posible interpretación de la novela *Aura* del escritor mexicano Carlos Fuentes es que se trata de la historia de un hombre metido en sus sueños, sueño del cual no sale, queda exhausto, atrapado, abúlico, quizá temporalmente, quizás hasta la locura, no se sabe; el final flotante de la obra no permite discernir qué sucede con Felipe Montero.

Si se parte de este supuesto —y retomando el hilo de dos párrafos atrás— se puede interpretar la incursión a la casa oscura y húmeda como un viaje a su propio inconciente, ya sea durante el sueño o una ensoñación diurna. Lo más probable es que sea durante el sueño: *Aura* [Fuentes, 1962, Era, México, pp. 11-12] inicia con dos largos párrafos introductorios en los cuales Felipe Montero vive una realidad determinada: lee "su" anuncio ideal, no lo cree mucho o considera que ya debe haberse ocupado el puesto y se marcha en un autobús, a vivir un día como todos. . .

En ese lapso pudieron suceder muchas cosas, antes de la escena en el cafetín nuevamente. La experiencia vida durante el día pudo haberse reflejado en el sueño nocturno, los deseos



reprimidos: quizá se manifestaron, entonces, deslizándose una realidad: *el anuncio clasificado y la no-asistencia al lugar del empleo*, hacia el inconciente: *la asistencia deseada al lugar del empleo* y los sucesos inverosímiles y mágicos en los que transcurre la novela, a partir de la segunda escena en el cafetín, en el momento en que toma la decisión de ir a "Donceles 815" (inconciente), lugar oscuro y húmedo, en el que, hipotéticamente, cambiaría su vida.

Visto de esta manera, se pretende que el texto manifieste la "realidad" de Felipe Montero únicamente en los dos primeros párrafos, más una línea del tercero: "Vivirás ese día, idéntico a los demás..."; el resto de la novela expone el sueño del personaje; es decir, Consuelo Llorente, Aura, Ici Saga, la coneja, los gatos, el macho cabrío desollado, y demás elementos que aparecen, son símbolos del inconciente de Felipe, representado por la casa oscura y húmeda dentro de la cual transcurren todos los hechos. La obra no dice que Felipe Montero haya salido de nuevo a la luz, que sería la razón, la conciencia, la realidad. A lo mejor se quedó en el viaje: la locura o la muerte.

Pues bien, analicemos algunos elementos del sueño de Felipe: mira hacia atrás, pero no se detiene, va de lleno a encontrarse con lo que tenga que venir, ni un asomo de miedo. Busca iluminar su camino, pero una voz le hace comprender que no necesita artificios para conocer su verdad, que lo haga libre, a oscuras.

Creo que uno de los aspectos de mayor relevancia es el deseo de trascendencia, belleza y juventud que es manifiesto en la figura de Consuelo Llorente, quien, a su vez, es creadora, generadora de Aura, y lo será (pretende serlo) de un Felipe-general Llorente prácticamente inmortal, cuando él, Felipe, sea suyo por medio de ciertos rituales.

¿Por qué una mujer y no un hombre es el que genere dos seres inmortales, copias fieles de ella y su esposo? Felipe Montero desea la trascendencia, pero se siente y se sabe incapaz de dar a luz a otro ser humano, puesto que un varón puede engendrar, no así parir. Así que,

en el proceso del sueño, busca la manera de desviar la pulsión hacia una mujer que le dé la inmortalidad, ya que él no podrá hacerlo por sí solo. Esto se realiza hacia el final del texto, en la parte V, en el momento en que posee el cuerpo de la Consuelo-Aura joven:

... duermes en la soledad, lejos del cuerpo que creeras haber poseído.

Al despertar, buscas otra presencia en el cuarto y sabes que no es la de Aura la que te inquieta, sino la doble presencia de algo que fue engendrado la noche pasada...

... en el recuerdo inasible de la premonición, que buscas tu otra mitad, que la concepción estéril de la noche pasada engendró en tu propio doble. [p. 51]

Al mismo tiempo consiguió, por los artificios de Consuelo-Aura, que el general Llorente volviera a la vida, joven y hermoso: él. Es preciso notar que el general, esposo de Consuelo, en sus memorias consigna su esterilidad y la fanática pretensión de ella de tener hijos; esto es un refuerzo de la idea anterior: él, Felipe, varón, no puede crear, no trascenderá; debe recurrir a alguien para hacerlo, alguien que sea capaz de hacerlo por sí mismo, en este caso Consuelo, quien preservará la belleza y la juventud en la imagen de Aura, de tres en tres días; pero quizá permanentemente; del mismo modo que creará otra vez al general Llorente en la imagen de Felipe Montero, joven, fuerte, inmortal.

