



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS
HISPANICAS

INFORME ACADEMICO
DE LA ENSEÑANZA DE LA LITERATURA EN EL COLEGIO
DE BACHILLERES

TRABAJO QUE PARA OBTENER EL TITULO DE LICENCIADO EN LENGUA
Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA

Sergio Gabriel Gamero Jiménez

Asesor

Lic. José Antonio Muciño Ruiz

MEXICO
2002





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Paginación Discontinua

El joven, ante el libro, se impone una disciplina precisa
Y lo hace en pos de un conocimiento preciso;
A mis años, toda empresa es una aventura
Que linda con la noche.
No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte.
No hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;
La tarea que emprendo es ilimitada
Y ha de acompañarme hasta el fin,
No menos misteriosa que el universo
Y que yo, el aprendiz.

Jorge Luis Borges

INTRODUCCION

El Informe Académico que a continuación desarrollo tiene la intención de plantear mi actividad docente en el Colegio de Bachilleres por casi 24 años, principalmente en lo relacionado con los programas de Literatura. Señalar la perspectiva de la materia y su problemática; así como la elaboración de materiales que han servido de apoyo didáctico y que, principalmente, han motivado al estudiante a la lectura.

Ante una realidad tajante que se presenta en el salón de clase y que consiste en la falta de hábitos de lectura, el desinterés por el estudio, la apatía por una materia aparentemente "fácil", y esa especie de "pereza mental" por parte del adolescente cuando se le pide que redacte un comentario, el profesor se enfrenta a un verdadero reto. ¿Cómo enfocar la clase y aprovechar el tiempo que tenemos asignado? ¿Cómo despertar el interés y motivar al estudiante inquieto?

Con la implantación de los nuevos programas los cursos de Literatura se han visto favorecidos ya que el estudio parte del texto mismo y no, como se hacia anteriormente, a través de un cúmulo de conocimientos que el alumno tenía que aprender: historia, filosofía, aspectos sociales, ubicación de la Corriente Literaria y, finalmente, el análisis del texto (análisis extrínseco). Estos elementos alejaban e imponían una limitación al análisis de un texto. El criterio de estudiar la literatura de manera retrospectiva obedecía a una estrategia pedagógica ya que se buscaba que el estudiante estuviera en contacto con elementos cercanos a su realidad.

Hay que hacer notar que las observaciones que se incluyen en este Informe parten de la experiencia de varios años en la enseñanza de la Literatura y que, de ninguna manera, pretenden agotar el tema.

La labor diaria en el salón de clases, el interés por mantenerse actualizado, el intercambio de experiencias entre compañeros que impartimos la materia, sobretudo en lo relacionado con el tipo de análisis que propone el programa, la crítica al mismo, repercutirá en beneficio de los estudiantes, ya que hay maestros que ni siquiera conocen la terminología, o no les interesa, y trabajan un análisis tradicional, ocasionando una verdadera anarquía en el alumno que cursa Literatura 2.

No se pretende ser teórico ni que la Literatura se estudie como una *fórmula algebraica metafórica*, sino un producto humano, de creación estética, de cultura que refleja la civilización de un pueblo.

Sensibilizar. Concientizar. Mostrar lo que de suyo tiene la Literatura. Que sienta un verdadero amor por las palabras, por el lenguaje ya que es el único medio que le permitirá concretizar su pensamiento.

1.- ANTECEDENTES

Ingresé al Colegio de Bachilleres el 28 de abril de 1978 de manera un tanto fortuita, ya que fue un año en donde se nos dio la oportunidad a muchos estudiantes de la Universidad de trabajar como docentes. En ese tiempo no había terminado la carrera, adeudaba dos asignaturas. Como director académico fungía el maestro José A. Poncelis Vega, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras. Se me asignaron dos grupos de Taller de Lectura y Redacción 1, en el turno matutino en unas instalaciones provisionales que ahora ocupa la Escuela Normal de Maestros, a un lado del parque Tezozomoc en Azcapotzalco. Antes de terminar el semestre se nos proporcionó un formato en donde se pedía la disponibilidad de horario: así como el plantel en el que nos gustaría trabajar, de los que ya existían (5), y de los planteles de nueva creación (15), para seleccionar el más adecuado. Empecé a trabajar en el plantel No. 9 "Aragón", del cual soy fundador. En este año tuve la oportunidad de trabajar en el Colegio de Ciencias y Humanidades (Naucalpan) con dos grupos de Taller de Lectura de Clásicos Universales, un compañero de la revista *Xilote* me avisó de un interinato. En su presentación ante los grupos señaló: *El compañero salió de CCH y regresa a CCH.*

Los nuevos planteles del Colegio de Bachilleres están ubicados en zonas estratégicas en donde hay más demanda de servicios de este tipo. El plantel 9, está ubicado en la 6ª. Sección de San Juan de Aragón y tiene una población de 5,000 alumnos, aproximadamente, en dos turnos: matutino y vespertino.

La población estudiantil que ingresa es de clase media. Hace algunos años el Colegio recibía alumnos rechazados de otros lados, con pocos hábitos de estudio, malas calificaciones y que habían fallado en su intento de ingresar a la preparatoria o la vocacional. Esto generaba muchos problemas ya que nunca se adaptaban a la escuela y soñaban con otros horizontes, menos en el que estaban. Ahora, la situación ha cambiado con el examen único, en donde hay alumnos que ponen como primera opción los planteles del Colegio de Bachilleres. Una particularidad de la institución es que recibe alumnos en dos periodos, esto de alguna manera es una ventaja.

Una cuestión importante es la inseguridad. En el plantel, por su ubicación, estamos expuestos a agresiones de grupos vandálicos que de alguna forma impiden un desarrollo educativo normal, por esta razón se han implementado medidas de seguridad en donde los padres de familia están al tanto de la vida académica de sus hijos. Se motiva a los alumnos con buenos promedios con un reconocimiento escrito por parte de la dirección, en una ceremonia a principio de cada semestre cuyos invitados son, principalmente, los padres.

En los primeros años de labores se me condicionó con la firma de una carta en donde me comprometía a entregar el certificado de estudios con el 100% de créditos de la carrera, esta situación también la vivieron varios compañeros,

cuestión que no se podía cumplir ya que se tenía la carga de trabajo con los grupos, y los horarios de la Universidad no se ajustaban. Era una presión al inicio de cada semestre, algunos compañeros prefirieron renunciar al Colegio y terminar su carrera.

Ya con el certificado, con cierta seguridad laboral, con la basificación de grupos, me dediqué a trabajar olvidando, si se quiere, la cuestión de la titulación.

Como docente tengo la categoría CBII, en el Sistema Escolarizado. Trabajo 27 horas con grupos de Taller de Lectura y Redacción 2 (3 grupos), Literatura 1 (4 grupos) y Literatura 2 (1 grupo). En el Sistema Abierto trabajo 12 horas asesorando las 6 asignaturas del área de Lenguaje y Comunicación, o sea los Talleres de Lectura y Redacción, Literatura y los Talleres de Análisis de la Comunicación. Considero que son muchos programas. En este sentido hay una serie de contradicciones institucionales ya que en el Sistema Escolarizado no puedo impartir la asignatura de Taller de Análisis de la Comunicación, por no tener el perfil (Lic. en Ciencias de la Comunicación), pero en el Abierto debo conocer y manejar los programas relacionados con esta área. Esto deriva en que los comunicólogos enfatizan su asignatura, y los literatos la suya. En cada Centro deberían estar los dos profesionistas, ya que hay cuestiones que solo advierten cada uno en su especialidad.

En el Colegio de Bachilleres las condiciones de trabajo son por demás discutibles, en relación con otras instituciones del mismo nivel. No tenemos horas de descarga, ni año sabático. Hora laborada es hora pagada. Hay un programa de estímulos al que el profesor puede acceder, que se convierte en un castigo, ya que los lineamientos son cerrados: Asistencia a cursos, asistencia rigurosa a clases, entrega de documentación a tiempo, cartas de aportación académica y de participación, etc. Es un programa que dura un año, y si se quiere seguir gozando del estímulo se tiene que concursar a través de una convocatoria abierta. Puede bajar el estímulo, mantenerse, o subir según lo considere la Institución. Obtuve la categoría CBII ya que en el año 1996 la convocatoria exentó el requisito de titulación obligatoria, dando oportunidad a los que cubrían los créditos del 100% de la carrera. En el Sistema Abierto mantengo la categoría CBI. Para cualquier promoción es obligatorio el título correspondiente. He participado en comisiones dictaminadoras por varios años.

Desde luego que las condiciones de trabajo no son las más óptimas. Si a esto le sumamos que el tipo de alumno que recibe el Colegio no es de los más destacados; al principio se manejaba que solo ingresaban los rechazados de otras instituciones. Grupos numerosos, sin hábitos de estudio, el ya viejo problema de los grupos vandálicos que azoran a las entidades educativas, la problemática educativa del país, etc.; todo esto repercute, de alguna manera, en las actividades docentes y las determinan.

En últimas fechas hay un interés por parte de las autoridades de cambiar la imagen del Colegio de Bachilleres, ser una institución, si no un modelo de excelencia, si con una filosofía. Preparar a su planta docente, utilizar nuevas

tecnologías, ser cada vez más competitiva y mejorar sus programas son sus metas más inmediatas..

2.- ACTIVIDADES DOCENTES Y PROFESIONALES

Principalmente me he dedicado a la docencia como profesor horas-clase, impartiendo las materias de Taller de Lectura y Redacción y Literatura. Desde 1986 tengo la categoría CB2, en 27 horas.

Se publicaron dos textos de creación literaria. Uno en la *Revista del Colegio de Bachilleres*, núm. 6, y otro en el *Informador del CAFP* en 1980, teniendo como asesor editorial al Mtro. Huberto Batis. En el dictamen para su publicación señalaba: *excelente humor satírico, propio de su maestro* (Hernán Lavín Cerda). Por otro lado el Mtro. Miguel Donoso Pareja en una crítica en el periódico *Ovaciones* manifestaba que eran *textos demasiado barrocos*. Lo malo es que no se respetaron los textos originales y se colaron varios errores. Estos textos se publicaron originalmente en la revista *Zona*, de la que formé parte, junto con otros compañeros de la facultad. (Ver Apéndices).

He impartido cursos de manejo de programa de Literatura en el plantel 3 "Iztacalco" en la Ciudad de México. Impartí el mismo curso en Tijuana, B.C.N.; esto fue en el año de 1982.

Formé parte de la comisión dictaminadora para el otorgamiento de la definitividad en categoría "A" y "B" del personal docente en el área de Taller de Lectura y Redacción de 1987 a 1991.

Estuve como Jefe de Materia en 1985, cargo que ocupé por cuatro años y medio. En ese tiempo se elaboraban materiales de lectura (antologías) que se imprimían en la misma escuela. Se organizaron concursos de cuento, conferencias, participación en eventos de poesía coral, cine-clubes. En campañas de donación de libros se integró una buena biblioteca, estaba en el cubículo del área y permití promover un tipo de biblioteca circulante; los profesores podían utilizar hasta cincuenta ejemplares de un mismo título para sus clases. Los alumnos, que les gustaba leer, recurrían al servicio de préstamo de libros los fines de semana.

Como consecuencia de los concursos se formaron talleres de creación literaria con los finalistas, o con aquellos que tenían facilidad para escribir. Los integrantes leían sus trabajos, se discutían, se modificaban algunos aspectos, pero lo más importante es que dieron a conocer su sensibilidad a través de sus palabras. Desde luego que no todos los alumnos son literatos en potencia, ni están abocados hacia la disciplina humanística; sin embargo, este tipo de encuentros nos permite detectar cualidades y alentar una literatura viva. Con las convocatorias se invita a los alumnos a hacerle al cuento, a la poesía y el resultado es muy alentador.

Ingresé como Asesor de Contenido en el Sistema de Enseñanza Abierta en 1990 en el plantel 1 "El Rosario", cargo que tengo hasta la fecha. Ahí trabajé con otro tipo de alumno y, además, utilicé otro tipo de estrategias en el tratamiento de los objetivos de los programas.

En 1993, por contrato de prestación de servicios, elaboré junto con otros compañeros, el fascículo 5 de Literatura 1 "*Leyenda y mito*"; y el fascículo 2, de Literatura 2 "*Características del drama. Teatro prehispánico*". Fue la primera experiencia en este tipo de trabajo. (Ver Apéndice). En este año se dio un *Encuentro Intersectorial en Lectura y Comunicación* con el propósito de impulsar los hábitos de lectura y la capacidad de análisis de los alumnos. Fue un evento interesante ya que los estudiantes expusieron su punto de vista sobre autores, lecturas, obras en particular, (*El principio del placer* de José Emilio Pacheco) con información, y con algo que es importante, muchas ganas.

Se nos brindó un curso de comprensión y traducción del idioma inglés por parte de la Facultad de Filosofía y Letras a través del DELEFYL que me permitió acreditar la traducción del idioma que se exige en el nivel licenciatura, en 1994. En este año obtuve la categoría CB1 como asesor de contenido en 12 horas en el Sistema de Enseñanza Abierta. También fui coordinador del área de Taller de Lectura y Redacción en la Universidad Tecnológica de México (UNITEC- Campus Cuiclahuac), nivel preparatoria, cargo en el que ocupé por un año.

Por una beca se me permitió realizar el Diplomado de Educación Abierta y a Distancia en el Sistema Universidad Abierta (SUA). Tuve la experiencia de trabajar con compañeros de otras instituciones como el IMSS y la Escuela de Veterinaria y Zootecnia de la UNAM, que buscaban mejorar la educación abierta y a distancia que ya ofrecían estas dependencias. Ahí me di cuenta del enorme potencial que tiene el uso de las nuevas tecnologías y las posibilidades de llegar a un mayor número de usuarios.

Actualmente, por un convenio que se tiene con el ILCE (Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa), se nos ha permitido conocer el uso de los medios audiovisuales en la educación a distancia. Se nos han impartido cursos para seleccionar videos educativos, para utilizar la *internet*, y se instaló una antena que nos permite recibir la señal de EDUSAT. Cuestión que hace más efectivos los servicios que se prestan. Se está trabajando con varias empresas y dependencias del gobierno para impartir a sus empleados el bachillerato abierto, esto permite un crecimiento que la institución está propiciando, pero sin una infraestructura sólida, cayendo en lo tradicional. Se nos ha dotado de recursos (computadoras) que son desechos de las oficinas generales. Para nada se habla de la conexión a Internet, aunque en las salas de computo ya se cuenta con este servicio, hay titubeos en este sentido. Con la señal del EDUSAT la televisión está prendida, los sábados, la instalan en los pasillos, pero no hay una estrategia clara para optimizar este recurso.

Con respecto a los estudiantes he tenido experiencias positivas ya que hay muchachos que les gusta leer, se entusiasman con un texto, todavía tienen esa capacidad de asombro que es indispensable en el salón de clase después de una lectura. Algunos captan la terminología muy rápido, resuelven sus actividades e identifican en un texto el aspecto estudiado. Manifiestan cierto asombro ya que ellos conciben a la literatura como lectura, el análisis implica reflexión y, por lo tanto, hay cierta resistencia. En algunos semestres les he pedido que elaboren un juego cuyos contenidos sean literarios y han mostrado su creatividad entregando ruletas literarias, turistas textuales, polígonos conceptuales. Además que se organizan, por parte de la institución, una serie de concursos de poesía, cuento, elaboración de calaveras en el mes de noviembre, en donde participan maestros y alumnos. En el Sistema Abierto se han obtenido 2 primeros lugares en poesía, dando asesoramiento para la participación de los alumnos. Es de notar que los dos premios correspondieron a mujeres. Un ejemplo de la capacidad literaria de las concursantes:

SUEÑOS DELGADOS

*Hoy se van desdibujando mis labios
y mis latidos pausados,
inquietos de sed, se vuelven cada vez más vagos.*

*Gráfico equiláteros sobre mi pequeño espejo
Y la tormenta no cesa.*

*Intento callar a los grillos
Tendiendo mis redes con un beso quebrado.*

*Bebo de un sorbo el último trago de café
que reclama una gota de miel en su espesura.*

Mis manos se agrietan en esta pálida noche.

Me duele atrapar tu risa.

Perfumas con vientos extraños mis sueños delgados.

*Tomo cada lienzo de la luna quebrada
y guardo la última moneda en mi alcancía*

*El gato maúlla de lamento en su saxofón gastado
y este escalofrío incandescente traspasa cada poro de mis huesos.*

*Las estrellas se mueven de ansiedad,
el tiempo con su escarcha ha quedado ya*

*Por mi habitación transitan sirenas descalzas;
De cartón y piedra están hechas mis piernas.*

Agua tibia mi sangre.

¡Oh avejentado verano!

*Los peces, sal y arena.
Caracoles llorando y yo*

Como un sueño descalzo.

Primer lugar en el Encuentro de Poesía 1996. Alumno: Alma Rosa Hernández Escoto. Categoría: Estudiante. Plantel: Centro SEA 1 - El Rosario.

Hay alumnos que ingresan a un taller de creación literaria con el deseo de mejorar sus escritos, mantienen el interés y el deseo de aprender. Otros se organizan para un círculo de lectura en donde buscan compartir lecturas. Todo esto en el Sistema Abierto, en donde los estudiantes tienen muy claro su papel en la escuela y las implicaciones del aprendizaje en su formación. Otro aspecto que es obligado destacar es la labor de la profa. Lilia Márquez, que en una labor callada, y no del todo reconocida, ha llevado al Colegio a escritores que dialogan con los estudiantes (*Conversaciones con la inteligencia, se llama el ciclo*) y esto es en fomento de la literatura. Permite retomar un aspecto del programa que es importante la relación Autor-lector. Estas conferencias son utilizadas para que los alumnos dialoguen con los escritores. Previamente se hace la lectura en el salón del autor en turno, se conocen aspectos de la obra y se le contextualiza. Además, al alumno que hace la pregunta más interesante en el evento se le toma en cuenta como participación, ya que permite una conversación amena y enriquece el evento.

2.1 JEFATURAS DE MATERIA

La Academia de Taller de Lectura y Redacción está formada por unos 10 profesores por turno, normalmente asistimos a las reuniones unos 7 compañeros aproximadamente. La mayoría somos maestros de base con varios años de servicio.