Por otro lado, y junto al deseo de trascendencia, se deja ver un gran miedo a la falta de hombría, a la vulnerabilidad frente a las mujeres, algo relacionado con el complejo de castración. Quizá Montero en su vida conciente no evidencia este hecho: sin embargo, durante el proceso del sueño se deja ver: primero, ya se dijo que el varón no puede parir; segundo, soñó a un general Llorente (él) estéril, y tercero, la imagen de Aura y Consuelo desollando a un macho cabrío, en su presencia, sin que el pudiese intervenir, impotente. Se sabe que el macho cabrío está vinculado con la idea de potencia sexual; que es el único animal multiorgásmico

y un símbolo de virilidad. En la obra, sucumbe día tras día en manos de una mujer, la mujer amada, en la que busca reposo: Montero también sucumbe en la manos de una mujer, Aura-Consuelo, se pierde en su cuerpo, joven o viejo, no importa; pero el cuerpo protector de una mujer, finalmente.

Otros elementos hacen pensar en la imagen de la hombría y el miedo a perderla. En primer lugar, todos los habitantes de la casa son hembras, Aura, Consuelo, la coneja; por otro lado, existen los machos representados en los gatos; pero estos se notan tan lejanos, tan inexistentes, que pueden ser producto de la imaginación de Montero, incluso cuando los mira por el domo de su estudio. Los maullidos impetuosos representan el acto sexual, la fecundidad; sin embargo, se dijo, están tan lejanos que son una irrealidad en la vida de Felipe.

En otra escena, el general Llorente, en sus memorias, dice que sorprendió a Consuelo martirizando a un gato entre sus piernas y no fue capaz de reprimirla: el sexo masculino a merced de una mujer que puede hacer con él lo que quiera, hasta destruirlo: se dice también que esa noche la amó, "hiperbólicamente", es decir, sucumbió ante Consuelo gozosamente, sin límites, se entregó en sus brazos y se volvió vulnerable ante ella.

Felipe sueña todo esto y refleja en su inconciente el temor de perder la hombría; pero a la vez, está su deseo de entregarse al vientre protector de una mujer. Todo hace pensar en esta idea, hasta el baúl en el que se guardan las memorias de Llorente, que representa el cúmulo de secretos, toda la vida de un hombre bajo la mano de una mujer, quien tiene la llave única y se la da, le concede a Montero la libertad total. Pero él ya la había transferido a Aura: le ofreció la llave de su mesa, en donde estaban sus documentos personales, le dio la llave de sus secretos, de su vida toda.

Un elemento más, y con ello terminamos: la dieta diaria de riñones y tomates asados, redondos u ovalados, carnosos, de olor pungente, es la repre-

sentación de los testículos, lugar donde está latente la fertilidad, la virilidad, la vida, la trascendencia. Una dosis diaria en el sueño de Felipe Montero es el deseo de alimentar su hombría, una forma de no perderla, de preservarla a pesar de todo. Y por supuesto que Consuelo-Aura es la más interesada en proporcionársela, para lograr con esto la fecundidad, la trascendencia, la juventud y belleza de un general Llorente y de una Consuelo que pervivan a través de los siglos:

No me detengas —dijo—; voy hacia mi juventud, mi juventud viene hacia mí. Entra ya, está en el jardín, ya llega... [p. 57]

... y siempre te encuentras, borrado, perdido, olvidado, pero tú, tú, tú. [p. 58]

Hundirás tu cabeza, tus ojos abiertos, en el pelo plateado de Consuelo, la mujer que volverá a abrazarte cuando la luna pase, sea tapada por la nube, los oculte a ambos, se lleve en el aire, por algún tiempo, la memoria de la juventud, la memoria encarnada.

— Volverá, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar... [p. 62] •

BLANCA AURORA
MONDRAGÓN ESPINOZA
*Licenciatura en
Letras Latinoamericanas*

• PROPUESTA METODOLÓGICA PARA COMPLEMENTAR EL APRENDIZAJE DE LA LECTO-ESCRITURA EN EL NIVEL MEDIO BÁSICO

El proceso didáctico es un aspecto central en la transformación de la institución escolar. La reflexión y la interacción (maestro-alumno-sociedad) sustentadas en la práctica pedagógica generan acciones nuevas. El conocimiento adquirido así, se convierte en instrumento de indagación y actuación sobre la realidad, logrando una construcción de conocimiento.

El cambio de papeles a través de la didáctica crítica pretende una mejor efectividad en el proceso enseñanza-aprendizaje. Partiendo de una perspec-

tiva holística, la formación educativa es considerada como parte de una totalidad, teniendo como recorte principal a la sociedad.

La didáctica es considerada como una disciplina instrumental que ofrece respuestas técnicas para la conducción del aprendizaje en el aula, por lo que la instrumentación está enfocada en tres niveles: aula, institución y sociedad.

El grupo es considerado como un proceso interactivo en construcción, sujeto de aprendizaje no sólo de enseñanza. El docente toma un papel de promotor de la cultura, de comunicador, de propiciador del conocimiento.

Los nuevos programas de Español para la educación básica tienen un enfoque eminentemente comunicativo, funcional y reflexivo. En que el maestro es un propiciador de estrategias para que el alumno constituya su conocimiento, para que éste desarrolle las habilidades y los valores que lo conformen como un ser valioso en sí, capaz de integrarse reflexiva y productivamente a su medio de vida. El alumno, considerado como un sujeto capaz de construir sus propios conocimientos, guiado siempre por el docente, supera en grado mayor la función tan verbalizante y presencia autoritaria del maestro tradicionalista. Con este nuevo enfoque educativo, el alumno, a través de su nueva función dialéctica, adquiere además del conocimiento, valores que lo integren como lo que realmente es: un ser social con sus propias convicciones que, en su grupo social, se integran para bien de su comunidad.

La presente comunicación pertenece al área de Español. Es el resultado de la observación de la actividad realizada en dicha materia. Esta breve propuesta no contradice en absoluto los programas de Educación vigentes; por el contrario, las actividades aquí mencionadas parten de la observación un tanto empírica de la aplicación de esos programas, por lo que apenas complementan en la práctica docente la difícil tarea de que el educando integre sincréticamente a sí mismo elementos que le ayuden a aceptar más cordialmente su entorno social y, por consecuencia, que



integre a su vida una visión de la literatura más vivencial y más activa, es decir, que adquieran gustosamente un hábito lector más sólido y reflexivo.

Se pretende elementalmente que el alumno esté dotado de las herramientas necesarias para que pueda comunicarse correctamente. El enfoque actual del Español propicia que las situaciones comunicativas del alumno sean fuente y objetivo de los aprendizajes, lo cual se logra en la práctica, en la ejercitación: el alumno tiene la oportunidad de leer, escribir y de ejercitar construcciones verbales de tópicos actuales con el fin de lograr cabalmente su aprendizaje. En el ambiente del aula se rompe significativamente el hielo, la distancia y de alguna manera la autoridad, se vuelve un ambiente cálido, respetuoso y flexible que ayudará a la consecución de los contenidos programáticos.

Con este enfoque, las actividades a desarrollar deberán ser preponderantemente por equipos para establecer una mayor comunicación y participación que ayuden a fincar mejor su autoconfianza. Los equipos rotan todos sus integrantes con el objeto de lograr una mayor cohesión grupal con el fin de que los alumnos se consoliden y asuman responsabilidades de tal manera

que el alumno considere al guía como un punto de armonía que les facilita las herramientas a su alcance.

Como la presente propuesta abarca los tres grados del nivel medio básico, es importante señalar que las pretensiones programáticas actuales del Español son que los alumnos se expresen con claridad y precisión en forma oral y escrita en contextos y situaciones dadas; que se utilice la lectura como herramienta para la adquisición de conocimiento, considerándola un medio indispensable para su desarrollo intelectual y profesional; que se adquiera un gusto estético por la obra literaria; que se distinga el funcionamiento y estructura de la lengua.

La observación y la experiencia obtenida en la práctica del aprendizaje del Español, así como de la opinión de maestros en la materia en el nivel básico, consideran que el orden de actividades propuesto ayuda a optimizar los propósitos en la asignatura.

El problema y su posible solución

Con base en el deficiente nivel de comprensión lectora que presentan muchos de los alumnos que ingresan en el nivel medio básico, y que en muchos casos el problema continúa a través de la educación secundaria y aun se extiende y rebasa otros niveles, se establece el siguiente planteamiento: si los educandos del nivel medio básico presentan deficiencias elementales en la lecto-escritura, ¿cómo resolver o disminuir esas deficiencias? Fue necesario revisar la práctica docente en relación con los programas de educación de ese nivel y proponer formas de trabajo que coadyuven a que el educando logre una conceptualización que le permita incorporarse a las exigencias de la escuela secundaria.