Se nos convoca en las primeras semanas para proporcionarnos información y elaborar un acuerdo de evaluación, para los estudiantes que presentan el examen de recuperación. Normalmente se asignan tareas como elaborar una guía de una asignatura y el examen correspondiente. Desde hace varios semestres se hace una *Semana del lenguaje y la comunicación* en donde se exhiben carteles elaborados en los Talleres de Análisis de la Comunicación, se programan conferencias, películas, eventos de poesía en atril y concursos de ortografía.

En si no hay una vida colegiada y cada maestro se limita a impartir sus clases. No se da un intercambio de experiencias, esto se justifica ya que la mayoría trabajamos en otros lados.

Las Jefaturas de materia, por desgracia, son instancias administrativas. Depende del jefe en turno el incentivar una vida académica más intensa en donde haya una reflexión de los programas, actualizar datos bibliográficos, proponer estrategias, sugerir cursos, comentar lecturas, etc. Esto, desde luego, es un aspecto negativo que de alguna forma repercute académicamente.

3.- MODELO EDUCATIVO DEL COLEGIO DE BACHILLERES

El modelo educativo del Colegio de Bachilleres se sustenta en diversas posiciones teóricas de la psicología cognitiva que integran el paradigma constructivista tales como las teorías de Piaget, Vigotski, Ausubel, Procesamiento Humano de Información y la Psicología Instruccional .

La Psicología Cognitiva concibe al aprendizaje como un proceso activo y propone que la enseñanza consiste en facilitar el pensamiento mental activo por parte de los estudiantes.

En la Psicología Cognitiva el aprendizaje se genera a través de un proceso complejo, continuo y evolutivo, con componentes estructurales de orden individual y social.

De **J. Piaget**: se parte de la pregunta ¿Cómo pasa el individuo de un nivel de conocimiento a otro superior? A través de un cambio de las estructuras cognitivas mediado por procesos de equilibración (asimilación y acomodación.) El individuo se encuentra en situaciones para cuya solución no le es suficiente el nivel de desarrollo de sus esquemas cognitivos, ante esto sufre una desestructuración que lo somete a un proceso de asimilación-acomodación, mismo que deriva en una nueva estructuración.

De **Vigotsky**: que plantea que no hay desarrollo social sin aprendizaje, ni aprendizaje sin desarrollo cultural previo. Hay una internalización progresiva de los significados provenientes del medio social. El primer nivel es de desarrollo real, o sea el aprendizaje previo. Luego el potencial que se da a través de la mediación de la práctica social. Plantea una *Zona de Desarrollo Próximo*: el hombre no sólo responde a los estímulos sino que actúa sobre ellos y los transforma. El alumno como ser social es protagonista y producto de las múltiples interacciones sociales en las que se involucra.

De **Ausubel**: se habla del *Aprendizaje Significativo*. La posibilidad de que el contenido se torne significativo o "con sentido" depende de que pueda ser incorporado substancialmente al conjunto de conocimientos del estudiante. Se hace énfasis en los materiales educativos.

Del **Procesamiento Humano de Información**: el hombre se concibe como elaborador y constructor activo de la información que recibe de su entorno y no como un mecánico receptor de estímulos y emisor de respuestas. Sobresalen los aspectos de atención, memoria, pensamiento, imaginación y lenguaje.

De la **Psicología Instruccional**: interés en las habilidades intelectuales para el aprendizaje, promoción del pensamiento creativo, la solución de problemas, la

formulación de juicios y razonamientos y la toma de decisiones. Interés en la influencia del conocimiento previo, las estructuras del conocimiento y la experiencia.

Se plantea el **aprendizaje** como un proceso y producto de una continua y evolutiva **construcción** del conocimiento hacia niveles de mayor estructuración y complejidad. Esto habrá de converger en:

Los contenidos que aluden a dos tipos de conocimiento:

- a) Declarativo: hechos, conceptos y principios .
- b) Procedimentales: destrezas y habilidades.

Variables cognitivas;

Procesos cognitivos: nivel de complejidad :

- discriminación y generalización
- comparación
- clasificación
- razonamiento inferencial (deductivo e inductivo).
- integración y estructuración del conocimiento
- solución de problemas y creatividad.

Estrategias de Aprendizaje:

- Adquisición
- Retención
- Recuperación
- Estructuración
- Resumen y Aplicación efectiva de la información
- Solución de tareas y problemas
- Autorregulación

Comunicación efectiva: Expresión clara de las ideas.

Cooperación/ colaboración: Trabajo en grupos y habilidades interpersonales.

Factores afectivo-motivacionales: Autoestima, confianza, capacidad, utilidad atractividad ante la tarea, compromiso, ansiedad.

3.1 APRENDIZAJE

Se concibe como un proceso de generación de cambios (desarrollo cognitivo del sujeto) El aprendizaje es el resultado del conocimiento, el individuo al enfrentarse a situaciones y conocimientos nuevos se produce un desequilibrio en sus esquemas buscando nuevas explicaciones. El aprendizaje es una práctica activa que otorga sentido a lo que se conoce.

3.2 ENSEÑANZA

Se considera a la planeación y aplicación de un conjunto de acciones gestoras, facilitadoras, sistemáticas y propositivas que desencadenen y orienten la construcción del conocimiento a través de estrategias pertinentes al objeto de estudio, al estudiante y al contexto en donde se desarrollan. Enseñanza que propicie la interacción del sujeto con el objeto de conocimiento. Se orienta al reconocimiento y modificación de los aprendizajes previos, en donde aparecen algunas teorías implícitas, concepciones espontáneas y erróneas, inferencias equivocadas e incompletas o, simplemente, hay carencia de referentes.

El estudiante no adquiere lo enseñado en su totalidad, sino que lo dota de significado único y diferente.

La enseñanza se concibe como un proceso **planeado**, con objetivos y medios determinados; **sistemático**, con áreas que tienen propósitos y procedimientos; con una **sucesión organizada de actividades**; **sujeto a evaluación** que permite obtener información sobre el aprendizaje para tomar decisiones acerca de la influencia del profesor, de las estrategias de enseñanza y de los materiales de estudio.

La **evaluación** se toma como un proceso inherente, permanente, sistemático, planeado, que proporciona información útil, válida, oportuna y confiable. Permite la retroalimentación.

4.- PROGRAMAS DE LITERATURA DEL COLEGIO DE BACHILLERES

4.1 Programa de 1974

El programa de la materia se caracterizaba por ser demasiado ambicioso, no solo en lo referente a escuelas literarias sino que buscaba abarcar aspectos históricos, filosóficos y de análisis de textos. Esto dio como resultado que el maestro abordara otras disciplinas que no dominaba, dejando en un nivel superficial lo referente a su materia. Es por eso que se hacía necesario un enfoque puramente literario, ubicando a los autores en su entorno histórico (contexto) a partir del texto y de su análisis.

Se buscaba establecer una relación entre los temas vistos por el alumno en los Talleres de Lectura y Redacción, fomentando el hábito de la lectura y sensibilizándolo en la apreciación literaria (artística).

Se partía de la literatura de Vanguardia, pero se creaba un problema en las explicaciones, ya que, por ejemplo, la ruptura de una generación literaria con otra no justificaba un movimiento literario ya que no se conocía su antecedente. Las innovaciones en el orden estético no se entendían ya que el estudiante ignoraba el orden anterior, las alteraciones en las formas y en el lenguaje, los significados sugeridos, los juegos de palabras, etc. Por otro lado se caía en una acumulación de datos histórico-sociales que convertían a las clases de literatura en disertaciones brillantes, pero que se alejaban de los textos y obligaban al estudiante a la memorización ya que había que presentar un examen departamental que no evaluaba en lo más mínimo la capacidad de comprensión de un texto.

Otro problema era el ceñirse a autores hispanoamericanos y dejar fuera autores universales. Esto ha representado un obstáculo (actualmente también lo tenemos) ya que nuestros egresados deben de presentar un examen de admisión en la Universidad y encuentran planteamientos desconocidos, hay autores representativos de una corriente que no tuvieron oportunidad de conocer.

La selección de lecturas que el Colegio proponía, y que servían de material básico para la evaluación en los exámenes departamentales, era una limitante, ya que eran fragmentos y no textos completos, cada semestre se repetían las mismas lecturas. En este sentido se pedía que con la revisión de programas se involucrara al profesor y este propusiera sus lecturas o que podía plantearse la selección por Academia (está sugerencia se retomó en el programa de 1983.)

Era importante definir cuáles serían los objetivos principales del curso, pensábamos que principalmente el alumno:

- Acrecentará el hábito de la lectura
- Interpretará correctamente un texto.
- Expresará en forma oral y escrita sus conclusiones acerca de un texto leído en clase.
- Diferenciará el lenguaje poético del lenguaje coloquial.
- Apreciará a la obra literaria como una totalidad independiente, como un sistema autónomo capaz de explicarse por sí mismo.
- Identificará las características de las diversas corrientes literarias a partir del análisis integral de las obras leídas.
- Manejará un método de análisis literario para la interpretación de un texto.
- Enriquecerá su creatividad y sensibilidad literaria.
- Establecerá las relaciones entre la obra literaria y su momento histórico.

Con respecto a los contenidos se pedía mantener las ocho unidades (cuatro por programa), pero siguiendo un orden cronológico, añadiendo al principio de cada unidad aspectos de teoría literaria:

UNIDAD UNO

Teoría literaria
Literatura Clásica Greco-Latina:

UNIDAD DOS

Teoría literaria
Literatura medieval

UNIDAD TRES

Teoría literaria
Literatura Renacentista y Barroca

UNIDAD CUATRO

Teoría literaria
Literatura Neoclásica

UNIDAD CINCO

Teoría literaria
Literatura Romántica

UNIDAD SEIS

Teoría literaria
Literatura Realista y Naturalista

UNIDAD SIETE

Teoría literaria
Literatura Modernista

UNIDAD OCHO

Teoría literaria
Movimientos literarios de Vanguardia

Si es cierto que existían muy variados métodos para analizar una obra literaria, nosotros como Academia proponíamos el método tradicional que se manejaba en los programas de Literatura del Colegio de Bachilleres. La razón de esa decisión era la de considerar que ese método, si efectivamente no era el más completo o funcional, si resultaba ser el más fácil y accesible para el alumno a nivel bachillerato que se introduce en el estudio literario.

Hicimos algunos cambios y agregamos aspectos que no contemplaba el modelo propuesto por el programa que consideramos importantes:

MODELO DE ANALISIS LITERARIO

- 1. LECTURA DEL TEXTO (En silencio y de manera oral)**
- 2. VOCABULARIO**
- 3. COMENTARIO DE LA LECTURA**
- 4. GENERO Y SUBGENERO**
- 5. ARGUMENTO**
- 6. PERSONAJES**
- 7. TEMA**
- 8. IDEAS PRINCIPALES**
- 9. AMBIENTE**
- 10. TEMPORALIDAD**
- 11. ESQUEMA DE LAS ACCIONES (Introducción, desarrollo, climax y desenlace)**
- 12. ESTILO (Uso del lenguaje figurado)**

En relación con la Lírica se harían los cambios correspondientes: Estrofa, rima, métrica, ritmo.

La forma de evaluación, entendida como un proceso permanente, debía tomar en cuenta en todo momento la participación activa del alumno, además evaluaciones cuantificables tales como:

- A) Trabajos de análisis literario a partir de un modelo proporcionado por el maestro.
- B) Examen sobre contenidos al finalizar cada unidad programática.
- C) Participación e investigación. Buscar la biografía de un autor, la Corriente Literaria a la que pertenece el texto. (Manejo de fuentes de información)

Además, se evaluaban a través de una lista de cotejo, todo tipo de colaboración

para la clase como:

- A) Llevar a la clase un libro de Literatura donde se aborde la Corriente Literaria o el Autor estudiado, otra obra del mismo autor, un diccionario práctico que le permita consultar el vocabulario, un periódico que haga alusión al tema (Suplementos Culturales), etc. (Entendiendo el curso de Literatura como un Taller de Lectura)
- B) Cumplimiento de las tareas asignadas.
- C) Actividades extraclase: visita a museos, ver alguna obra de teatro, de cine, conferencia, etc.
- D) Exposición oral individual o por equipo.

La evaluación consistía en considerar la actividad del alumno. *El estudiante se motiva cuando toda participación es tomada en cuenta.* La ponderación la establecía el maestro con el grupo de acuerdo con los objetivos que se proponían en el programa.

Los maestros de la Academia considerábamos que este tipo de evaluación se desvirtuaba con los exámenes departamentales (parciales generales), ya que eran mínimos en alcance y mínimos en profundidad, por lo tanto, planteamos que deben ser las propias Academias las que determinen y elaboren sus criterios e instrumentos de evaluación. Con la reestructuración de los programas se quitaron los exámenes departamentales y se dio mayor libertad a los profesores.

4.2 Programa de 1983.

En 1983 el programa ya señalaba la necesidad de conocer diferentes códigos y ubicar el estudio de la literatura a partir de la función comunicativa. Se seleccionaban un número reducido de textos, por Academia, que fueran representativos de una Corriente Literaria. Se entendía la Literatura como un Taller de Lectura, cuyo sentido se daba a través del texto.

Dentro de las fases del programa se destacaban:

- 1.- Preparación y diagnosis.
- 2.- Eje de actividades. Niveles de lectura:
 - Apreciación: Comentario oral y escrito del texto.
 - Interpretación: Elementos teóricos del análisis del texto. (Identificación del autor, narrador y sujeto lírico. Relación entre autor y lector. Diferenciación de formas, tipos y géneros. Diferenciación del Contexto interno, del externo y el establecimiento de los Niveles de contenido.
 - Valoración: Emisión de un juicio sobre el texto leído.
- 3.- Evaluación.

La selección de lecturas se hacía en tres bloques que abarcaban las diferentes

corrientes literarias, iniciando con los autores clásicos grecolatinos y terminando con la literatura actual.

Como señalaba, con este programa se dio más participación a los profesores. En Academia se seleccionaron lecturas de manera unificada, se instrumentaron acuerdos de evaluación en donde se ponderaba el peso que deberían tener los aspectos a evaluar. En esta época estaba como jefe de materia y elaboraba antologías de lectura en donde participaban los alumnos en los diseños de las portadas y los maestros en la selección de textos. Se incluían algunos aspectos teóricos. Estos materiales se imprimían en el Colegio, los grupos proporcionaban las hojas, o sea que les salía muy económico el material y se aprovechaban los recursos del Colegio.

Con la modificación substancial del programa de Literatura se estructuraron una serie de cursos para el análisis del contenido del mismo. La presentación dejó un poco desconcertados a varios profesores ya que se enfocaba el estudio desde el punto de vista del proceso de la comunicación. Se habiaba de Institución Literaria y se abordaba el análisis bajo la perspectiva estructuralista.

El nuevo programa incluía una presentación, la estructura explicativa de la materia en un esquema objetivo que detallaba los aspectos teóricos y la carga horaria; así como las diferentes fases del análisis. Se marcaban los lineamientos de evaluación en donde la responsabilidad recaía en las Academias de profesores que elaboraban un Acuerdo en ese sentido. Se especificaba de manera sintética los contenidos y los objetivos que los alumnos deberían de cumplir, finalmente aparecía la bibliografía de consulta.

En esa ocasión se proporcionaron varios artículos en donde el aspecto literario y su problemática eran los asuntos medulares, y que crearon cierta conciencia en los participantes. Había que *rescatar la literatura* y para ello Roger Shattuck nos planteaba en su comentario dos versiones diferentes de abordar una clase de literatura: de manera muy tradicional (empleando la lectura oral) o utilizando una terminología novedosa (que de alguna manera nos aleja del texto) y, sobretodo, tener en cuenta el tiempo empleado en cada disertación y del cómo se debería enfocar un curso. Desde el comentario hasta la sistematización la literatura es un producto artístico y como tal había que estudiarlo, *"mantener la cordura, rehuyendo las modas intelectuales y evitando la adhesión a un método que se adopta a todas las circunstancias, e intentar acercarse a la literatura sin preconcepciones rígidas. sin una batería de teorías. No, ya no hay "lectura inocente" como tampoco existe "un ojo inocente" Pero es posible templar la experiencia y dominarla en una especie de inocencia inducida que desaliente la clase de usurpación que he venido deplorando."* (1)

Hay estudiosos de la literatura que rechazarían esta postura ya que señalan la especificidad del texto literario y su sustento es la lingüística.

La cuestión metodológica, entonces, es de vital importancia. Desde luego que un curso de Literatura para adolescentes, que abarca dos semestres, no puede centrarse en un método riguroso. Tratar de explicar un texto literario en toda su profundidad y con las implicaciones que tiene con otras disciplinas sería

ambicioso pero de escasos resultados. Es importante que el alumno desarrolle su habilidad para la lectura, para la comprensión de un texto, para el análisis de la realidad que le presenta una obra. Que entienda que la Literatura es un forma de conocimiento especial y complejo, enfatizando los aspectos de lectura.

Es por eso de que cuando se habla de lectura en voz alta como medio para que el alumno mejore su dicción, cuyos ejercicios han caído en desuso, el copiado, la elaboración de un resumen, etc. Nosotros, como maestros, debemos retomar esa experiencia, practicarla y, en último de los casos, decir que fue un intento más, quizá vano, para algunos; pero que ha dado muy buenos resultados para otros.

En otro artículo se nos refería una encuesta a los alumnos de bachillerato en relación con la literatura. Los datos que señala son reveladores:

- 1.- La sociedad no alienta la lectura.
- 2.- Las bibliotecas (aparte de escasas) no incluyen en sus materiales libros atractivos a los jóvenes.

Los alumnos pedían una participación activa y la posibilidad de una actividad creativa. *¿Es acaso que la atención deba cifrarse a pocas lecturas, principalmente de ciencia ficción y policíacas?*

En la labor educativa: *"no habría porque limitar el estímulo a actividades meramente lúdicas o recreativas. Al fin y al cabo, la desgana y el hastío del alumno suele estar más directamente relacionado con un no acabar de percibir en que sentido le afecta la materia objeto de estudio ni a qué conduce el esfuerzo llevado a cabo."* (2)

Se nos sugieren ejercicios de expresión literaria como imitación de los rasgos característicos de un autor, la actualización de un mito clásico, intercambio de funciones de los personajes de una obra, modificación del final, etc. Se busca ante todo afianzar y reforzar el hábito de la lectura.