Se partió de un examen diagnóstico, en relación con calidad de la lectura, aplicado durante cinco años (1993-1997) al inicio del ciclo escolar, en una población de trescientos alumnos en cada período. El estudio arrojó una alarmante cifra del 2% de aceptabilidad en la calidad de lectura. Indistinta-

mente del grado y grupo que cursaban se tomó como tópico de lectura para evaluar: volumen, dicción, entonación, fluidez, emotividad e interpretación, conceptos éstos hoy superados por el de comprensión lectora y cuyo enfoque está incorporándose a la tarea docente. La caótica situación ya mencionada, fue el punto de partida para que, de manera casi empírica, se buscara una solución.

Antecedente

La lectura es una actividad en la cual uno de los propósitos es comprender, a través de lo leído, el entorno social. Dicha comprensión implica el desarrollo gradual del lector, del dominio sintáctico de la lengua en relación con una comprensión globalizante del contexto de lo leído. Para conseguir este propósito, es decir, que los alumnos se apropien de la lecto-escritura, es necesario que en la tarea educativa se establezca "un puente entre las prácticas de lecto-escritura del hogar, la escuela y la comunidad". [Woods, 326] De esta manera el educando se integra activamente con un acto educativo que lo lleva a "un proceso de aprender a escuchar y de intentar comprender el punto de vista del otro... mientras los mayores verifican informalmente su habilidad..." [Ibid, 333]. Dicha función socio-escolar se aúna a la tarea extraescolar que el docente puede reforzar, partiendo de la razón que literatura y lenguaje constituyen un todo homogéneo cultural.

De esta manera, la obra literaria debe estudiarse con el propósito de propiciar el interés del niño para que busque la lectura de otras obras, sin olvidar que uno de los propósitos fundamentales que se persigue inicialmente es que el alumno desarrolle el gusto por la lectura y logre un aprendizaje significativo a través de la posible integración de palabras a su contexto personal, también de las actividades de lecto-escritura. No podemos olvidar que el proceso de lectura es sincrético con el lector, esto es, básico para llegar a una expresividad y comprensión más completa del proceso lecto-escritor. Lo que era visto

tradicionalmente como "rescate del significado" que orillaba al alumno a una posición receptiva, se enfoca ahora como un proceso de participación activa en la práctica de construcciones orales y escritas en que la comprensión del significado parte de las experiencias del lector, tarea ésta que requiere de la puesta en marcha de una metodología que propicie en el educando un desenvolvimiento verbal fluido y significativo, que le de la oportunidad de interactuar en su medio social, lo que constituye el eje rector del presente ensayo.

Propuesta

*Los padres... los maestros
y profesores y bibliotecarios...
todos... tienen la obligación ética
y social de orientar a los lectores
incipientes y primerizos.*

José Antonio Pérez Rioja [1986]

Las actividades de la propuesta, desarrolladas en los siguientes párrafos, presentan una división bimestral y es hecha con base en la necesidad de encontrar formas que superen la problemática ya mencionada.

Al acercar al niño al texto literario hay que partir del hecho de que el docente es un móvil generador de acción reflexiva en la relación texto-alumno-contexto, y en esta relación, apoyada por el docente, el alumno inicie la construcción de su propia perspectiva, su comprensión lectora, teniendo el maestro la responsabilidad de propiciar un ambiente que estimule el aprendizaje.

La actividad formativa a realizar debe estar apoyada por los tres pilares de la educación: *docentes, padres de familia y el propio educando*. Los docentes, como organizadores del aprendizaje, tienen la responsabilidad de proporcionar materiales adecuados para cada grado y grupo.

En el caso de primer grado es recomendable una apertura total de lecturas libres en las que se incluyen, además de los libros normalmente utilizados, las revistas y otros tipos de textos que circulan en el ámbito cultural. Esta actividad inicial da la pauta al profesor

para detectar la temática por la que se inclina el educando.

Los padres de familia deben integrarse a una actividad de "audición de lectura familiar", es decir, cooperar en la formación del educando y, por ende, de la familia; los padres, en comunicación permanente con el docente, observarán la actividad extraescolar de su hijo, con el fin de que la actividad lectora se efectúe como una función social libre de un enfoque hermético que ocasione un rechazo por el estudio de la literatura. Hay que cuidar que las lecturas sean breves y, sobre todo, en alta voz durante un lapso de 5 a 10 minutos diarios. Esto puede tomarse como inapropiado y poco operante, pero la práctica de dicha actividad arroja resultados satisfactorios. No podemos olvidar que se está todavía en un proceso formativo, pues los alumnos que egresan de la escuela primaria llegan con carencias preocupantes en el aprendizaje de la lectura.

Los educandos son sujetos con iniciativa propia; por tanto, hay que seducirlos para introducirlos en el hábito de lectura, con el fin de aspirar a otros objetivos más elevados. Dicha seducción se puede lograr con estrategias de lecto-escritura como los eventos de "correo interno" [Woods, 339], los cuales se pueden emplear en la ya mencionada tarea extraescolar con la familia. Otras estrategias se pueden recoger en algunas obras mencionadas en la bibliografía, y entre éstas se encuentran las proporcionadas por la SEP, a través de los volúmenes didácticos de "Rincones de Lectura".

No debe dejarse al proceso de lecto-escritura como decodificación de un material impreso. La actividad debe tomarse como parte del desarrollo de la capacidad expresiva, oral y escrita. Para ello es necesario realizar un registro de la lectura practicada. Lo más recomendable es utilizar una libreta de tamaño profesional (para los tres grados) y trabajar en ella de la siguiente manera:

1. Es importante que se registre diariamente la fecha y el tiempo de lectura,

en el ángulo superior derecho de la hoja.

2. Estructurar fichas de trabajo:

a) *Tema*: en uno de los ángulos superiores.

b) *Referencia bibliográfica*: en el otro ángulo superior.

3. Es muy importante que el alumno elabore el vocabulario de las palabras que desconozca y busque de preferencia su sinónimo, su antónimo o, en su defecto, la significación denotativa de la palabra. Así, no sólo aprenderá significados, sino que ampliará su léxico y formará su diccionario personal, lo cual se le revisa conforme avanza el curso escolar.

Este sencillo proceso conlleva la estimulación de esa actividad para que, en segundo grado, se alternen los materiales del lectura.

En la primera etapa de la lectura —primer bimestre— se recomienda material libre, temas afines con las inquietudes e intereses de los educandos. Se hacen observaciones sobre su capacidad lectora y habilidad de escritura, en éste último caso se pueden considerar ejercicios que permitan evolucionar su capacidad para escribir. A continuación presento un ejemplo de cómo, por medios analógicos, es posible resolver problemas que se presentan en la segmentación de la escritura: En la *lectura*: junto a un problema gramatical (uso del artículo): Elena no come pastel / El enano come pastel. En la *escritura*: en un texto seleccionado se puede eliminar algunos enunciados para observar la redacción, es decir, la coherencia del enunciado.

En el segundo bimestre hay que precisar un poco más sobre el material de lectura con base en un previo proceso de observación. Considerando los temas que los alumnos hayan abordado, se podrá proporcionar un esquema de lectura, donde, por ejemplo, se puede aplicar un breve cuestionario un tanto informal —¿qué sabías de la lectura?, ¿qué aprendiste?, ¿qué más te gustaría saber sobre la lectura?, etc.— sobre el texto leído, dar pautas de creatividad para que los alumnos construyan el fi-

nal de un texto, por ejemplo (actividad que motiva mucho a los jovencitos de secundaria), comentar los finales... La actividad generada por la participación permite que el alumno dialogue dando apreciaciones sobre la intervención de los demás y aprenda a fundamentar su propia apreciación; pues aunque sea sorprendente, en el nivel medio básico los alumnos no tienen ni la vaga idea de cómo fundamentar sus opiniones.

Así, se contribuye a una formación sólida de nuestros jovencitos, tomando en cuenta que su capacidad expresiva le permite una mayor seguridad personal y mejor posibilidad de integrarse a su medio social.

Con dichas actividades se cubren los ejes programáticos: *expresión escrita, expresión oral, reflexión sobre la lengua y recreación literaria*. Se cumple así mismo con los enfoques: *comunicativo, funcional y reflexivo*.

Para el tercer bimestre se sugiere realizar una pequeña encuesta sobre los materiales que el alumno prefiere para leer. En este punto del proceso, se da la posibilidad de que el alumno comparta su gusto y al mismo tiempo realice una charla de carácter crítico en el grupo y escriba su comentario por escrito; también es momento propicio para que más allá del aula y de la misma escuela, se generen otras actividades que fortalezcan su preparación y conocimiento de la lengua y de su medio a través de creaciones verbales utilizando y reflexionando sobre el vocabulario empleado. Mencionaba arriba la actividad del "correo interno"; esta estrategia puede ampliarse para establecer una comunicación educativa con la familia; dicha retroalimentación sirve para redactar escritos sobre la experiencia familiar dentro de la actividad escolar, realizar ejercicios ortográficos, ..., en fin, queda la posibilidad abierta a la creatividad y conocimiento del propiciador, como función docente para que los educandos activen su creatividad.