Finalmente, Lázaro Carreter, en su artículo: *"El lugar de la literatura en el educación"* se cuestiona *¿Para qué sirve estudiar literatura?* La utilidad de estos estudios los justifica en dos versiones:

- 1.- *La literatura realiza valores eternos del espíritu humano; tales valores se imponen necesariamente al hombre. Si bien no siempre de modo directo y espontáneo. El educando, al tomar contacto en las aulas con la belleza literaria, se enriquece espiritualmente.*
- 2.- *El arte no es un valor eterno, sino que ha sido históricamente conquistado por la clase detentadora de los medios de producción, a expensas de una masa esclavizada. La literatura, como la religión, la filosofía, el derecho, la política, etc., son formas ideológicas*

"superestructuras" condicionadas por una estructura económica.(3)

Este rescate de la literatura hace necesario un camino nuevo en donde su ubique el sitio que le corresponde y su utilidad. La estrategia debe partir de las referencias culturales del alumno, su edad y gusto son elementos importantes. No rechazar lo comercial sino cuestionarlo. Seleccionar textos que despierten el interés del educando. Enseñarle que la explicación de un texto lo habilita en su capacidad crítica y de disenso, entender lo que se dice o lo que simplemente se sugiere, que no se haga costumbre en él asentir sin pasar por los postulados de la reflexión.

4.3 Programa de 1993.

Es prácticamente el programa actual. Se caracteriza por dar un listado de objetivos de operación bastante detallados en donde se enfatiza el **qué, cómo, y para qué.**

Ej.: El estudiante identificará la función poética y las marcas de literariedad presentes en el cuento, a partir de la lectura analítica de diversas obras con el fin de caracterizar al cuento como obra artística.

Los programas de Literatura se conciben como un instrumento de trabajo que le permite al profesor la planeación, el manejo y la evaluación de la asignatura. Toman en cuenta el tipo de aprendizaje (significativo) que pretende la Institución; así como el enfoque teórico-metodológico y pedagógico para abordar los contenidos.

Su marco de referencia nos permite conocer la ubicación, la intención y el enfoque de como fueron diseñados los programas.

Literatura I y 2 se **ubican** en el tercer y cuarto semestres del Plan de Estudios. Le anteceden las asignaturas de Taller de Lectura y Redacción 1 y 2, dentro del área de Lenguaje y Comunicación, forman parte de las materias obligatorias, o sea las de formación básica. También guarda relación con la materia de Taller de Análisis de la Comunicación que se imparte en quinto y sexto semestre dentro de la formación específica (materias opcionales).

La estudio de la Literatura se considera dentro de las materias obligatorias, de formación básica, ya que aporta la información y la metodología que permitirán al estudiante contar con elementos fundamentales en el conocimiento que se estudia, así como la capacidad en el desarrollo de habilidades en la lectura de textos literarios.

La asignatura está dentro del área de Lenguaje y Comunicación cuya finalidad consiste en que el alumno maneje los diferentes códigos lingüísticos y conozca la función que cumplen en la comunicación.

Se considera a la lectura como eje principal, a su alrededor giran las demás habilidades, todo a través de un **enfoque** comunicativo. La metodología parte del análisis estructural, intratextual y contextual.

La **intención** fundamental es que el alumno desarrolle la habilidad en la lectura de textos literarios, a través de una metodología que le permita conocer las partes fundamentales de la obra, identifique al autor que la ha dotado de una significación determinada, y se ubique como lector que la dota de sentido.

Las características de **enfoque** son:

- 1.- Interpretación del texto a partir de la identificación de las partes que lo integran.
- 2.- Establecer los elementos del proceso de la comunicación presentes en el texto.
- 3.- Señalar las Funciones de la Lengua que la integran, haciendo énfasis en la Función Poética.
- 4.- Considerar a la literatura como un producto social.
- 5.- Determinar la estructura interna de un texto. Ver la relación entre las partes y el todo.
- 6.- Explicación de un texto leído.

La metodología de análisis del texto literario está basada en considerar a la literatura como una actividad humana, que representa el mundo (realidad) conforme a un saber (histórico), orientado por la imaginación mediante un discurso lingüístico, con el propósito de ser comunicado o transmitido a otros sujetos de la sociedad. Esto nos lleva a considerar a la literatura como discurso, en sus funciones comunicativa y social.

Una crítica que se hace al nuevo programa es que se deja de lado a la literatura como arte y las clases se convierten en *teoría de la literatura*, cuyo fundamento es la investigación. El docente tiene que asumir los contenidos como lo señala el programa, pero sin perder el sentido estético, social e ideológico de la misma.

A los programas de Literatura se les asignan 3 horas a la semana, en quince semanas de clase (45 horas), por semestre, aproximadamente.

4.3.1 ESTRUCTURA DEL PROGRAMA DE LITERATURA 1

Unidad 1 **ANÁLISIS DEL TEXTO NARRATIVO. CUENTO CONTEMPORANEO**

Objetivo: El estudiante reconocerá al cuento como narración literaria, por medio del análisis de las estructuras que lo conforman y sus funciones, a fin de **adquirir elementos de juicio que le permitan valorar la obra en una reflexión recapitulativa y conclusiva, para que adquiera sentido en el contexto del lector.**

- 1.1 **Identificar la función poética y las marcas de literariedad.**
En los programas de Taller de lectura y redacción 1 y 2 se estudian las funciones de la lengua que predominan en el texto científico, periodístico y literario. el uso del lenguaje literario.
- 1.2 **Diferenciar entre emisor y receptor (autor-lector)**
En Taller de lectura y redacción 2 , se habla de enunciador, enunciatario, contexto, marca discursiva y efecto de sentido.
- 1.3 **Establecer los elementos del cuento: Enunciador o emisor, receptor, cotexto y contexto.**
- 1.4 **Determinar los niveles de competencia lingüística del lector y la ubicación contexto socio-cultural**
- 1.5 **Análisis en las que se produce y lee una obra.**
- 1.6 **Determinar la función poética. Relación entre Autor-lector.**
- 1.7 **Componentes esenciales de la narración. (Acciones, tipo de narrador, secuencia de desarrollo, temporalidad, ambiente) habilidad interpretativa del lector.**
- 1.8 **Diferenciación de Historia y Discurso.**
 - 1.8.1 **Fábula (orden cronológico)**
 - 1.8.2 **Intriga (orden artístico)**
 - 1.8.2 Funciones Distribucionales e Integrativas
 - 1.8.2.1 **Nudos (narrativos) Catálisis (descriptivas)**
 - 1.8.2.2 **Indices e Informaciones**
- 1.9 **Determinar Secuencias**
 - Mejoramiento
 - Deterioro

1.10 **Red Actancial**

Sujeto-----Objeto
Destinador --- Destinatario
Ayudante --- Oponente

1.11 Plano de la **Historia** (elementos de análisis)

1.12 Plano del **Discurso** (narrador, temporalidad, ambiente)

1.13 **Perspectiva del narrador**

1.14 **Elementos intratextuales y contextuales** en la obra literaria.

1.14.1 Concepción social del arte

1.14.2 Marco histórico-social

1.15 **Identificación de los elementos intratextuales y contextuales.**

UNIDAD DOS DIFERENTES TIPOS DE TEXTOS NARRATIVOS

Objetivo: El estudiante **identificará**, mediante la **aplicación del método de análisis estructural**, las **características de los diferentes tipos de textos narrativos (cuento, fábula, leyenda, mito, novela corta y epopeya)**, para que adquiera un conocimiento de los diversos tipos de relación al contexto del cual surge la obra, y así poder valorarlos.

2.1 Establecer la **unidad estructural** entre los subgéneros **cuento y fábula**.

2.1.1 Características del cuento (de diferentes tipos).

2.1.2 Características de la fábula.

2.2 Establecer la **unidad estructural** entre los subgéneros **leyenda y mito**.

2.2.1 Características de la leyenda.

2.2.2 Características del mito

2.3 **Particularidades narrativas** entre la **epopeya y la novela**.

2.3.1 Características clásicas de la epopeya.

2.3.2 Características de la novela.

2.4 **Función social (Análisis del contexto social y artístico)**

2.5 **Visión del mundo (elementos intratextuales y contextuales)**

2.6 Elaboración de un ensayo (**integración de los elementos de análisis estructural aprendidos.**)

Este programa se encuentra desarrollado al final del Informe en una Guía de estudio que elaboré para el Sistema de Enseñanza Abierta.

4.3.2 ESTRUCTURA DEL PROGRAMA DE LITERATURA 2

UNIDAD 1 ANALISIS DEL TEXTO DRAMATICO

Objetivo: El estudiante analizará textos dramáticos **identificando en distintas obras las estructuras que las conforman**, con el objeto de adquirir elementos de juicio que le permitan valorarlas como creación literaria con características peculiares, tomando en cuenta el efecto que produce en el lector.

1.1 Identificar los elementos del texto dramático (**autor, lector (espectador), texto, cotexto y contexto.**)

1.2 **Evolución del género dramático.**

1.2.1 **Elementos mítico-religiosos**

1.2.2 **Subgéneros dramáticos**

1.3 **Tipos de lectura** (estructura del relato - representación teatral)

1.3.1 **Elementos de la representación teatral**

1.3.2 **Lenguajes que convergen en la representación teatral.**

1.3.3 **Estrategia de presentación del discurso.**

1.3.4 **Acotaciones y diálogos.**

1.3.5 **Elementos comunes entre narrativa y dramática**

1.4 **Análisis del texto dramático** (elementos estructurales)

1.5 **Estructura del texto dramático** (Historia y Discurso)

1.5.1 **Orden del relato** (Fábula / Intriga)

1.5.2 **Funciones distributivas** (nudos y Catálisis)

1.5.3 **Funciones Integrativas** (Espacio y Tiempo)

1.5.4 **Secuencias** (Mejoramiento o Deterioro)

1.6 **Papel que desempeñan los personajes (actantes)**

1.7 **Análisis de un texto** (significado de un texto)

- 1.8 Características del **Autor** (contexto social)
- 1.9 Análisis de un texto dramático (**elementos intratextuales y contextuales**)

UNIDAD 2 ANALISIS DEL POEMA LIRICO

Objetivo: El estudiante **comprenderá el significado de distintos textos poéticos**, considerados como poemas líricos, a partir de **reconocer tanto su estructura interior como las relaciones de ésta con un determinado contexto**, con el objeto de que pueda comentar las obras, para realizar una lectura que complete su formación como lector.

- 2.1 Elementos que lo conforman: **poeta (emisor), poema (mensaje), lector (receptor), cotexto (intratextual), contexto (extratextual).**
- 2.2 Funciones de la lengua (**función emotiva y función poética**)
- 2.3 Distinción entre **narrador y sujeto lírico** .
- 2.4 Enunciador (**sujeto lírico**)
- 2.5 Análisis de un texto poético.
- 2.6 Estructura básica (**Nivel fónico-fonológico**)
 - 2.6.1 Esquema métrico-rítmico
 - 2.6.2 Figuras retóricas
- 2.7 Estructura básica (**Nivel morfo-sintáctico**) Categorías gramaticales.
- 2.8 Integración de los Niveles de análisis
- 2.9 Estructura básica (**Nivel léxico- semántico**) Figuras.
 - 2.9.1 Unidades estructurales
 - 2.9.2 Identificar los elementos de significado (**rasgo semántico**)
 - 2.9.3 Figuras (**Nivel fónico-fonológico y morfosintáctico**)
- 2.10 Elementos estructurales (estructura interna)
- 2.11 Relacionar la estructura interna con la concepción del emisor. Autor y corriente literaria (**aspectos intratextuales y contextuales**)
- 2.12 Análisis de los **elementos intratextuales y contextuales**. Elaboración de un **ensayo**.

Una revisión somera de los programas a nivel bachillerato, en instituciones públicas, nos plantea un enfoque determinado en relación con el estudio de la lectura, la redacción y la literatura. Hay que hacer notar que la Escuela Nacional Preparatoria, el Colegio de Ciencias y Humanidades, el Instituto Politécnico Nacional tienen un ciclo de estudios "terminal", por decirlo de alguna manera, que se ve reflejado en los exámenes de admisión que proponen al ingreso a nivel licenciatura; cuestión que no se cumple en el Colegio de Bachilleres, que debe preparar a sus egresados a este tipo de evaluaciones.

Por lo que respecta a estudios en Sistema Abierto, a este nivel, el Colegio de Bachilleres es el único que brinda este tipo de servicios desde hace 25 años

En las preparatorias de la UNAM se le denomina a la asignatura *lengua española* y se estudia en el cuarto año (primero y segundo semestre), destaca su finalidad lingüística (estudio gramatical de la lengua española, uso de algunas reglas de ortografía, así como el manejo de la puntuación, vicios en la redacción.) En relación con la Literatura se enfoca a la literatura española, iniciando con los escritores del Siglo de oro y terminando en la época contemporánea. Es un estudio que deja libertad al docente de poder seleccionar las lecturas que considere adecuadas, se ubica el programa en un eje diacrónico (las Corrientes Literarias parten del Siglo de oro español y saltan al Romanticismo, no se considera la literatura Neoclásica), y se enfatiza el estudio gramatical.

Se le asignan 5 horas a la semana. Es un curso que se plantea como consecuente de los programas de secundaria oficiales, con un enfoque comunicativo. Se inicia con la Literatura Española, luego con la Literatura Universal y, finaliza, con la Literatura Mexicana e Hispanoamericana Contemporánea.

Se señalan cuatro ejes fundamentales:

- 1.- *Práctica de la lectura.*
- 2.- *Lengua hablada (fomentar la capacidad de comunicación oral del estudiante.)*
- 3.- *Reflexión sobre la lengua (conocimiento de la norma culta)*
- 4.- *Lengua escrita (práctica cotidiana de la expresión escrita)*

La literatura se estudia con un propósito formativo.

"El texto literario -escogido cuidadosamente- será el pretexto para ejercitar la comprensión de la lectura (lo que dice, lo que sugiere y lo que oculta); para ampliar el léxico; para observar la lengua y sus funciones; para practicar la lengua hablada; para contrastar el texto, la época y las ideas con otro tipo de textos o con la realidad del alumno, lo cual lo llevará a redactar, a la auto corrección y/o a la corrección; para formar en él un espíritu crítico y reflexivo del mundo, que le permita la libertad de pensar y de ser."(4)

Al término del curso se busca generar un desarrollo en las actitudes y habilidades para poder analizar un texto, y así, interpretarlo correctamente.

Son los propósitos fundamentales el fomentar:

- *La habilidad léxica.*
- *La capacidad de investigación en la consulta de fuentes documentales.*
- *La habilidad en el manejo de la lengua materna.*
- *La destreza para redactar.*
- *Despertar el gusto e interés por la lectura.*
- *Que posea elementos para poder hacer una valoración estética.*
- *Que posea un criterio selectivo en relación con sus lecturas.*

En el Colegio de Ciencias y Humanidades los nuevos programas agrupan lectura, redacción e investigación documental, asignando 6 horas por semana a la asignatura, con el mayor número de créditos de las asignaturas del Plan de estudio. Se trabajan sesiones de 2 horas, esto permite diseñar estrategias de enseñanza-aprendizaje sin tener la presión del tiempo. Es de señalar que prácticamente en todo el ciclo escolar está presente la literatura, aunque en el quinto y sexto semestre se da con carácter de optativa, que por la saturación de grupos es casi obligatoria. Podría decir que de alguna manera hay cierto paralelismo con los programas de Bachilleres. Taller 1 (*texto científico, argumentación, énfasis en la función apelativa y referencial*), Taller 2 (*texto literario, función poética, análisis intratextual y contextual*), Taller 3 (*texto argumentativo, función apelativa y referencial*), Taller 4 (*investigación documental*). En *Análisis de textos literarios 1*, se estudia la obra dramática y la novela, en *Análisis de textos literarios 2*, el cuento y el poema lírico.

Lo que me interesa señalar es que se parte de las Funciones de la Lengua, principalmente la referencial, apelativa y poética para diferenciar los textos. Además, en relación con los análisis literarios, se retoma el análisis estructural, principalmente en el cuento.

Se busca fomentar la competencia comunicativa en tres aspectos fundamentales: la lectura, la redacción y la investigación documental. Acentuar la comprensión crítica de los textos, que favorezca el aspecto formativo del estudiante.

5.- MATERIALES DE APOYO

Para el desarrollo de la clase utilizo una serie de materiales, principalmente libros que se apegan a los programas de estudio y permiten que todos los alumnos manejen la misma lectura. En ocasiones, pensando en la economía del alumno se trabaja con copias, pero resultan borrosas, de mala calidad, incompletas. La biblioteca cuenta con servicio de copiado.

He trabajado con libros elaborados por profesores del plantel 5 "Satelite" y con materiales que elabora el profesor Leopoldo Vidal, en el que cambian las lecturas cada semestre, pero se mantienen los cuestionarios que en ocasiones no corresponden a la lectura estudiada. También utilizo los libros de *Análisis y Comentarios de Textos Literarios* elaborados por la maestra Lucero Lozano, el de Literatura 1 me parece excelente, sobretodo la selección de lecturas. (Ver bibliografía).

En los últimos semestres manejo, por comodidad, los materiales elaborados por el Colegio (fascículos) en donde me he podido dar cuenta que es un material muy ambicioso. Aparte de seguir los lineamientos que se establecen en relación con el Modelo Educativo del Colegio, tienen una secuencia didáctica: *Problematización, estructuración, consolidación y retroalimentación*. Cuentan con actividades (en algunos a estas actividades se incluye su respuesta, permitiendo al alumno su autocorrección)

Con el cambio de programa (1993) se invitó a profesores a elaborar materiales cuya finalidad era el Sistema Abierto. Se desglosaron los programas identificando los objetivos más importantes y, a su vez, se asignaron temas que se desarrollaron en un periodo corto de 3 meses. Se tuvo la colaboración de asesores externos: la Mtra. Frida Zacaula para los programas de Taller de Lectura y Redacción; la Mtra. Rita Dromundo y la Dra. Helena Beristáin para Literatura; y la Mtra. Patricia Fernández para Taller de Análisis de la Comunicación, en lo relacionado con los contenidos; así como un responsable en la cuestión pedagógica. Fue una buena experiencia ya que se trabajó en parejas de docentes en el desarrollo de cada fascículo.

El Colegio inició un proceso de elaboración y diseño de materiales, se imprimieron con tirajes no mayores de 3,000 ejemplares.

Posteriormente se implementaron Talleres de Evaluación de Fascículos (EVAFAS) en donde la planta docente hizo las críticas, señaló fallas, sugirió otras estrategias; o sea que hasta aquí se dio una actividad intelectual interesante y positiva. Pero toda esa experiencia, esa crítica, esa aportación de los profesores no se vio reflejada en unos materiales cada vez más efectivos; desgraciadamente se enfrentó esta labor con un aspecto burocrático ya que no se efectuó ninguna modificación, dando como resultado que los profesores del Sistema Escolarizado buscaran otros materiales para sus clases.

Actualmente los fascículos son los materiales obligatorios para el Sistema Abierto. Hay un proceso de compilación, una asignatura empleaba un promedio de 6 fascículos en el desarrollo del programa, ahora aparecen en un solo libro, que incluyen mapas conceptuales.

Tuve la oportunidad de elaborar, junto con otros profesores, el fascículo 5 de Literatura 1 (*mito y leyenda*); y el fascículo 2 (*teatro prehispánico*) de Literatura 2. En el primero trabajé con el Prof. Ricardo Camarena. Se pensó, aparte de tener en cuenta el objetivo del programa, que fuera un material de lectura atractivo para el alumno. Partiendo de los conceptos mismos o de "lugares comunes" se desarrollaron los temas, tratando de utilizar un lenguaje sencillo que acercara al alumno al texto. También se utilizaron algunas referencias cinematográficas. (Ver apéndices).

En el fascículo 2 de Literatura 2 trabajé con la profa. Lourdes Miranda analizando el Rabinal Achi, se utilizó el modelo de análisis estructural. Es una obra difícil por su estructura que nos costó mucho trabajo. El análisis utiliza ejemplos de la primera parte del libro. La segunda no se encuentra desarrollada. Aquí he sugerido que se incluya toda la obra (sólo aparece la segunda parte) y la primera está fragmentada, para destacar, a manera de ejemplos, los aspectos de análisis que se desarrollan en el fascículo. Hay una sinopsis de la obra, pero considero que se debe partir de la lectura del texto. (Ver apéndices).

Los temas que se desarrollaron, de acuerdo con los objetivos generales del programa, se dividieron de la siguiente manera:

LITERATURA 1

- FASCICULO 1 - El proceso de la comunicación literaria.**
- FASCICULO 2 - Características de la narración.**
- FASCICULO 3 - El Discurso.**
- FASCICULO 4 - Cuento y Fábula.**
- FASCICULO 5 - Mito y Leyenda.**
- FASCICULO 6 - Epopeya y Novela.**

LITERATURA 2

- FASCICULO 1 El drama.**
- FASCICULO 2 - Características del drama. Teatro Prehispánico.**
- FASCICULO 3 - El análisis del texto dramático y la puesta en escena.**
- FASCICULO 4 - El poema lírico**
- FASCICULO 5 - Análisis del poema lírico.**
- FASCICULO 6 - Análisis del poema lírico**

Los fascículos se sustentan teóricamente en los libros publicados por la Dra. Helena Beristáin: *Análisis estructural del relato literario* y *Análisis e interpretación del poema lírico*; también hay un folleto, que es sencillo para los alumnos: *Guía para el comentario de textos literarios*. (Ver bibliografía) En estos libros hay un

intento por sistematizar las posiciones teóricas de varios autores. Es un esfuerzo digno de mención en donde se busca no solo dar un comentario a un texto leído, sino aplicar un método de análisis que nos permita ver las partes constitutivas de una obra. Se trata de dar una visión general sobre este tipo de estudios.

Una revisión de los materiales nos permite ver que en ellos están presentes la intención, el propósito y el enfoque que la institución plantea dentro de su modelo educativo.

Por otro lado, los contenidos llevan una secuencia, una lógica que los hacen complementarios con las del Área de Comunicación y Lenguaje. Los temas que se abordan se pueden dividir en:

Literatura 1:

Unidad 1.

Análisis estructural del relato: Fascículos 1, 2 y 3 se aborda:

Funciones de la lengua.

Función poética (Marcas de literariedad)

Historia y Discurso.

Fábula e Intriga.

Funciones distribucionales e integrativas.

Secuencias.

Actantes y Red actancial.

Tipo de Narrador

Temporalidad.

Especialidad.

Perspectiva del narrador.

Unidad 2.

Subgéneros narrativos: Fascículos 4,5 y 6.

Cuento y fábula (aquí se retoma el aspecto de Corriente literaria ya que se hace una revisión desde la fábula clásica hasta nuestros días)

Leyenda y mito.

Epopéya y novela.

Literatura 2.

Unidad 1.

Análisis estructural del texto dramático. Fascículos 1, 2 y 3.

Historia del teatro. (Visión desde el teatro clásico a el teatro contemporáneo) y Clasificación de los subgéneros dramáticos)

Teatro prehispánico.

Teatro contemporáneo.

Unidad 2.

Análisis estructural del poema lírico. Fascículos 4, 5 y 6.

Poesía Barroca.

Poesía Romántica y Modernista.

Poesía Contemporánea.

En cada fascículo se destaca:

- El propósito (**Inducción**). Cuestionamiento guía.
- Desarrollo temático con actividades, recuadros y esquemas (**estructuración**).
- Recapitulación. Cuadro sinóptico o mapa conceptual (**Consolidación**).
- Actividades de Consolidación (evaluación sumativa)
- Lineamientos de Autoevaluación. Respuestas a los planteamientos de las Actividades de Consolidación.
- Actividades de Generalización. Amplia y complementa los contenidos.
- Bibliografía.

Cada final de semestre se diseña un Taller de manejo de programa, principalmente para asignaturas que implican dificultad en su manejo. Se recurre a especialistas en los temas.

También se compilaron lecturas de apoyo en fotocopias, en donde se le proporciona al docente la bibliografía de cada uno de los temas señalados en los objetivos del programa. (Ver Bibliografía).

En el Sistema de Enseñanza Abierta me pidieron elaborar una Guía para la asignatura de Literatura 1 que aborda los objetivos del programa. Es un material en donde se destacan los temas más importantes del programa de Literatura 1. Este material ya terminado pasa a un proceso de validación en donde participan los asesores de contenido de los demás centros, se le hacen las correcciones pertinentes para que, finalmente, se imprima. (Ver el final del Informa)

6.- ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS

Antes de iniciar el curso tengo diseñada la dosificación programática para ver de manera gráfica el tiempo requerido para cada unidad, los objetivos de operación y una especie de estrategia pedagógica que voy a emplear. También incluyo el

tiempo de cada sesión de manera general. Cada objetivo se desarrolla en el llamado Plan de Clase.

En la instrumentación didáctica el curso se inicia con una evaluación diagnóstica en donde se retoman aspectos que el alumno estudió en Taller de Lectura y Redacción 1 y 2. De TLR 1 se retoma el aspecto relacionado con las Funciones de la Lengua que predominan en el texto científico, periodístico y literario. En el curso de TLR 2 se estudia la denotación y la connotación. Se clasifican los géneros literarios, se diferencia el verso de la prosa, se analizan los textos literarios de manera tradicional, se hacen ejercicios de narración y descripción, se practica la paráfrasis, se analizan poesías y cuentos de una manera rápida y superficial; al final se pide la redacción de una reseña de una obra literaria que puede ser una novela.

Al iniciar el semestre se formulan una serie de preguntas como evaluación diagnóstica, no se trata de ser muy detallista, sino de valorar el grado de conocimientos mínimos que tiene el grupo. Para Literatura 1, generalmente les planteo:

- *¿Qué entiendes por Literatura?*
- *Da una definición de Literatura.*
- *¿En que consiste el sentido denotativo y connotativo de la lengua?*
- *¿Cuáles son los elementos (factores) de la comunicación?*
- *¿En qué consiste la función poética?*
- *¿Cómo se clasifican los géneros literarios?*
- *¿A qué le llamamos corriente literaria?*
- *¿Qué es lo que hace de un mensaje verbal una obra de arte?*
- *¿Cómo se logra una buena redacción?*
- *Redacta (en media cuartilla) por qué es importante leer.*

Esto me permite, en la segunda sesión, integrarlos por equipo y que cada uno de ellos de sus impresiones para elaborar un producto. Se forman alrededor de 12 equipos (tenemos un promedio de 45 a 50 alumnos por grupo) y a través de lluvia de ideas, o al pasar a escribir sus respuestas en el pizarrón se desarrolla y complementa la clase. Se han llegado a dar unas 15 definiciones sobre lo que entienden por literatura.

Por otro lado, con la redacción de media cuartilla o una cuartilla, me doy cuenta como exponen sus ideas y la facilidad que tienen para exponerlas.

Con respecto a los objetivos del 1.1 al 1.6 se parte de la identificación de los Factores de la Comunicación y como se reflejan en las llamadas Funciones de la Lengua, en donde se remarca la importancia del Autor y del Lector, dentro de la Comunicación Literaria. A través de ejemplos con diferentes tipos de textos se ve la intención en el uso del lenguaje, el propósito y el sentido que adquieren en la significación de las palabras, para enfatizar el uso en el texto literario.

Para el curso de Literatura I existe una dosificación del programa cuyos contenidos están señalados en el Cuadro 1, hay un seguimiento ya que se tienen que especificar la unidad, el objetivo y el tema que se aborda en cada sesión.

Como el tiempo asignado a la semana es de 3 horas, con sesiones de una hora y de dos horas; en la primera, se abordan algunos aspectos teóricos con exposición ante el grupo por parte del profesor y la participación de los alumnos; la sesión de dos horas me permite trabajar por equipo, y organizarlos para una exposición de ellos ante el grupo. Esto se retoma en la evaluación formativa.

Ante la cuestión de los grupos numerosos, trabajar en equipo resulta muy provechoso. En la selección de lecturas trabajo con los fascículos de Literatura que fueron elaborados por el Colegio, estos se venden en la tienda escolar, ya que son materiales obligatorios para el Sistema Abierto.

Dosificación programática.

Para Literatura 1

Objetivo	CUADRO 1			Estrategia Pedagógica	carga horaria 25 hrs.
	UNIDAD 1 - Reconocerá al cuento como narración literaria				
1.1	Evaluación diagnóstica Función poética - Marca de literariedad	1	Examen Trabajo Grupal	1 h. 2 hrs.	
1.2	Emisor externo (Autor) - Receptor externo (lector)				
1.3	Enunciador (emisor) Receptor (lector) Texto (mensaje) Cotexto Contexto (referente) Canal	2	Explicación	2 hrs.	
1.4	Lector: Niveles de competencia lingüística Contexto socio-cultural Condiciones de recepción	3	Ejercicio	1 h.	
1.5	Condiciones en las que se produce una obra y su lectura.		Exposición	2 hrs.	
1.6	Función Poética - Autor / Lector	4			
1.7	Identificación de los componentes esenciales de la narración: Acciones Secuencias Narrador Ambiente Temporalidad Personajes	4	Trabajo Grupal Ejercicios en equipo	2 hrs.	

1.8	Historia / Discurso 1.8.1 Fábula (Orden cronológico) Intriga (Orden artístico) 1.8.2 Funciones distribucionales - 1.8.2.1 Nudos - Catálisis 1.8.3 Funciones integrativas - 1.8.3.1 Indicios - Informaciones	5	Exposición	3 hrs.
1.9	Secuencias (desarrollo) Mejoramiento - Deterioro	6	Trabajo Grupal	1 h.
1.10	Actantes Papel que desempeñan los personajes (Rol Actancial)	7	Trabajo en Equipo	2 hrs.
1.11	Elementos de Análisis (Plano de la Historia)	* +	repaso examen A	1 h. 2 hrs.
	<i>Discurso (Vehículo de la Historia)</i> -Narrador -Temporalidad -Espacio	8	Trabajo Grupal	2 hrs.
1.13	<i>Perspectiva del Narrador</i> - Objetiva - Subjetiva	9	Ejercicios	1 h.
1.14	<i>Análisis Intratextual - Elementos contextuales</i> 1.14.1 <i>Obra literaria - Concepción Social</i> Marco Histórico	10	Exposición	2 hrs.
1.15	<i>Identificación de los elementos intratextuales y contextuales</i>	11	Ejercicios	1 h.
	UNIDAD 2 – SUBGENEROS NARRATIVOS			20 HRS
2.1	<i>Cuento / Fábula</i> 2.1.1 <i>cuento costumbrista</i> 2.1.2 <i>fábula clásica - contemporánea</i>	12	Trabajo Grupal (EQUIPOS)	6 hrs.
2.2	<i>Leyenda / Mito</i> 2.2.1 <i>leyenda</i> 2.2.2 <i>Mito - Tipos de mito</i>	13	Trabajo grupal (EQUIPOS)	6 hrs.
2.3	<i>Epopeya / Novela</i> 2.3.1 <i>epopeya</i> 2.3.2 <i>novela</i>	14	Trabajo Grupal (EQUIPOS)	6 hrs.
2.4 2.5	Fundón social. Contexto social y artístico Elementos intratextuales y contextuales. Evaluación	15 16	exposición	1 h. 1 hr.

En Literatura 2 se sigue la misma mecánica. En la evaluación diagnóstica se parte del siguiente cuestionamiento:

- Define lo que es literatura.
- ¿Cómo se clasifican los géneros literarios?
- ¿En qué consiste la función poética y la función referencial?
- ¿Qué diferencia hay entre el género narrativo y el dramático?
- Define los siguientes conceptos: Historia, Discurso, Fábula, Intriga,
- Secuencia, Actante, Narrador.

- Define los siguientes subgéneros narrativos: cuento, fábula, mito, leyenda, novela y epopeya.
- Redacta, en media cuartilla, tu punto de vista en relación con la enseñanza de la Literatura.

En esta última pregunta no se trata de polemizar sino de conocer si el enfoque que marcan los programas ha sido comprendido, o manejado por otros profesores. Aquí el material de lectura es muy variado, el énfasis es sobre el estudio del género narrativo y los subgéneros estudiados en el semestre anterior.

La dosificación programática es la siguiente:

objetivo	CUADRO 2 Unidad 1: Análisis del texto dramático	sesión	estrategia pedagógica	carga horaria: 20hrs.
	Evaluación diagnóstica	1	Cuestionario	1 hr.
1.1	Elementos dramáticos	2	Investigación	2 hrs.
1.2	Evolución del género dramático	2	Exposición	1 hr.
1.2.1	Elementos mítico-religiosos	3	Exposición	2 hrs.
1.2.2	Subgéneros dramáticos	4	Exposición	1 hr.
1.3	Tipos de lectura	5	Trabajo grupal	1 hr.
1.3.1	Representación teatral	6		1 hr.
1.3.2	Función de los diferentes lenguajes	6	Exposición grupal	1hr.
1.3.3	Estrategia de presentación del discurso	7	Exposición grupal	1 hr.
1.3.4	Acotaciones y diálogos	8	Exposición grupal	1 hr.
1.3.5	Elementos comunes entre narrativa y dramática	8		1 hr.
1.4	Análisis del texto dramático		Individual	1 hr.
1.5	Elementos de la Historia y del Discurso: 1.5.1 Fábula e Intriga 1.5.2 Funciones distributivas 1.5.3 Funciones Integrativas 1.5.4 Secuencias	9	Identificación en un texto	2 hrs.
1.6	Papel de los personajes	9	Exposición por equipo	1 hr.
1.7	Análisis de un texto dramático	10	Individual	1 hr.
1.8	Características del Autor	10	Exposición grupal	1 hr.
1.9	Análisis de un texto (elementos intratextuales y contextuales)	10	Identificación	1 hr.

Para el texto dramático se piden actividades extractase, que asistan a, por lo menos, dos obras de teatro. En el Colegio existe un convenio con otras instituciones (INBA, Teatro Hélenico, SOGEM) para que los alumnos vayan al teatro a precios especiales.

Objetivo	CUADRO 3			
	Unidad 2: Análisis del poema lírico	Sesión	Estrategia Pedagógica	Carga horaria: 25 hrs.
2.1	Elementos que conforman el poema	11	Lluvia de ideas	1 hr..
2.2	Función emotiva y poética	11	Identificación	2 hrs.
2.3	Diferencia entre narrador y sujeto lírico	12	Identificación	1 hr.
2.4	Identificación del Sujeto lírico	12	Identificación	2 hrs.
2.5	Análisis de un poema	13	Individual	3 hrs.
2.6	Nivel fónico-fonológico: 2.6.1 esquema métrico 2.6.2 denotación y connotación	13	Exposición grupal	3 hrs.
2.7	Nivel morfo-sintáctico	14	Exposición grupal	3 hrs.
2.8	Análisis de un texto			
2.9	Nivel léxico-semántico	15	Exposición grupal	3 hrs.
2.10	Estructura interna		Individual	1 hr.
2.11	Estructura externa	16	Trabajo por equipo	2 hr.
2.10	Elaboración de un ensayo	17	ensayo	5 hr.

Al estudiar un texto poético lo principal es la intención del poeta en relación con el motivo que lo inspira. Parto de la sencillez formal en la selección de la primera lectura, un texto que manifieste un sentir con lenguaje cotidiano, sin metáforas muy elaboradas, que como recursos principales utilice la adjetivación o las imágenes. Se puede utilizar una canción. .

La estrategia pedagógica consiste principalmente:

- 1.- Leer con atención el texto.
- 2.- Verificar si conoce el significado de las palabras para tener una comprensión global del texto.
- 3.- Se hace un análisis formal identificando los niveles de la lengua.
- 4.- Se formulan una serie de preguntas según el texto analizado.

Para la instrumentación didáctica se elabora un Plan de Clase que contempla los diferentes tipos de aprendizaje que se pretende lograr, así como los tiempos requeridos para cada tema. Un ejemplo de material instruccional diseñado para la clase.