Es importante considerar que los logros de cualquier alumno parten de sus propias habilidades y capacidades, así como de su nivel académico, el cual se enriquecerá con las actividades, por

lo que es importante conocer y apoyar las características individuales de los integrantes del grupo.

En esta etapa —tercer bimestre— es recomendable aplicar las técnicas grupales de debate, mesa redonda y comentario.

En el cuarto bimestre es necesario replantear lo programado de manera de avocarse a la lectura de los clásicos. Como los alumnos no pueden ser considerados aptos para dicho tipo de literatura, es necesario que, en lugar de facilitarles directamente a los clásicos, se les acerque obras cuya temática gire alrededor de ellos (guiadas con un análisis formal) para que el alumno genere un interés por la literatura clásica y quede abierta la posibilidad de que la aborden posteriormente. El acercamiento a dicha literatura, promovida por el docente, se intentará con los textos escogidos por los educandos. Persuadidos por el docente se les informará de los textos posible para dicha tarea, y ellos seleccionarán los de su gusto, dejando siempre abierta la posibilidad de cualquier otro tipo de obra, la cual pueda ser afín al propósito de la clase.

La forma de cerciorarse de que el proceso cumple con el propósito es realizando una toma de lectura al final de cada bimestre. Si es posible, es muy útil gravar las lecturas en algunos puntos del proceso para verificar los avances de lectura en alta voz. Los otros aspectos a evaluar serán verificables sólo a través de la expresión escrita que ellos van realizando. Aunque en apariencia se vea un poco tedioso y agotador, dicha actividad ha sido efectiva para notar la concreción de los avances del escolar.

En el tercer grado de secundaria, las lecturas son efectuadas con esquemas de análisis para cada tipo de lectura —narrativa, prosa, expresión dramática y poesía—, con las distintas técnicas grupales existentes. Una forma de lectura sería la siguiente: lectura del texto o fragmento del texto, reseña biográfica y autobiográfica, intención del autor que reside en la obra, comentario sobre las ideas plasmadas en el texto [Salinas,

1988:20], valoración concluyente del texto. Es fundamental que las lecturas seleccionadas tengan un punto de encuentro significativo con el educando, ya que ello estimula su involucramiento en la actividad a desarrollar. En algunas apreciaciones realizadas al respecto se observó que con lecturas de obras literarias como la de *Juan Salvador Gaviota*, entre otras, estimuló bastante la adquisición de un hábito lector, y el interés por leer más obras con tópicos afines a la edad del educando.

La intención, pues, es la de rescatar al educando de las carencias lectoras que viene arrastrando desde el nivel básico y cuya problemática impide integrarlo adecuadamente al estudio que ofrece el nivel en que se encuentra; además de que compite el enfoque de flexibilidad que lo lleve a una actitud natural y crítica de lo literario.

Las actividades propuestas —optimizadas ahora con los actuales enfoques pedagógicos de los autores citados en la bibliografía— permitieron últimamente elevar la calidad lectora y, por consecuencia, una mayor participación del educando en la lecto-escritura.

De lo anterior se concluye que el docente puede tomar una actitud autónoma [Varios, 89:17] en el trabajo de los materiales y esto ratifica el carácter plural de la escuela crítica donde el docente es, aunque con otro nivel de conocimiento en la esfera del español, un alumno más que también adquiere conocimiento y aprende a transformar su forma tradicional y a revalorar su labor en el marco de la despreciable y fría autoridad que intima y frustra la creatividad y reflexión del educando.

Finalmente es importante mencionar que el ambiente de estudio en la escuela debe ser propicio para el aprendizaje. Por desgracia, este aspecto es muy descuidado en muchas escuelas, generalmente después de la etapa escolar preprimaria; se da por hecho que el alumno prescinde del espacio y del ambiente propicio para su aprendizaje. De hecho, en ningún nivel escolar debería descuidarse ese aspecto. Haciendo una analogía: si le quitásemos el cielo oscuro a una estrella, ésta perdería

su significación, su universalidad; de esa misma manera, la falta de un ambiente con características didácticas para los propósitos perseguidos de merita la estimación subliminal y consciente del educando. Espacios educativos como lo son las bibliotecas requieren de una mejor operatividad, de una constante promoción social para revitalizarlas con foros culturales y comunitarios y quizá así se rompa significativamente la apatía por el uso de ese básico espacio cultural y se optimice a su máximo nivel el aprovechamiento del recurso que nos brinda •