6.1 INSTRUMENTACION DIDACTICA

TEMA: La función poética como característica del texto literario	
OBJETIVO: 1.1 El estudiante identificará la función poética y las marcas de literariedad presentes en el cuento, a partir de la lectura analítica de diversas obras, con el fin de caracterizar al cuento como obra artística.	CLASE: 3 y 4 (3 horas)
APRENDIZAJES A LOGRAR Reconocer la función poética. Identificar las marcas de literariedad. Diferenciar el tipo de lenguaje literario de los demás lenguajes.	CONOCIMIENTOS PREVIOS Identificación de la funciones de la lengua presentes en los textos científicos, periodísticos y literarios (apelativa, referencial y poética) estudiados en Taller de lectura y redacción. Reconocer el sentido denotativo y connotativo de la lengua
ACTIVIDADES	
Fase de apertura	
SOCIALIZACION DE OBJETIVOS Orden del día: Identificar los elementos de la comunicación y como se relacionan con las funciones de la lengua. Reconocer que en el texto literario predomina la función poética y referencial. (20 minutos)	Técnica: Expositiva Lluvia de ideas Materiales: dos textos literarios : uno en verso (poema) y otro en prosa (cuento) Aquí se utiliza el material del fascículo 1 "Qué lástima" de León Felipe "Diles que no me maten" de Juan Rulfo
Problematización ¿Qué diferencia hay entre los dos textos? ¿Por qué en ellos predomina la función poética? ¿A qué le llamamos marca de literariedad? ¿En qué consiste el sentido denotativo y connotativo de la lengua? (40 minutos)	Recomendaciones: En la clase anterior se le pidió al alumno investigar referentes conceptos retomados de los programas de TLR como: . Verso/ Prosa. . enunciador, enunciario referente, marca discursiva, efecto de sentido. . Denotación y connotación . Cuáles son los factores de la comunicación. . Cómo se relacionan con las funciones de la lengua

<p>Fase de desarrollo</p> <p>Al continuar la sesión se recordarán los factores de la comunicación, relacionándolos con las funciones de la lengua, definiendo cada uno de ellos. Elaboración de un esquema.</p> <p>(30 minutos)</p> <p>(lectura del fascículo) Resolverá las preguntas que aparecen en los materiales.</p> <p>Se hará una lectura en silencio para subrayar las palabras que desconocen. Posteriormente se leerán en voz alta. Se señalarán las principales características de los textos en el pizarrón como: Forma- Tipo de texto- Lenguaje-Intención-Propósito-Autor-Lector</p> <p>(30 minutos)</p> <p>Recordará la noción de discurso, enunciador (autor), enunciatario (lector), referente, marca discursiva y efecto de sentido.</p> <p>(30 minutos)</p> <p>Con la lectura del soneto se identificarán las marcas de literariedad que se encuentran enunciadas en el fascículo. Se hará énfasis en la función: Referencial Poética</p> <p>(30 minutos)</p>	<p>TECNICA</p> <p>Lluvia de ideas Esquema interactivo MATERIALES Láminas</p> <p>Pizarrón</p> <p>Fascículo 1</p> <p>MATERIALES:</p> <p>Selección de lecturas:</p> <ul style="list-style-type: none"> - "Diles que no me maten" - Juan Rulfo. - "Qué lástima" - León Felipe - Soneto - Sor Juana Inés de la Cruz <p>Lluvia de ideas Esquema</p> <p>MATERIALES: Pizarrón</p> <p>Plenaria</p>
<p>Fase de cierre</p>	

Tema: Las acotaciones en el texto dramático	Clase: 3 Tiempo: 1 hora
Objetivo 1.3.4 "El estudiante identificará las acotaciones que se utilizan en el texto, diferenciándolas de los diálogos con el objeto de determinar su importancia para entender el desarrollo de la obra.	
Aprendizajes a lograr: <ul style="list-style-type: none"> - Identificará las acotaciones en un texto dramático. - Diferenciará las acotaciones de los diálogos. - Precisaré la información acerca de los personajes. 	Conocimientos previos: <ul style="list-style-type: none"> - Distinción entre los diferentes tipos de textos literarios. - Presentación de los personajes.
ACTIVIDADES	
Fase de Apertura	
Socialización de los objetivos: Orden del día. 1.- El alumno leerá un fragmento del texto dramático seleccionado para la clase. 2.- Con un color rojo subrayará las acotaciones. 3.- Por escrito el alumno señalará la importancia de las acotaciones en el desarrollo de la obra. 4.- Integrados en equipo se hará una retroalimentación. 5.- Se leerán algunos trabajos para establecer conclusiones. 6.- Se señalará la importancia de los diálogos en el texto dramático (estrategia de presentación del discurso) 7.- Se hará la recapitulación del tema. El objetivo de la lectura determinará la posición del lector ante lo que va a leer. Por lo tanto, se hará una revisión de los conocimientos previos.	TECNICA Lectura en voz alta (asignación de los personajes de la obra) Trabajo en equipo Lluvia de ideas MATERIALES Texto dramático (Piezas cortas) (20 minutos)
Fase de desarrollo	
Se utilizarán las marcas discursivas para destacar la intención del texto. Con el subrayado se identificarán las acotaciones y los diálogos. Se pueden elaborar preguntas intercaladas para mejorar la comprensión del texto.	(20 minutos)
Fase de cierre	

El profesor hará una recapitulación de las conclusiones acerca de lo que es una acotación, cuál es la función e importancia en el texto dramático; así como la diferencia con un diálogo. El alumno elaborará un resumen (20 minutos)

NOTAS

Tema: La función poética y emotiva en el poema lírico.	Clase: 11 Tiempo: 2 horas
OBJETIVO: El estudiante comprenderá la importancia de la función emotiva presente en el poema lírico, ubicándola en el texto y diferenciándola de la función poética, dominante en el mismo, con el fin de entender que la función emotiva contribuye a establecer el sentido del texto.	
Aprendizajes a lograr: 1.- Reconocer en el poema las funciones de la lengua: Emotiva y poética. 2.- Establecer su diferencia. 3.- Identificar que el lenguaje poético necesita de una construcción especial para lograr un efecto de sentido. 4.- Señalar que este tipo de lectura requiere de un lector atento para captar la sensibilidad del poeta como la apreciación en el uso del lenguaje.	Conocimientos previos: Reconocimiento de las Funciones de la lengua. Empleo del lenguaje figurado. Marcas de literariedad.
Fase de apertura	
Socialización de los conocimientos: Investigar las funciones de la lengua, así como el empleo de algunas figuras retóricas.	Técnica: Lluvia de ideas Exposición por parte del profesor. Materiales. Pizarrón. (30 minutos)
Fase de desarrollo	
Se copiará un poema en el pizarrón o se pueden utilizar acetatos. Lectura en voz alta del poema o los poemas seleccionados para la clase. Relectura en forma individual para identificar la función emotiva y poética. Identificar al Sujeto de la enunciación. (60 minutos)	Técnica: Lectura en voz alta Materiales: Fotocopias Proyector de acetatos o proyector de Cuerpos opacos. Se puede utilizar material grabado como los poemas de Antonio Machado o Miguel Hernández musicalizados por Joan Manuel Serrat.
Fase de cierre	
Revisión y corrección del ejercicio de manera grupal. Realización de conclusiones.	Técnica: Lluvia de ideas (30 minutos)
Notas:	

En el Sistema Escolarizado hay semestres en que la calidad del grupo me hace planear otras actividades como el de diseñar juegos cuyos contenidos sean relacionados a aspectos literarios. Normalmente entregan: Memoramas, cartas con preguntas y respuestas. Turistas que avanzan en su recorrido si contestan correctamente.

Hay alumnos que diseñan máscaras para una obra dramática, o dibujos de paisajes para la escenografía. Utilizan, algunos, el teatro guiñol. Piden escenificar una obra ante el grupo.

En otras ocasiones he trabajado con el maestro de teatro. En el salón leemos la obra y se analiza. Y en el salón de teatro la vemos escenificada.

Hay promoción en los teatros para los alumnos de Bachilleres que con su credencial reciben un descuento considerable.

También he elaborado algunos Modelos de Análisis que contemplan lo visto en los programas. Principalmente para Literatura 1. Se han diseñado glosarios y guías de estudio, de alguna manera para facilitar el acercamiento a la literatura.

Una cuestión que se debe revalorar es el acercamiento a los textos, pensar que nuestros cursos son cursos de lectura, en donde se debe favorecer el gusto por esta actividad, darle mayor peso a la comprensión de una obra, la búsqueda en los diccionarios de las palabras que desconocen, el subrayar las ideas principales. Hacer hincapié en los contextos. Retomar el gusto por la lectura de textos, en sus tres fases del proceso:

- 1.- Lectura de acercamiento (Comentario de la lectura, vocabulario y subrayado de ideas principales.
- 2.- Lectura interpretativa (Un cierto tipo de análisis textual)
- 3.- Lectura valorativa conocer datos del autor, su época, su trascendencia, etc.)

Pero siempre partiendo de un texto.

En el Sistema de Enseñanza Abierto se determinan los objetivos de evaluación, que determinan los reactivos que habrán de elaborar los analistas del Departamento de Evaluación. Para fines prácticos también los utilizo en el Sistema Escolarizado.

7.- FORMAS DE EVALUACION

En el Colegio de Bachilleres se plantean cuatro tipos de evaluación:

- Diagnóstica
- Formativa
- Sumativa
- Recuperación

Si se entiende que la evaluación es un proceso que le da validez a los aprendizajes, y también es un medio para conocer si las estrategias utilizadas han servido para transmitir una enseñanza, se puede decir que se utilizan las cuatro formas que plantea la Institución.

En el examen diagnóstico se verifican los aprendizajes que el alumno trae, como conocimiento previo. Se dice que en cada momento se debe utilizar este tipo de evaluación.

En los materiales de lectura se entra en una fase de problematización, siempre se parte de un cuestionamiento guía, una serie de preguntas que preparan al estudiante en relación con el tema que se aborda.

Como evaluación formativa también se dan una serie de actividades: consulta de bibliografía complementaria, visita a museos, investigación de datos biográficos de un autor, etc. En el Sistema Escolarizado es muy importante ya que permite evaluar la actividad a lo largo del curso como tareas, exposiciones individuales o por equipo, participaciones en clase.

En relación con la evaluación sumativa, generalmente se plantean dos exámenes escritos que abordan aspectos de las unidades del programa. También se pide un trabajo de investigación (reseña o ensayo) sobre una lectura determinada (novela, para tercer semestre) o sobre un autor (poeta, para cuarto semestre) que el alumno selecciona previamente.

La evaluación de recuperación es organizada por la Academia de profesores al inicio del semestre. Se elabora una guía de estudio y un examen escrito.

En el Sistema Abierto un departamento especializado se encarga del diseño de las evaluaciones sumativas con fines de acreditación. Periódicamente se reúnen los asesores para "validar" los reactivos que previamente se han elaborado. Los exámenes sólo cubren los aspectos teóricos dejando de lado la literatura, esto representa un riesgo ya que el alumno puede enfocarse a la terminología y restarle importancia a los textos. Entiendo que con fines prácticos se diseñan estas evaluaciones. El asesor puede enmendar está falla y evaluar formativamente la habilidad para la comprensión de un texto; y además, señalar el aspecto específico que en teoría literaria se le pide.

Los materiales de lectura cuentan con un examen (Actividades de Consolidación) que retoma la temática tratada en el fascículo. Lo hacen a través de un texto. El

alumno puede autoevaluarse ya que vienen las respuestas, y en el caso de probar se diseñan Actividades de Recuperación.

También cuentan con una recapitulación (cuadro sinóptico), en donde se plantean de manera objetiva los temas. En los materiales revisados y compilados (TLR. 1 y 2) aparecen ya con mapas conceptuales.

La evaluación puede presentarse de manera fascicular o global los viernes y los sábados en horario matutino y vespertino. Se utilizan reactivos de opción múltiple, de complementación y de falso/verdadero. Diez preguntas máximo en evaluación fascicular, unas cuarenta en evaluación global. Es un propósito del Departamento de Evaluación contar con un banco de reactivos considerable (5, 000 reactivos, aproximadamente) para diseñar diferentes tipos de exámenes. Se habla de utilizar un sistema computarizado, en donde el estudiante solicite el examen, la computadora se lo proporciona y, además, en pocos momentos le da el resultado. Este sistema ya se utiliza en la UNITEC.

En el cubículo de asesoría se diseñan evaluaciones de acuerdo al fascículo correspondiente, pero siempre partiendo de los materiales de estudio.

En el Sistema Escolarizado el profesor debe diseñar sus evaluaciones: La evaluación diagnóstica (el primer día del curso) consiste en una serie de preguntas, por lo general diez, que contemplan algunos temas abordados en los talleres de lectura y redacción. Hago énfasis en la redacción planteando un tema que deben desarrollar, como mínimo en media cuartilla. (Ver Estrategias didácticas)

Como evaluación formativa tomo en cuenta la lectura en voz alta en las primeras clases. Esto me sirve para detectar a los buenos lectores, normalmente unos 5, en un grupo de 50. Se revisan las tareas de manera grupal, se evalúa una exposición por equipo, en donde se toma en cuenta la información, los materiales que utilizan, la forma de abordar el tema y la participación de sus compañeros en clase. Al final de cada unidad se programa un examen (evaluación sumativa) que aborda aspectos teóricos y prácticos. Generalmente utilizando algún texto de los fascículos. En el diseño de instrumentos de evaluación en ocasiones no se toma en cuenta el tiempo que se requiere para calificarlos, esta situación la vive el profesor y es importante que se actualice en ese sentido. Utilizando diferentes tipos de reactivos o con el uso de las nuevas tecnologías que nos permiten elaborar mejores evaluaciones con el correspondiente ahorro de tiempo.

Evaluar es una responsabilidad y un compromiso en donde intervienen muchos factores. No sólo es la asignación de una calificación, sino la forma de culminar un proceso de enseñanza-aprendizaje.

CONCLUSION

El estudiante, egresado de la facultad, lleva un cúmulo de información, pero carece de los elementos mínimos en cuestión pedagógica necesarios en el aula. Con muchas limitaciones empieza su labor. Si a esto le sumamos que los grupos con los que trabajamos casi siempre son numerosos, un promedio de 50 alumnos, muchos de ellos, rechazados de otras instituciones, con un bajo nivel académico; y, además, con poca disposición para estudiar; los horarios corridos en donde no hay horas de descarga para el profesor, falta de incentivos económicos que obligan al docente a saturarse de horas, la situación, obviamente, no es nada halagadora.

Es como el castigo de Sísifo, que tiene que soportar la carga de los grupos, para que al otro día tenga que comenzar de nuevo. Esta imagen me parece recurrente, ya que el profesor, ante su satisfacción por el trabajo realizado en el aula, sus estrategias empleadas, su planeación de clase, su actualización, etc.; no tiene un reconocimiento a su trabajo y de ahí viene la apatía, el conformismo, el desánimo, la frustración, al no encontrar una motivación del esfuerzo realizado.

Al ingresar a la facultad no se tiene información sobre cual será la fuente de trabajo principal, o sea la docencia. En el Plan de Estudios de la carrera solo se daban materias de didáctica con carácter opcional. Después de concluir el los estudios viene la práctica, y con ella, la realidad. Es ahí en donde el egresado tiene que improvisar y asumir su nuevo papel como maestro, aprender en la práctica. También es cierto que este problema no es privativo de la facultad, hay muchos abogados, sicólogos, economistas como maestros, sin ser preparados como profesores.

Ser profesor es una vocación que se aprende con los años, una profesión que se demerita día a día. Un apostolado o una forma de vida. Es gratificante trabajar con adolescentes, también un gran reto. Es revelador, en un concurso realizado en el Colegio de Ciencias y Humanidades, titulado: *Carta al profesor anónimo* (1989), en sus misivas los alumnos expresan su punto de vista, lo bueno y malo, son testimonios sencillos que uno debe tomar en cuenta. Hay un pensamiento que resume todo esto: *No somos una hoja en blanco donde el maestro puede escribir su texto (o su pretexto)*.

Creo que un Informe de Actividades tiene que ser realista, que ayude a corregir errores, que sea propositivo, que rompa con burocracias que en nada ayudan a lo académico, que no sean utopías en el papel, sino realidades en la práctica.

Los programas de Literatura del Colegio de Bachilleres tienen una orientación definida y que hace que el fenómeno literario se estudie partiendo del texto mismo, hay una secuencia lógica en sus contenidos.

Estudiar la literatura de esta manera implica una toma de conciencia por parte del profesor y un compromiso. Un darse cuenta del valor que tiene un análisis riguroso, estudiar la forma, pero sin descuidar el contenido.

Los materiales elaborados por la Institución implicaron un trabajo interesante ya que participaron profesores en su diseño, un trabajo serio y que, como todo material diseñado en poco tiempo (aproximadamente 3 meses), con maestros que no contaban con experiencia en este tipo de actividades, se tuvieron una serie de errores que los mismos profesores se encargaron de señalar, en los talleres de evaluación de fascículos (EVAFAS). Se dio un proceso de intercambio de experiencias que enriqueció la labor docente, esas observaciones se están retomando para mejorar los materiales que son el sustento del Sistema Abierto. En estos materiales se encuentra desarrollado el contenido, con actividades y evaluaciones. Se incluye bibliografía tanto para el alumno como para el profesor, cuestiones que favorecen el aprendizaje.

Un aspecto fundamental en el acercamiento a la Literatura es la selección de lecturas, en ese aspecto considero que es adecuada la que presentan los fascículos, ya que motiva la lectura. Predominan los escritores mexicanos, y en relación con los géneros se hace significativo el narrativo, principalmente el cuento. Con respecto a la lírica hay énfasis en el soneto, también hay un acercamiento interesante a la poesía contemporánea.

Las actividades que se le solicitan al alumno se resuelven en los fascículos, esto permite que el alumno se vaya dando cuenta y autorregule su aprendizaje.

Aunque en los programas no se señalan las Corrientes literarias, en los materiales se abordan casi todas ellas con autores representativos de cada época. Se sugiere analizar una obra dramática en el primer fascículo de Literatura 2, puede ser del teatro griego.

Con respecto a las evaluaciones es un acierto que el profesor evalúe su trabajo, pero no hay una línea que unifique este aspecto, solo hay un criterio para los exámenes de recuperación, que proporcionan los Acuerdos de Evaluación.

Es importante recuperar el espíritu de Academia, para intercambiar experiencias o sugerir estrategias y materiales. Sólo se hacen este tipo de reuniones cuando se asiste a un curso o a un taller de manejo de programa, y es para acumular horas que, posteriormente, servirán para una promoción.

En el Colegio de Bachilleres, desde hace algunos semestres, se trabaja con proyectos que tienen como fin ayudar al estudiante para mejorar su aprendizaje. Se inician con un *Taller de Comprensión de Textos*, para el primer semestre; en segundo se diseña un *Taller de Solución de Problemas*, principalmente apoyando las materias de Matemáticas, Física y Química; y, para tercer semestre, se imparte un *Taller de Composición Escrita*. Estos talleres forman parte de un proyecto institucional en donde se hace un trabajo interdisciplinario

y hay que entregar un resultado. En este proyecto sólo participan pocos grupos.