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR RUIZ, Azminda, *et al.*, *Guía para el maestro*, SEP, México.
- FREIRE, Paulo, *La importancia de leer y el proceso de liberación*, Siglo XXI, México, 1996.
- GARCÍA PADRINO, Jaime, y Arturo MEDINA, *Didáctica de la lengua y la literatura*, Anaya, Madrid, 1988.
- GÓMEZ PALACIO, Margarita, *et al.*, *La lectura en la escuela*, SEP, México.
- , *Propuesta para el aprendizaje de la lengua escrita*, SEP, México, 1988.
- LOZANO, Luccero, *Nuevo español activo*, SEP, México, 1995.
- PANZA GONZÁLEZ, Margarita, *et al.*, *Fundamentación de la didáctica*, Gernika, México, 1986.
- PÉREZ-RIOJA, José Antonio, *La necesidad y el placer de leer*, Popular, Madrid, 1986.
- VILLARREAL CANSECO, Tomás, *et al.*, *Didáctica de la lectura oral y silenciosa*, Oasis, México, 1969.
- VARIOS, *Sobre didáctica de la lengua y la literatura. Homenaje a Arturo Medina*, Madrid, Publicaciones Pablo Montecinos, 1989. *Plan y programas de estudio* (nivel medio básico), México, SEP, 1993.
- V.V.A.A., *Actas y simposios*, Mec, Madrid, 1987.
- WOODS, Claire A., "La lecto-escritura en las interacciones: una búsqueda de las dimensiones y significados en el contexto social".

FROILÁN E. RODRÍGUEZ PERAZA
Licenciatura en
Letras Latinoamericanas



SECRETARIA
DE
EDUCACION PUBLICA

INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR DIRECCION DE RESERVAS

México, D.F., 27 de enero de 1999

**FRANCISCO JAVIER BELTRAN CABRERA
P R E S E N T E**

En atención a su solicitud de dictamen previo, número 04-1999-012012404100-01, presentada en este Instituto el 20 de enero de 1999, correspondiente a REVISTA COATEPEC, REVISTA, le informo que en el análisis efectuado se encontró que su propuesta actualiza los supuestos establecidos por las disposiciones de la Ley Federal del Derecho de Autor que se transcriben a continuación:

"Artículo 188.- No son materia de reserva de derechos:

VIII. Los nombres o denominaciones de países, ciudades, poblaciones o de cualquier otra división territorial, política o geográfica, o sus gentilicios y derivaciones, utilizados en forma aislada"

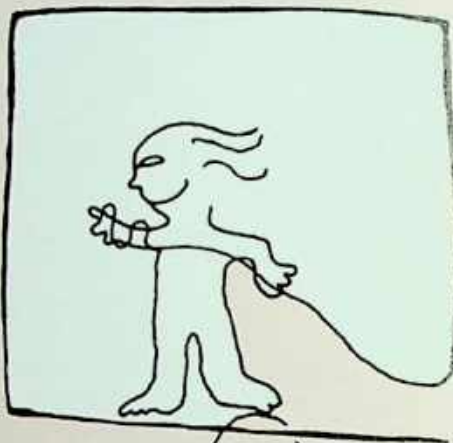
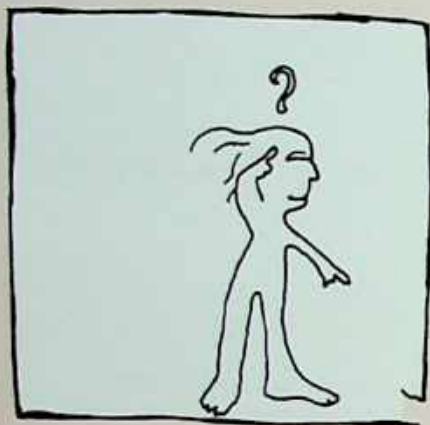
Supuesto aplicable a su solicitud, en razón de que REVISTA COATEPEC, actualiza el precepto legal mencionado anteriormente, lo cual impide el dictamen favorable de la misma.

El presente dictamen tiene carácter informativo, de conformidad con lo previsto por el artículo 76 del Reglamento de la citada Ley, por lo que no constituye una resolución que ponga fin al procedimiento de obtención de una reserva de derechos.