El objetivo principal de un curso de Literatura es poner en contacto al alumno con textos específicos en donde predomina la función poética de la lengua. El estudiante aprenderá a gustar de ellos, apreciará su fondo y su forma y, finalmente, los valorará como un producto cultural, como una forma de conocimiento. Para ello, la experiencia de dos semestres (90 horas) lo adentra en este tipo de saber, le dota de habilidades en el análisis para que formule comentarios de manera lógica.

Con el cambio de programas se ha dado mayor libertad al profesor en el enfoque de su clase. La historia literaria y todo cúmulo de información en relación con la obra han pasado a ser elementos adyacentes al análisis, centrándose el estudio en la obra misma.

La cuestión metodológica es un elemento importante pero no fundamental. No se trata de atiborrar al educando con teorías que en ocasiones el docente no maneja, sino mostrar la *magia* de la literatura, su valor como hecho cultural. Un texto *recreativo* que nos remite a una realidad.

Las secuencias de contenidos que presentan los programas no aparecen de manera estática, obedecen a un marco teórico que sustenta la Institución.

Con la oportunidad que nos brinda la Facultad de Filosofía y Letras con los Seminarios de Titulación hay un regreso de muchos egresados que, por un sin fin de causas, no han logrado recibirse y que, así, entran en un proceso que fortalece al docente, no porque a 24 años de distancia se tenga que reforzar una labor, sino por una satisfacción personal. Es importante que la Facultad informe sobre los diplomados, los cursos de educación continua, las conferencias, etc.; y que, de alguna manera, aparte del valor curricular, fueran parte de los parámetros para promociones y estímulos en el Colegio de Bachilleres.

Por el intercambio de opiniones que me permitió este seminario, por la motivación, por la profesionalización demostrada por el asesor, y ese respeto al trabajo, por todo eso, gracias, muchas gracias.

BIBLIOGRAFIA

Para el alumno:

ALCALA, Antonio y BATIS, Huberto. *La comunicación humana y la literatura*. México, ANUIES, 1972, 44 págs.

BAZAN, José. *Cómo leer narraciones*. México, ANUIES, 1976, 129 págs.

BERISTAIN, Helena. *Guía para la lectura comentada de textos literarios*. 1ª. Parte. México, s/edit., 1977, 43 págs.

CARMONA Zúñiga, Cristina. *Cómo leer poesía*. México, ANUIES, 1975, 77 págs.

DIAZ RUIZ, Ignacio. *Literatura 1*. México, Edic. Numancia, 1986, 78 págs.

FASCICULOS de *Literatura (1 a 6)*. México, Colegio de Bachilleres, 1993.

GARRIDO Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid. Edit. Síntesis, 1996, 302 págs.

GOMIS, Anamari. *Cómo acercarse a la literatura*. México. CONACULTA/Edit. Limusa, 1991, 127 págs.

LOZANO, Lucero. *Análisis y comentarios de textos literarios 1*. México, Libris editores, 1998, 101 págs.

CORZO Martínez Carlos. *et al. Literatura Uno*. México. (edición a cargo de los autores), s/año, 131 págs.

RUFFINELLI, Jorge. *Comprensión de la lectura*. México, ANUIES, 1975, 81 págs.

Para el maestro:

Programa de la asignatura de Literatura I del Colegio de Bachilleres, México, 1993.

Programa de la asignatura de Literatura 2 del Colegio de Bachilleres, México, 1993.

BERISTAIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982, 200 págs. (Cuadernos del Seminario de Poética, núm. 6)

_____ *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones filológicas, 1989, 180 págs. (Cuadernos de seminario de Poética, núm. 12)

_____ *Diccionario de Retórica y Poética*. 8ª. edic. México, edit. Porrúa, 1997.

BUXO, José Pascual. *Introducción a la poética de Roman Jakobson*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, 67 págs. (Cuadernos de Poética, núm. 1)

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI editores, 1972, 421 págs. (Traduc. de Enrique Pezón)

GONZALEZ, César. *Función de la teoría en los estudios literarios*. México, UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas, 1982, 170 págs. (Cuadernos del seminario de Poética, núm. 7)

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª. Ed. Madrid, Edit. Gredos, 1976, 584 PÁGS. (Biblioteca Románica Hispánica, núm. 3)

LADRON DE GUEVARA, Moisés. *La lectura*. México, SEP/Edic. El Caballito, 1985, 159 págs.

RAMIREZ, Monroy Gerardo. (compilador) *Literatura I Lecturas de Apoyo*. México, Colegio de Bachilleres, 1994, 224 págs.

VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. México, Siglo XXI Editores, 1983, 161 págs. (Traduc. Myra Gann)

INDICE:

INTRODUCCION

1.- ANTECEDENTES

2.- ACTIVIDADES DOCENTES Y PROFESIONALES

2.1 Jefaturas de Materia

3.- MODELO EDUCATIVO DEL COLEGIO DE BACHILLERS

3.1 Aprendizaje

3.2 Enseñanza

4.- PROGRAMAS DE LITERATURA DEL COLEGIO DE BACHILLERES

4.1 Programa de 1974

4.2 Programa de 1983

4.3 Programa de 1993

4.3.1 Estructura del programa de Literatura 1

4.3.2 Estructura del programa de Literatura 2

5.- MATERIALES DE APOYO

6.- ESTRATEGIAS DIDACTICAS

6.1 Instrumentación didáctica

7.- FORMAS DE EVALUACION

CONCLUSION

BIBLIOGRAFIA

NOTAS

APENDICES

NOTAS

- (1) **Shattuck, Roger.** *"Rescatar la literatura" en Casa del Tiempo. Revista de la Universidad Autónoma Metropolitana. Vol. III, núm. 29, México, mayo de 1983, pág. 10 (traduc. De Miguel Angel Flores)*
- (2) **García López, José.** *"Reflexiones a partir de una consulta" en Cuadernos de Pedagogía. Revista mensual de Educación, núm. 66, Madrid, junio de 1980.*
- (3) **Carreter, Fernando Lázaro.** *"Cuestión previa: El lugar de la literatura en la Educación". Artículo mecanografiado tomado del libro: El comentario de textos. Emilio Alarcos (et al) Madrid, Edit. Castalia, 1973, pág. 2*
- (4) **Programa de la asignatura de Lengua Española de la Escuela Nacional Preparatoria.**

Apéndices

ZONA...

arte literatura crítica
N.º 1. MARZO-ABRIL DE 1978

ZONA

arte literatura crítica

Revista Bimestral
Número 1, Volumen 1,
Marzo-Abril de 1978

Consejo de redacción:

Héctor Carreto
Sergio Gabriel Gamero
Carlos Oliva
Fernando Santiago
Virgilio Torres

Colaboración especial:
Carlos Santibañez

Fotografías:
José Luis Rosado

Diseño:
Raúl Morales

Registro en trámite.

Toda correspondencia deberá dirigirse a Retorno 20 núm. 28 de Fray Servando, Col. Jardín Balbuena, Z.P. 9 México, D.F. No se devuelven originales. Precio de venta por suscripción (6 núms.): \$ 120.00 precio del ejemplar: \$ 20.00 Tels. 571-51-17 y 556-17-84.

Catulo	Cármenes
Sergio Gabriel Gamero	Rapsodia
Carlos Santibañez	Saint-John Perse
Gonzalo Rojas	Poemas
Kalar Sarendra	La rosa crisálida de Kronos
Héctor Carreto	¿Volver a Itaca?
Virgilio Torres	Karl Marx: Ontología y Rev.
Genevieve Ciancy	22 de marzo
Vicente Quirarte	2 Poemas
Fernando Santiago	2 Poemas
Melisande Lemer	Aguila
Sergio Gabriel Gamero	Fonte-Frêne
Carlos Oliva	Del nacimiento al eco

Una sucesión de ●●●●●●●●●● negro
donde se marca un corte

● unida que divide
cierra

● concluye el arco

● un nuevo ● situbante

en el centro empieza amar la luz
> teme morir decapitado

● señalan un misterio

● ● ● ● ● se aclaran fantasmales
resumen y enumeran signos muertos

● ● ● se suspenden

en una pausa letal
sospecha duda

● > copulan dulcemente
sobre el plano

ZONA

espacio donde se concretiza la creación artística; encarnación del espacio y de Catulo que, desprovisto de cualquier literalidad, es más libre tanto más presente; analogía: Héctor, el barbón, le da la mano al regresar a Itaca y Saint-John Perse mediterráneamente nos abre los ojos, mientras Sergio, el rapsoda, nos hace recordar nuevos tiempos, valga la paradoja; Occidente y América copulan; Frida Karlo nos invita veneno y la insolita poeta francesa Genevieve Ciancy nos habla en castellano a través de Juan Guillermo, el otro barbón. Gonzalo Rojas desde el sur del sur del mundo nos ilumina y el joven filósofo Juan Garzón se le sube a las barbas a Karl Marx; Virgilio, el puro, lo atestigua.

SERGIO GABRIEL GAMERO

RAPSODIA

A Rafael Alberti, por su regreso a Itaca

Con la rapidez del viento Argifontes toma la vara con que adormece a los mortales. Su imagen de zopilote en calidad de gaviota y dignidad de halcón, vuela. Busca sobre los pechos de las olas. . . Un pez se escapa; se mojan susupidas alas.

Un violento despertar y el Westclox marca las cinco. He estado nadando en la pecera y mis aletas se repliegan. Injugo el agua salada que se me ha pegado al cuerpo. Me cubro con mi saco de presidio, con rayas demasiado anostas que me limitan estupidamente. Handel y su Water Music, el estado del tiempo y los vientos variables del Jorte.

Con ritmo acompasado me despido de mis muertos. Es mejor que me devore una ballega o un delfín. *El misero gemido, Segundo Arión dulce instrumento.* El cetáceo (primogénito del rey de Francia) entregado a los placeres me expulsa por detrás. Camino y mis pasos no se oyen. Una sombra piramidal funesta (pintada de amarillo) que se encamina al cielo, porque nace de la tierra; lanza un alud violento y frío. Las palabras se me enredan. Unas ilacas con figuras se quedan como icono, en el templo detenido de los ojos:

Fueron asesinados. Despreciando la clemencia justiciera de toda la humanidad civilizada. Llevó al cadalso a mártires de la lucha por la libertad.

La Princesa Lea, la diosa del amor (la que nació del huevo que cayó de la Luna y se sumergió en el río; la que hicieron flotar los peces y que picotearon las palomas) muestra la perpendicular tirada de uno de sus extremos del arco de su radio a su otra extremidad. Pensar que es mía por diez pesos después de su pérdida d, de esa palabra daifa que humillaba. La máquina late debajo del volcán por el brote del fuego en torbellino. El líquido albo o tengo entre los labios.

— ¡Buenos días, profesor!— dicen mis discípulos en *soledad confusa, perdidos unos, otros inspirados.*

Con risa sardónica digo que si leyeron Soledades. Se distraen. Vuelven la cabeza exorcizados. En tono cruel señalo a Penelópe; me alega que ha estado tejiendo la Revolución, pero que sigue igual que la primera noche.

Un silencio nos invade y leo:

Vencida al fin la cumbre

—Del mar siempre sonante,

De la muda campaña

Arbitro igual e inexpugnable muro—,

Con pie ya más seguro

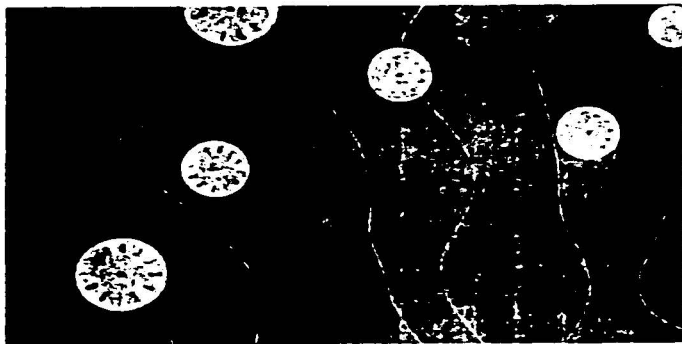
Declina al vacilante

Breve esplendor de mal distinta lumbre:

Farol de una cabaña

Que sobre el ferro está, en aquel incierto

Golfo de sombras anunciando el puerto.



Suelto a las hormigas en torno del azúcar. Descubren que el genio, la inteligencia del vate gongorino quedan por una estupidez de: *gastó en cuatro años más de dos mil ducados.*

Alcanzo un Peralvillo que me lleva a Cozumel. Desciendo entre varios pescaditos. Busco la playa y la entrada de la cueva.

Sergio Gabriel Gamero: Nació en la capital de la República Mexicana a principios de la década de los cincuenta. Es estudiante de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Participa en recitales colectivos y tiene una novela inédita.

¿Qué tendrá que hacer este ponto en Ogigia?

— ¡Sabes! — dice la Calipso— estuvo el pies ligeros que te tienes que largar y dar fin a tu exilio, porque los peses lo han dispuesto a su manera.

Y entramos a la gruta y me tiendo en el petate.

— Observas las sombras — dice mi voz que empaña los cristales— ¿No crees que hasta ahora hemos visto sólo itasmas? *Nos sucede a los hombres que nos encontramos en una caverna, vueltos de espalda, como atados.* . . . Calipso, la de las grandes tranzas y los moños rojos, susurra que deje de usar mis palabras de molino, que hamos el amor en la noche última y no olvidarme pagar por la mañana los favores recibidos, cuando Aurora — la rosados dedos— extienda su tufo por el cielo.

Y nos cubrimos vientre y mortaja.

Ahora sí que llego tarde. ¿En dónde estará mi calcetín izquierdo? Parece idiota, pero resulta más cómodo que abertura quede en la falange más pequeña. Hay voces que se desenredan en una serpentina blanca, los murmullos se me pegan en el cerumen del oído y se quedan atrapados: murió de purito viejo, atrapado en su impermeabilidad natural. . . dicen que. . . los gusanos brotaban de otro gusano.

Mi voz, en una estancia de tres por tres, en una aldea que han llamado Liliput, es un grito. Refieren los enanos e López fue encontrado con los moños de Calipso entre las manos. Yo creo que es bueno hablar del sueño: . . . *a noticia de todos llegó que era el día del Juicio, fue de ver cómo los lujuriosos no querían que los hallasen los ojos, por no llevar al tribunal testigos contra sí, los maldicientes, las lenguas; los ladrones y matadores gastando los pies en huir de sus mismas manos.*

La somnolencia entra al salón, se queda frente a mí. Todos esperan la reacción ante la intrusa:

. . . *más me espantó (...) ver los cuerpos de dos o tres mercaderes, se habían calzado las almas al revés y tenían cinco sentidos en las uñas de la mano derecha.*

Se abre la boca repetidas veces. Las palabras se escapan dando un salto por la mesa:

es que a que a que a
... falso mató un hombre abofeteaba una dama rezaba

es el símbolo de A.

— ¿Por qué no hablar de un hombre a una nariz pegado?

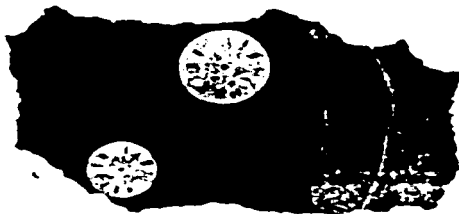
Murmullos llegan desde lejos, del otro lado de la puerta que se ha negado a abrir.

— ¡No me prometiste que me harías inmortal!

La Calipso ya no oye, hace cuentas. Me deja desnudo y navegante.

Los días van pasando y el océano se agranda en la pecera. Atacan Euro, Noto, el violento Céforo. Todos ellos resumen en Bóreas que ha jurado verme ahogado. Alguien que Posee y tiene Don, mueve las olas con sus cabas marinos. Desfallecen las rodillas y gime el alma por la huída. Un golpe bajo. Otro.

Empiezo a desconfiar de un mergo que amenaza. Un velo se me une al cuello y en la presión espero ansiosamente la hora en que debo despertar.



Llego al Palacio por la tarde, después de doscientos sesenta y cuatro días transcurridos. Camino de puntitas para no turbar el silencio y despertar a Frida. Asciendo más de medio ciento de escalones por la izquierda, pero alguien me impide el paso al recinto de la *Sala Nacional*. Seguir subiendo por la siniestra agotadora. En el segundo piso me instalo en el balcón, en donde Siqueiros, Orozco y un Rivera me dan la mano. Creo que así se siente un Dios en las alturas. Se oyen golpes de martillo, en un preámbulo de exposición que prepara un homenaje.

Me dieron un dato equivocado: *Allegro ma non troppo*, cuando creí que sería una *Fantasia y fuga en Sol Menor*.

A quien le importa saber que baje con la cola entre las patas en aquella memorable noche de septiembre. Pude ver desde arriba a una Frida que fijaba su mirada en el vacío, los monos movieron sus peludos dedos para indicarle mi presencia; según ellos era un eslabón perdido.

Una semana después *En Sociedad* me enteré de que Susan Roy quiso emularme sin el traje de tehuana ni la rivera cristalina de sus pensamientos vivos. Pobre Susy, no se dio cuenta de las flores. Las flores, ¡oh, Frida!, las flores, no se quedaron sin mostrar sus hojas, los frutos, las raíces, y una mano que cuelga de tu oreja se une a ellas para que vuelvan a nacer del tronco de tu entraña y las alimente una savia excesivamente roja. Es que fue como *La novia que se espanta de ver la vida abierta*. Y que decir de Luby Fernández y Mirian Kaiser, sus ojos sentían envidia por *Las dos Fridas*, sé que hicieron un esfuerzo y sus corazones no fueron capaces de brotar del pecho.

Hoy, en este día, no pude responder a un niño (uno de esos escolares de colegio que apunta hasta las respiraciones del maestro) a su pregunta delatora: ¿Qué le parece? No lo decía con la cara de inocente. Fijaba su mirada en el bozo encaramado al labio superior de una boca infinitamente muda. No quise contarle lo que me contaron. Y es que, Frida, ya nadie se conduce de un dolor ajeno. Alguien murmuraba ante tu columna rota tu intento de copiar al italiano *Mantegna* y su San Sebastián que exhibe en la tela un dolor imaginado. Yo le vi unos cuantos piquetitos al Santo y estoy seguro de que el marco que lo guarda ya se lavó las manos.

Me creerías si te dijera lo que hace tiempo, frente a un retrato tuyo, creí. Fue una ilusión, un cambio repentino. Una dama lada, con vestido blanco, aquella de González Camarena que ilustraba los libros de texto, sí, los gratuitos. La imagen de una acción con los ojos fijos se me vino a la memoria. Tal vez estaba en un error, pero me sentí el mono que te acompaña en muchos de tus cuadros. Fue ese lazo sutil que nos une y nos ahoga, una especie de destrucción prometedora, poco a poco, en esa lentitud y desmesura. Y aquí me podrán contradecir y censurar. Es el caso del niño fofo que se escurre por tus brazos: el vientre abultado del infante y el recuerdo pesado de aquel niño vietnamita en la desnudez y la ceguera.

Me piden que separe la vida de la obra. Lo trágico de una pesadilla cierta. El corazón es la superficie en que se mezclan los colores. Los pinceles chorrean las dolencias y se estampan en el lienzo, reproduciendo imágenes cansadas pero altivas. Sillas, sillas con ruedas, hospitales, camas que se sostienen en el viento, objetos que nos hacen estar firmes por momentos.

No puedo encerrarte en el cuarto de teorías ni decirte de tendencias, escuelas, generaciones y todo que nos pegan en el cuello en señal de etiquetas de separo. No. La pintura es tu lenguaje, los colores, las formas, signos que nos hacen recordar los tiempos. La ficción, el sueño, el desvarío, lo tenemos desde siempre, que lo haya cuestionado Freud y manifestado un tal retón es asunto que no nos interesa. Es ponernos en los ojos lentes de colores para ver cuál es el color del sueño y que nos empujamos en sentido realidad.

Cierto que ya hace años que se quedaron las piedras dormidas en el templo. Pero el recuerdo produce agruras y nos hace inventar máscaras de disimulo y bailar ante los apóstoles, que las palomas han cubierto de nieve blanca, para que callen su voz y no gan las vías que siguió el perdido, modelo de todo el sufrimiento.

Los colores viven y las líneas se resisten a la prisión que las limita. El agua en que nos vemos se encuentra rebotada. Las dilataciones en círculo nos ha borrado el rostro y nos obliga a ponernos otro.

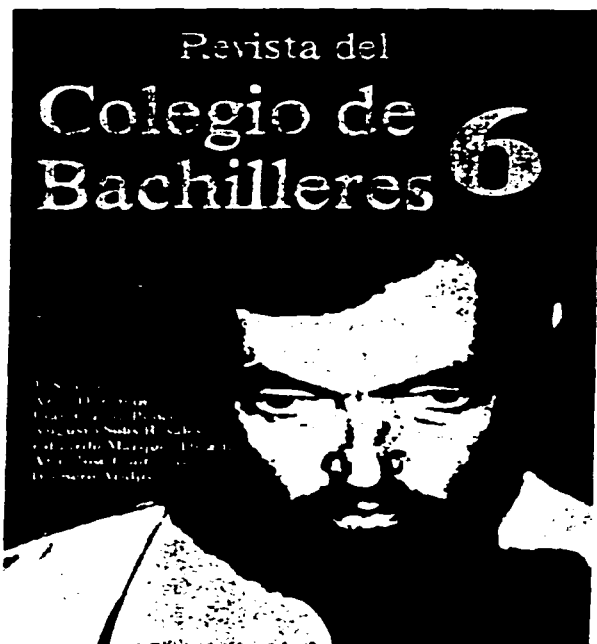
Un presagio: *una como llama de fuego, una como aurora, se mostraba como si estuviese goteando, como si estuviera punzando el cielo*. Fue el momento de definir la suerte que tendrían los vencidos.

Finalmente. *"De qué sirven las alas, si Frida tuvo manos para pintar."*

Sergio Gabriel Gamero

Octubre 7-77

A continuación se presenta el índice del No. 6 de la Revista del Colegio de Bachilleres.



La Revista del Colegio de Bachilleres tiene como objetivo primordial divulgar los trabajos académicos elaborados por los profesores del Colegio de Bachilleres y por personas de reconocido prestigio en las distintas áreas, y contribuir de esta forma con la difusión de la cultura.

- *Poesía*
3 poemas de Odiseo Elytis
- *Historia Sociopolítica*
La Ciudad de México en 1940
Ariel José Contreras
- *Sociobiología*
Acerca de la Sociobiología
Eduardo Márquez Duarte
- *Latinoamérica/Exiliados chilenos*
Bosques en el mes de mayo
Ariel Dorfman
- *Poesía*
2 poemas de Thomas Stearns Eliot:
- *Química*
Lenguaje y método en la enseñanza del equilibrio químico
Augusto Solís Rosales
- *Novelística*
"Sincretismo fatídico" y alegría existencial
Luz Aurora Pimentel y Anduiza
- *Poesía*
Fray Gaspar de Carvajal
Homero Aridjis
- *Cuento*
Fontes Frida
Sergio Gabriel Gamero
- *Crítica psicoanalítica*
Crítica e identidad
Raúl Paramo Ortega
- *Artes plásticas*
El objeto, la cosa, el simulacro: La pintura
Juan García Ponce
- *Libros*
De venta en los planteles del C.B.

STUDIO DEL PERFIL DEL NIVEL ACADÉMICO DEL PERSONAL DOCENTE

La SEP se propone realizar, en fecha próxima, una encuesta nacional de máxima importancia, para determinar el perfil del nivel académico del personal docente.

Esta tarea proporcionará las bases para planear de manera perfectamente fundamentada los programas para la formación más completa posible del personal docente del país.

Para los mismos fines, el Colegio de Bachilleres llevará a efecto esta encuesta de modo general y específico, es decir, por área.

Profesor, ¡te invitamos para que colabores gustosamente con nuestra comisión encuestadora!

Responde con entusiasmo a la preocupación o meta permanente del C.B.: formar cabalmente; y no sólo informar, a sus profesores. Para esto se requiere que realicemos el diagnóstico de que te hablamos.

RAAPSODIA

RAFAEL ALBERTI, POR SU REGRESO

ATACA

Con la rapidez del viento Argifontes toma la vara con que adormece a los mortales. Su imagen de Zopiloté en calidad de gavota y dignidad de haicon, vuela. Busca sobre los pechos de las diosas. Un pez se escapa; se mojan sus tupidas alas.

Un violento despertar y el Westclox marca las cinco. Me estado nadando en la pecera y mis aletas se repliegan. Enjuago el agua salada que se me ha pegado al cuerpo. Me cubro con mi saco de presido, con rayas demasiado angostas que me simulan estupidamente. Mandel y su Walter Music, el estado del tiempo y los vientos variables del Norte.

Con ritmo acompasado me despierto de mis muertos. Es mejor que me devora una ballena o un delfín. El misero semido, Segundo Arrión dulce instrumento. El cetáceo (promovido del rey de Francia) entregado a los diaceles me espulsa por detrás. Camino y mis pasos no se oyen. Una sombra piramidal funesta (pintada de amarillo) que se encamina al cielo, porque nace de la tierra; lanza un alud violento y frío. Las palabras se me enrollan. Unas piezas con figuras se quedan como icono, en el tiempo detenido de los ojos.

Fueron asesinados. Despreciando la ciencia justificada de toda la humanidad civilizada. Llevo al cadáver a mártires de la lucha por la libertad.

La Princesa Lea, la diosa del amor (la que nació del hueso que cayó de la luna y se sumergió en el río, la que hicieron flotar los peces y que picotearon las palomas) muestra a perpendicular tirada de uno de sus extremos del arco de su radio a su otra extremidad, pensar que es más por diez pesos después de su pérdida, de esa palabra zafa que humillaba. La máxima está debajo del vocafor por el bruto del juego en torbellino. El líquido sibo lo tengo entre los labios.

—Buenos días, profesor!— dicen mis discípulos en sociedad confusa, perdidos unos, otros inspirados.

Con mi sarcónica digo que si leyeron Saladasas. Se distraen. Vuelven la cabeza esquizoide. En tono cruel señalo a Penelopez, me siega que ha estado leyendo la Revolución pero que tiene igual que la primera noche.

Un silencio nos invade y leo:
Vencida al fin a Cumbre.
—Del mar siempre sonante,
De la muda campaña
Arbitrio igual e inespugnable muro—
Con pie ya más seguro

Declina al vacilante
Breve esplendor de mal distinta lumbre:
Farol de una caña
Que sobre el ferro está, en aquel puerto
Golfo de sombras anunciando el incendio.

Suelto a las hormigas en torno del azúcar. Descubren que el genio, la inteligencia del vate gongorino quedan por una estupidez de: gasto en cuatro años más de dos mil ducados.

Alcanzo un Peravillo que me lleva a Cozumel. Desciendo entre varios pescaditos. Busco la playa y la entrada de la cueva.

Sergio Gabriel Gamero. Nació en la capital de la República Mexicana a principios de la década de los cincuenta. Es estudiante de Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras. Ha participado en recitales colectivos y tiene una novela inédita.

¿Que tendrá que hacer este punto en Ogigia?

—¡Sabes!— dice la Calipso— estubo el pie ligero, que te tienes que largar y dar fin a tu esilio, porque los dioses lo han dispuesto a su manera.

Y entramos a la gruta y me tengo en el peñate.

—Observa las sombras— dice mi voz que empaña los cristales— ¿No crees que hasta ahora hemos visto solo fantasmas? Nos sucede a los hombres que nos encontramos en una caverna, huecos de espaldas, como atados.

Calipso, la de las grandes trenzas y los moños rojos, susurra que dese de usar mis palabras de moño, que hagamos el amor en la noche última y no olvidarme pagar por la mañana los favores recibidos, cuando Aurora —ya de rosados dedos— estienda su fudo por el cielo.

Y nos cubrimos ventre y mortaja.

Ahora si que llega tarde. ¿En donde estará mi calcetín izquierdo? Parece diota, pero resulta más cómodo que la abertura quede en la falange más pequeña. Hay voces que se desmenuzan en una serpentina blanca. Los murmullos se me pegan en el cerumen del oído y se quedan atrapados, muero de punto viejo, atrapado en su impermeable natural. ... dicen que los guanos brotaban de otro guano.

Mi voz, en una estancia de tres por tres, en una sala

que han llamado Litpout, es un grito. Refieren los enanos que Lopez fue encontrado con los moños de Calipso entre las manos. Yo creo que es bueno hablar del sueño: ... a noticia de todos llega que era el día del Juicio, fue de ver como los lugareños no querían que los matasen sus ojos, por no llevar al tribunal testigos contra si, los maldicientes, las lenguas, los ladrones y mataadores gastaban los pies en huir de sus mismas manos.

La somnolencia entra al salón, se queda frente a mí. Todos esperan la reacción ante la intrusa.

—mas me espanto!— liver los cuerpos de dos o tres mercaderes, se habian caizado las almas al revés y tenían los cinco sentidos en las uñas de la derecha.

Se abre la boca repetidas veces. Las palabras se escapan dando un salto por la mesa.

—Es que a que a que a... ¡falso más un hombre abofeteaba una dama rezaba a es el simbolo de A.

—¡Por que no hablar de un hombre a una nariz pegada!

Murmullas, llegan desde lejos, del otro lado de la puerta que se ha negado a abrir.

—¡No me prometiste que me harías inmortal!

La Calipso ya no oye, hace cuentas. Me deja desnudo y navegante.

Los días van pasando y el océano se agranda en la peñera. Atacan Euro, Nora, el violento Cetiro. Todos ellos se resumen en Boreas que ha jurado verme ahogado. Al quien que Posee y tiene Don, mueve las alas con sus capallos marinos. Destriegan las rodillas y gime el alma por la huida. Un golpe daido Otro.

Empiezo a desconfiar de un mergo que amenaza. Un velo se me une al cuello y en la prisión espero ansiosamente la hora en que debo despertar.

SERGIO GABRIEL GAMERO.

Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas. Profesor de Taller de Lectura y Redacción en el Plantel No. 9 "ARAGON" en el Colegio de Bachilleres.

DIRECTORIO

Publicación del Centro de Actualización y Formación de Profesores del Colegio de Bachilleres, Dirección General del C. B. M. C. Dr. Ángel V. Cárdenas, P. Secretario General Académico, Mtro. Gabriel Pérez R. Negro, Director General de Formación Académica, Dra. Beatriz Ibarra, Jefe del Centro de Actualización y Formación de Profesores, Ing. Raúl Topeta Carral, Jefe del Depto. de Comunicación y Documentación, Act. Lilia Himmelstine, C. Responsable de la Edición, Lic. Humberto González Ojeda, Av. Cuauhtémoc No. 1236-7o. piso, México-13, D.F. Teléfonos: 559-59-19, 559-55-22, 559-54-87, Ext. 164, 168 y 182.

Indice

Poesía

3 poemas de Odiseo Elytis

Historia Sociopolítica

La Ciudad de México en 1940

Ariel José Contreras

Sociobiología

Acerca de la Sociobiología

Eduardo Márquez Duarte

Latinoamérica/Exilados chilenos

Bosques en el mes de mayo

Ariel Dorfman

Poesía

2 poemas de Thomas Stearns Eliot:

Química

Lenguaje y método en la enseñanza del equilibrio químico

Augusto Solís Rosales

Novelística

"Sincretismo fatídico" y alegría existencial

Luz Aurora Pimentel y Anduiza

Poesía

Fray Gaspar de Carvajal

Homero Aridjis

Cuento

Fontes Frida

Sergio Gabriel Gamero

Crítica psicoanalítica

Crítica e identidad

Raúl Páramo Ortega

Artes plásticas

El objeto, la cosa, el simulacro: La pintura

Juan García Ponce

Libros

Revista del Colegio de Bachilleres **6**

Publicación Trimestral • julio-septiembre 1980

Sergio Gabriel Gamero

Fontes Frida

"Hago el esfuerzo por verte y no llorar"

Hernán Lavín Cerda

Llego al Palacio por la tarde, después de 261 días transcurridos. Camino de puntitas para no turbar el silencio y despertar a Frida. Ascendo más de medio ciento de escalones por la izquierda, pero alguien me impide el paso al recinto de la *Sala Nacional*. Según subiendo por la siguiente por la izquierda agotadora. En el segundo piso me instalo en el balcon, en donde Siqueros, Orozco y un Rivera me dan la mano. Creo que si se siente un Dios en las alturas. Se oyen golpes de martillo, en un preámbulo de exposición que prepara un homenaje.

Me dieron un dato equivocado: *Alligro ma nos trapo*, cuando creí que sería una *Fantasia y fuga* en sol menor.

A quien le importa saber que hace con la cola entre las patas en aquella memorable noche de septiembre. Puede ver desde arriba a una Frida que fijaba su mirada en el vacío, los monos movieron sus peludos dedos para indicarle mi presencia, según ellos era un eslabón perdido.

Una semana después en *Sociedad* me enteré de que Susan Roy quiso emularle sin el traje de telahuana ni la ribera cristalina de tus pensamientos vivos. Pobre Susy, no se dio cuenta de las flores. Las flores, ¡oh, Frida!, las flores no se quedaron sin mostrar las hojas, los frutos, las raíces, y una mano que cuelga de tu oreja se une a ellas para que vuelvan a nacer del tronco de tu entraña y las alimen-



te una savia excesivamente roja. Es que fue como la norma que se espanta de ver la vida abierta. Y qué decir de Luby Hernández y Miriam Kaiser, sus ojos sentían envidia por *Las dos Fridas*, se que hicieron un esfuerzo y sus corazones no fueron capaces de brotar del pecho.

Hoy, en día, no pude responder a un niño (uno de esos escolares de colegio que apunta hasta las respiraciones del maestro) a su pregunta delatora: ¿Qué le parece? No lo delecta con la cara de inocente. Figaba su mirada en el bozo encaramado al labio superior de una boca infinitamente muda. No quise contarle lo que me contaron. Y es que, Frida, ya nadie se conduce de un dolor ajeno. Alguien murmuraba ante tu columna rota tu intento de copiar al italiano Mantegna y su *San Sebastián* que exhibe en la tela un dolor imaginado. Yo le vi unos cuantos *piquetitos* al Santo y estoy seguro de que el marco que lo guarda ya se lavó las manos.

Me creerías si te dijera lo que hace tiempo, frente a un retrato tuyo, creí. Fue una ilusión, un cambio repentino. Una dama alada, con vestido blanco, aquella de González Camarena que ilustraba los libros de texto, sí, los gratuitos. La imagen de una Nación con los ojos fijos se me vino a la memoria. Tal vez estaba en un error, pero me sentí el mono que te acompañaba en muchos de tus cuadros. Fue ese lazo sutil que nos une y nos aboga, una especie de destrucción prometedora, poco a poco, en esa lentitud en desmesura. Y aquí me podrán contradecir y censurar. En el caso de niño fofo que se escurre por tus brazos, el vientre abultado del infante y el recuerdo pesado de aquel niño vietnamita en la desnudez y la guerra.

Me piden que separe la vida de la otra. Lo trágico de una pesadilla cierta. El corazón es la superficie en que se mezclan los colores. Los pinceles chorrean las dolencias y se estampan en el lienzo, reproduciendo imágenes cansadas pero activas. Sillas, pies con ruedas, hospitales, camas que se sostienen en el viento, objetos que nos hacen estar firmes por momentos.

No puedo encerrarte en el cuarto de teoría ni decirte de tendencias, escuelas, generaciones y todo, que nos pegan en el cuello en señal de etiquetas de separo. No. La pintura es tu lenguaje, los colores, las formas, signos que nos hacen recordar los tiemposidos. La ficción, el sueño, el desvarío, lo tenemos desde siempre (que lo haya cuestionado Freud y manifestado un tal Breton es asunto que no nos interesa). Es ponernos en los ojos lentes de colores para ver cuál es el color del sueño y que nos empeñamos en sentirlo realidad.

Cierto que ya hace un año que se quedaron las piedras dormidas en el templo. Pero el recuerdo produce agururas y nos hace inventar máscaras de disimulo y bailar ante los apóstoles, que las palomas han cubierto de nieve blanca, para que callen su voz y no digan las vías que siguió el perdido, modelo de todo el sufrimiento.

Los colores viven y las líneas se resisten a la prisión que las limita. El agua en

que nos vemos se encuentra rebotada. Las ondulaciones en círculo nos han borrado el rostro y nos obligan a ponernos otro.

Un presagio: *una como llama de fuego, una como aurora: se mostraba como si estuviese goteando, como si estuviera punzando el cielo.* Fue el momento de definir la suerte que tendrían los vencidos.