**ATENTAMENTE
SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION
EL SUBDIRECTOR**

ROGELIO RIVERA LIZARRAGA

Escape



Rocío Padilla Medina
(Ilustradora de *La Jornada Niños*
Suplemento semanal de *La Jornada*)

DESPUÉS DE INCAS Y AZTECAS

Perú y México en perspectiva

Alpanchis

- *Las relaciones interétnicas*

Entre la mierda y el mal:
la diversidad etnocultural
en Los Zorros de Arguedas
Ricardo Melgar Bao

Un asomo a la otredad;
nuevos derroteros para
la democratización en México
Sara Makowski Muchnik

REVISTA COATEPEC

Orden de Suscripción

Suscripción(es) anual(es) a la Revista *Coatepec* de la Facultad
de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México

SUSCRIPCIÓN

Nacional \$ 120.00 ☐

Internacional \$200.00 Dlls ☐

Adjunto Cheque ☐

o Giro Postal ☐

GASTOS DE ENVÍO

Nacional N\$ 30.00 ☐

Internacional \$50.00 Dlls ☐

NOMBRE / NAME

DIRECCIÓN / ADDRESS

COLONIA

CIUDAD / CITY

CÓDIGO POSTAL / ZIP CODE

MUNICIPIO

DELEGACIÓN

PAÍS / COUNTRY

ESTADO / STATE

FAX

TELÉFONO / PHONE

FIRMA / SIGNATURE

- *Las ciudades a principios
del siglo XX*

Las diversiones y el discurso
modernizador: los intentos de
formación de una cultura burguesa
en Lima (1890-1912)

Fanni Muñoz Cabrejo

Modernización y ciudadanía: la experiencia
de la ciudad de México, 1870-1930

Jorge Bracamonte Allain

- *La evolución del Estado*

Estado y representación en el Perú: un ensayo de
interpretación

Morgan Cuero

El Leviatán exhausto: la crisis del Estado interventor
en México

Adrián Acosta Silva

INSTITUTO DE PASTORAL

- *Las funciones de los intelectuales*

Acerca de intelectuales y política en el Perú
Osmar González

Entre la institución y la revolución:
intelectuales y el cambio político en México
Laura Baca Olamendi

- *Violencia política y democracia*

La pacificación en el Perú: buscando nuevos rumbos
Eduardo Toche

Del horror a la costumbre: violencia y política
en el México actual

Mario Constantino Toto

Director: Javier Iguíñiz Echeverría
Dirección: Jr. José Carlos Mariátegui B-11,
Urb. Santa Mónica Apartado 1018, Cusco, Perú
Telefax: (084) 224137 - 225250

REVISTA COATEPEC

Coordinación de Difusión Cultural / Facultad de Humanidades
Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM)
CP 50 100 Teléfono: 0172 13 14 07 Fax: 0172 13 15 33
Suscripciones: *Mta. Elvia Estrada Lara*

Estampilla

DESPUÉS DE INCAS Y AZTECAS

Perú y México en perspectiva

allpanchis



DESPUES DE INCAS Y AZTECAS

GUARISCO • SPECKMAN • MUÑOZ
BRACAMONTE • QUERO • ACOSTA
MELGAR • GONZALEZ • MAKOWSKI
TOCHE • CONSTANTINO • BACA

49

INSTITUTO DE PASTORAL ANDINA. SICHUANI - CUSCO

- *Las relaciones interétnicas*

Entre la mierda y el mal:
la diversidad etnocultural
en *Los Zorros de Arguedas*
Ricardo Melgar Bao

Un asomo a la otredad;
nuevos derroteros para
la democratización en México
Sara Makowski Muchnik

Sobre la Colonia

El componente
occidental: una lectura
sobre la *Nueva Crónica*
y *Buen Gobierno*,
de Felipe Guamán Poma
de Ayala

Claudia Guarisco
Canseco

La conciencia y la voluntad:
aspiraciones e intereses
bajo el gobierno de Antonio
de Mendoza

Elisa Speckman Guerra

*Las ciudades a principios
del siglo xx*

Las diversiones y el discurso
modernizador: los intentos de
formación de una cultura burguesa
en Lima (1890-1912)

Fanni Muñoz Cabrejo

Modernización y ciudadanía: la experiencia
de la ciudad de México, 1870-1930

Jorge Bracamonte Allain

La evolución del Estado

Estado y representación en el Perú: un ensayo de
interpretación

Morgan Cuero

El Leviatán exhausto: la crisis del Estado interventor
en México

Adrián Acosta Silva

- *Las funciones de los intelectuales*

Acerca de intelectuales y política en el Perú
Osmar González

Entre la institución y la revolución:
intelectuales y el cambio político en México
Laura Baca Olamendi

- *Violencia política y democracia*

La pacificación en el Perú: buscando nuevos rumbos
Eduardo Toche

Del horror a la costumbre: violencia y política
en el México actual

Mario Constantino Toto

Director: Javier Iguíñiz Echeverría

Dirección: Jr. José Carlos Mariátegui B-11.

Urb. Santa Mónica Apartado 1018, Cusco, Perú

Telefax: (084) 224137 - 225250