Finalmente: *"De qué sirven las alas, si Frida tuvo manos para pintar."*



**COLEGIO DE BACHILLERES
COORDINACION DE ADMINISTRACION ESCOLAR Y DEL SISTEMA ABIERTO
SUBDIRECCION ACADEMICA
DEPARTAMENTO DE EVALUACION**

**CUADERNO DE ACTIVIDADES DE APRENDIZAJE ,
RETROALIMENTACION Y CONSOLIDACION**

LITERATURA 1

PROF. SERGIO GABRIEL GAMERO JIMENEZ

I OBJETIVOS DE EVALUACION SUMATIVA

FASCICULO 1

- OBJETIVO 1.1 Conocer qué es literatura. Marca de literariedad.
- OBJETIVO 1.2 Identificar las funciones de la lengua en un texto literario.
Reconocer la función poética.
- OBJETIVO 1.3 Identificar el proceso de comunicación literaria a través de sus elementos: emisor-receptor.
- OBJETIVO 1.4 Establecer la relación entre literatura y lector.
El efecto de la recepción de la lectura.

FASCICULO 2

- OBJETIVO 2.1 Comprender los conceptos de estructura y metodología para aplicarlos en el análisis de la narrativa (géneros literarios)
- OBJETIVO 2.2 Entender cómo se conforma la narración: historia y discurso.
Orden temporal : fábula e intriga.
- OBJETIVO 2.3 Reconocer cómo se constituye la narración: funciones y acciones.
- OBJETIVO 2.4 Determinar en que consiste el discurso: espacialidad y temporalidad.
- OBJETIVO 2.5 Conocer cuáles es el papel del narrador. Tipos de narrador.
Perspectiva del narrador: objetiva o subjetiva.
- OBJETIVO 2.6 Determinar las estrategias de presentación del discurso: estilo directo e indirecto.

FASCICULO 3

- OBJETIVO 3.1 Identificar las características del cuento. Lectura y análisis literario.
- OBJETIVO 3.2 Reconocer la estructura del cuento del siglo XX en hispanoamérica. Lectura y análisis.
- OBJETIVO 3.3 Definir lo que es la fábula. Lectura y análisis.
- OBJETIVO 3.4 Distinguir las características de la fábula hispanoamericana.
- OBJETIVO 3.5 Especificar que es la leyenda, sus características, elementos culturales y valor social. Lectura y análisis.

- OBJETIVO 3.6** Conocer en que consiste el mito, sus orígenes, clasificación e importancia.
- OBJETIVO 3.7** Ubicar los mitos en la literatura contemporánea. Visión del Mundo. Vigencia en la sociedad actual.
- OBJETIVO 3.8** Definir lo que es la epopeya. Lectura y análisis.
- OBJETIVO 3.9** Reconocer los rasgos de la novela y su clasificación. La novela contemporánea en Hispanoamérica.
- OBJETIVO 3.10** Elementos intratextuales y contextuales en la obra literaria.

II TEMAS FUNDAMENTALES

Esperamos que este Cuaderno de Actividades te sea de provecho, en él encontrarás un resumen de lo más importante, destacando los objetivos de operación que debes dominar. Es un complemento de tu material de estudio de la asignatura de Literatura I.

FASCICULO 1

En Taller de lectura y redacción I se hizo la diferenciación entre lo que es un texto científico, periodístico y literario; señalando sus principales características. Se analizaron obras escritas en verso y en prosa de manera tradicional. Ahora estudiarás la Literatura con otro enfoque:

- Como una forma de comunicación entre un emisor y un receptor.
- Que tiene un rasgo fundamental que la diferencia de otro tipo de texto.
- En donde predomina la función poética.
- Y es necesario conocer las condiciones de producción y recepción de un texto.

Recuerda que en esta parte es conveniente conocer algunos conceptos: verso, prosa, denotación, connotación, género literario, lenguaje figurado. Así como identificar los factores de la comunicación: emisor, receptor, mensaje, canal, referente y código; y como se relacionan con las funciones de la lengua: emotiva, apelativa, poética, referencial, metalingüística y fática.

FASCICULO 2

Aquí te aconsejamos un poco más de atención ya que se te proporcionan elementos de análisis que hay que identificar en un texto. Partimos de la noción de *Estructura*, el *estructuralismo* concibe a la obra literaria como un todo, en donde para analizarla hay que identificar cada una de sus partes, o sea que debes utilizar una *metodología* en donde destacan los siguientes puntos:

- Diferenciar la Historia del Discurso.
- En el orden temporal: ¿cuándo se habla de Fábula y de Intriga?
- ¿Cómo se clasifican las Funciones?
- ¿Qué es la Espacialidad?
- ¿Cómo se presenta la Temporalidad?
- ¿Cuántos tipos de narrador puede presentar un relato?
- ¿A qué le llamamos Perspectiva del Narrador?
- ¿Qué es la Estrategia de Presentación del Discurso?

Quizá resulte reiterativo mencionar que debes conocer los siguientes términos: estructura, metodología, historia, discurso, fábula, intriga, especialidad, temporalidad, narrador, perspectiva del narrador, estrategia de presentación del discurso.

FASCICULO 3

El texto narrativo se divide en subgéneros, siendo los principales el cuento, la fábula, la leyenda, el mito, la epopeya y la novela. En este fascículo se señalan las principales características de este tipo de producciones, indicando sus orígenes, su apogeo, clasificación y vigencia. Se retoman algunos aspectos del análisis literario para que los apliques en tus lecturas. Hay que tener presente:

- El cuento como forma literaria tradicional.
- El cuento hispanoamericano contemporáneo.
- La fábula y su intención didáctica.
- La fábula contemporánea.
- El mito como explicación del mundo.
- Clasificación de los mitos.
- La leyenda como relato popular fantástico.
- La magnificidad de la epopeya.
- La novela y su clasificación.
- La novela mexicana del siglo XX.

En los materiales encontrarás diferentes tipos de relato en donde es importante ubicar el contexto en el que se escriben. Una visión del mundo muy particular de un autor, de una época, de un país. Hay estilos que poco a poco harás tuyos, lecturas que cada vez te plantean algo nuevo. Esperamos que al final de tus fascículos tengas más elementos para valorar una obra literaria; ya que el placer, el asombro, el gusto que conlleva cada texto, eso, ya nadie te lo quita.

III. RETROALIMENTACION Y VERIFICACION DE APRENDIZAJES

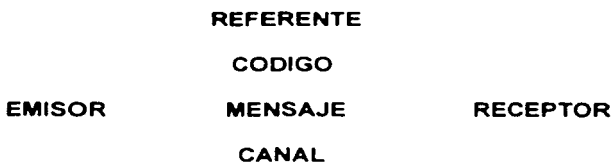
Se han dado muchas definiciones de Literatura. Te pedimos consultes diccionarios, enciclopedias y manuales de literatura para recopilar algunas de ellas. Ahora compara como la definen algunos teóricos:

Wolfgang Kayser dice: "De acuerdo con el significado de la palabra, abarca todo el lenguaje escrito." "... todo texto literario (en el sentido más amplio de la palabra) es un conjunto estructurado de frases, fijado por símbolos." "El conjunto estructurado de frases es portador de un conjunto estructurado de significados. En la naturaleza de la lengua reside la posibilidad de que las palabras y frases 'signifiquen' algo." ¹ Tenemos entonces que la literatura es lenguaje, pero no todo lenguaje es literatura.

Roman Jakobson se pregunta: ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? Y manifiesta que es un tipo mensaje en donde predomina la función poética. Para entender las funciones de la lengua primero es necesario conocer los llamados factores de la comunicación.

Comunicar es enviar un mensaje de un lugar a otro, esperando respuesta, se da a través de un canal, cifrado en un código determinado, cuyo referente comparten tanto el emisor como el receptor.

Un esquema elemental de comunicación sería:



El esquema de las funciones de la lengua quedaría:



¹ KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ª. Ed. Madrid, Edit. Gredos, 1976. págs. 15 y 16. (Biblioteca Románica Hispánica, núm. 3)

<i>Función poética:</i>	<i>Se cifra en el mensaje.</i>
<i>Función referencial:</i>	<i>Idea u objeto al cual se refiere.</i>
<i>Función emotiva o sintomática:</i>	<i>Expresa la actitud del emisor frente al objeto.</i>
<i>Función apelativa o conativa:</i>	<i>Cualquier comunicación entre dos o más personas pretende obtener una Reacción del receptor..</i>
<i>Función metalingüística:</i>	<i>Consiste en situar el signo en el código donde adquiere valor comunicativo. Se usa el lenguaje para referir al lenguaje mismo.</i>
<i>Función fática:</i>	<i>Es la que permite establecer la comunicación (contacto)</i>

Citando a Roman Jakobson:

“La llamada función emotiva o expresiva, centrada en el destinador, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida.

La orientación hacia el destinatario, la función conativa, halla su más pura expresión gramatical en el vocativo y el imperativo.

Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona. (Función fática)

Cuando el destinador y/o el destinatario quieren confirmar que están usando el mismo código, el discurso se centra en el código: entonces realiza una función metalingüística.

La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje.

Para que sea operante el mensaje requiere un contexto de referencia un “referente” que el destinatario pueda captar.”²

“Una esquematización de estas funciones exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo, cualquier acto de comunicación verbal. El destinador manda un mensaje al destinatario. Para que sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia, que el destinatario pueda captar, ya verbal ya susceptible de verbalización; un código del todo, o en parte cuando menos, común al destinador y destinatario, y por fin, un contacto, un canal físico y una conexión psicológica que permite establecer y mantener la comunicación.”³

² JAKOBSON, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Págs. 353 a 357.

³ *idem*. pág. 352.

Debes tener en cuenta que en los textos literarios predomina el empleo de recursos o marcas de literariedad.

Por otro lado, si analizamos los factores de la comunicación en un texto literario tendríamos:

Que hay un EMISOR que es el que envía el mensaje. La primera instancia sería el AUTOR, que es un ser concreto que escribe la obra, pero en la narrativa este autor se oculta y utiliza al NARRADOR que se encarga de relatar la historia. El narrador se puede presentar en primera persona (Yo/nosotros) y es cuando hablamos de un narrador protagonista (autodiegético/intradiegético); o puede contar la historia en tercera persona (él/ ella/ ellos), establece cierta distancia con los hechos relatados, a este tipo de narrador se la llama omnisciente (extradiegético). En el texto lírico a este enunciador se le llama SUJETO LIRICO. Y en el texto dramático el papel del narrador es asumido por los personajes (actores) que representan la obra en un escenario.

Te debe quedar claro que AUTOR y NARRADOR son dos cosas distintas.

En cuando al receptor es obvio que en un texto literario el mensaje apunta al LECTOR que valora, aprecia, gusta, rechaza, etc. De acuerdo a su experiencia (lector activo o pasivo), pero en literatura también se de una especie de juego en donde el narrador o sujeto lírico involucra a un receptor dentro del texto. Por ejemplo, en el cuento "Acuérdate" de Juan Rulfo, ya el pronombre nos marca el enunciatario. En el poema de Sor Juana Inés de la Cruz: *Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón....*, sobra decir a quién se dirige la poetisa. A este receptor interno se le conoce como NARRATARIO, en el texto narrativo.

Un esquema quedaría:

EMISOR		RECEPTOR	
Interno	externo	interno	externo
Narrador	Autor	Narratario	Lector

Intradiegético

Extradiegético

En cuanto a la literariedad o marcas de literariedad es el uso del lenguaje literario. Es aquello que nos permite reconocer si un texto es literatura y no otro tipo de mensaje, es diferente oír:

La luna y sus nubes (sentido recto) a *La luna y su polisón de nardos* (sentido figurado.)

Las figuras más conocidas son la *metáfora*, *comparación*, *prosopopeya*, *hipérbole*, *antítesis*, etc.

Las figuras pueden aparecer en cualquiera de los niveles de la lengua:

Fónico-fonológico

Léxico-semántico

Morfosintáctico

En el cuento "Diles que no me maten" de Juan Rulfo vamos a ejemplificar las funciones de la lengua:

- ¡Diles que no me maten, Justino! Anda, vete a decirles eso. Que por caridad. Así diles. Diles que lo hagan por caridad.

- No puedo. Hay allí un sargento que no quiere oír hablar nada de ti.

- Haz que te oiga. Date tus mañas y dile que para sustos ya ha estado bueno. Dile que lo haga por caridad de Dios.

- No se trata de sustos. Parece que te van a matar de a de veras. Y yo no quiero volver allá.

- Anda otra vez. Solamente otra vez, a ver que consigues.

- No. No tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y, si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por afusilarme a mi también. Es mejor dejar las cosas de este tamaño.

- Anda, Justino. Diles que tengan tantita lástima de mí. Nomás eso diles.

Justino apretó los dientes y movió la cabeza diciendo:

-No.

Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.

- Dile al sargento que te deje ver al coronel. Y cuéntale lo viejo que estoy. Lo poco que valgo. ¿Qué ganancia sacará con matarme? Ninguna ganancia. Al fin y al cabo él debe tener un alma. Dile que lo haga por la bendita salvación de su alma.

Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral. Luego se dio la vuelta para decir

- Voy, pues. Pero si de perdida me afusilan a mi también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?

- La Providencia, Justino. Ella se encargará de ellos. Ocúpate de ir allá y ver que haces por mí. Eso es lo que urge.

Función emotiva: ¡Diles que no me maten, Justino!

Función conativa: Anda, vete a decirles eso.

Función referencial: Justino se levantó de la pila de piedras en que estaba sentado y caminó hasta la puerta del corral.

Función fática: El diálogo entre padre e hijo.

Función metalingüística: Habla popular: mañas, "de a de veras", tantita, nomás afusilan.

Función poética: Parece que te van a matar de a de veras.

Anda otra vez. Solamente otra vez...

... que tengan tantita lástima

¿Qué ganancia sacará con matarme?

... bendita salvación de su alma.

Emisor interno: Narrador - Ej. *Y siguió sacudiendo la cabeza durante mucho rato.*

Emisor externo: Autor

Receptor interno (o lo señala)

Receptor externo: Lector

EVALUACION
(Fascículo 1)

- 1.- ¿Por qué en el texto literario predomina la función poética y referencial?
- 2.- ¿A qué le llamamos sentido denotativo y connotativo de la lengua?
- 3.- ¿Cuál es la diferencia entre el verso y la prosa?
- 4.- ¿Es lo mismo Autor y narrador? (Argumenta tu respuesta)
- 5.- ¿En el texto lírico cómo se le llama al enunciador del poema?
- 6.- ¿Cómo se clasifican los géneros literarios?
- 7.- ¿El narrador de cuantas maneras se puede presentar?
- 8.- ¿Cuáles son las principales características del género narrativo?
- 9.- ¿Qué diferencia hay entre el género narrativo y el dramático?
- 10.- ¿Qué significa ser un lector activo?

En el siguiente fragmento identifica :

POEMA V

Para que *tú* me oigas
Mis palabras
Se adelgazan a veces
Como las huellas de las gaviotas en las playas

Collar. cascabel ebrio
Para tus manos suaves *como* las uvas.

Y las miro lejanas mis palabras.
Más que mías son tuyas.
Van trepando en mi viejo dolor como las yerbas.
Ellas trepan así por las paredes húmedas.
Eres *tú* la culpable de este juego *sangriento*.
Ellas están huyendo de mi guarida *obscura*.
Todo lo llanas *tú*, todo lo llenas.

Antes que tú poblaron la soledad que ocupas.
Y están *acostumbradas* más que tú a mi tristeza.

Pablo Neruda.

- 11.- Emisor interno:
- 12.- Emisor externo:
- 13.- Receptor interno:
- 14.- Receptor externo:
- 15.- Ejemplo de Función Poética:
- 16.- Ejemplo de Función Referencial:
- 17.- Investiga que características tiene la *metáfora, comparación, antítesis, adjetivación, prosopopeya.*
- 18.- Identifica las figuras señaladas en el poema de Pablo Neruda.
- 19.- Investiga algunos datos biográficos de Pablo Neruda.
- 20.- Interpreta el poema *¿qué te quiere decir el autor?*

FASCICULO 2

Si sabemos que en una obra literaria se presentan los diversos factores de la comunicación; y que éstos cumplen una función determinada. También debemos darnos cuenta que la obra es una totalidad en donde cada una de las partes se encuentran entrelazadas con un propósito específico. La obra, entonces, se concibe como una *estructura*. El análisis que se hace de la misma es a través de un *método*.

La primera distinción que hacemos es distinguir los elementos de la Historia de los del Discurso, para esto observa el siguiente cuadro:

HISTORIA	Orden	Fábula Intriga	
	Funciones	Distribucionales	Nudos Catálisis
		Integrativas	Indicios Informaciones
	Secuencias	Simple Complejas	
	Actantes	Red Actancial	
DISCURSO	Especialidad Temporalidad Perspectiva del Narrador		Objetiva Subjetiva
	Estrategia de Presentación del Discurso		Directa Indirecta

La Historia o diégesis es la sucesión de hechos relatados. Responde a la pregunta ¿qué? Es una ficción, una realidad verosímil. El Discurso es la forma que utiliza el autor para dar a conocer la Historia, responde a la pregunta ¿cómo?. Predomina la Historia si hay un mayor número de acciones y, con respecto al Discurso, hay mayor número de descripciones.

La Historia se puede contar de manera cronológica, a esto se le conoce como *Fábula*; pero también puede variar el orden y comenzar por el final o por la mitad

de la Historia, según el énfasis que quiera darle el autor, es el llamado orden artístico o *Intriga*.

Las funciones son unidades de sentido que se pueden combinar para formar secuencias. Se clasifican en dos tipos: Distribucionales e Integrativas.

Las funciones distribucionales son funciones del hacer (lo que hacen los personajes). Se dividen en NUDOS: acciones fundamentales que forman el argumento (Historia), y CATALISIS: descripciones, tienen la función de complementar a la nudos. Pueden suspender o desacelerar la acción.

Con respecto a las Funciones Integrativas, corresponden a la funcionalidad del Ser (personajes). Se clasifican en Indicios: cuando señalamos los rasgos físicos y psicológicos de los actantes (personajes); y las Informaciones: son las que nos permiten ubicarlos en el tiempo y en el espacio respectivamente (operan a nivel de Discurso)

Una Secuencia es una suma de funciones y se caracterizan por presentar una situación inicial que se realiza, se transforma y da un resultado. Pueden presentarse de manera Simple o Compleja.

Los personajes (actantes) se definen por lo que hacen y no por lo que son. Operan a través de una relación de :

- *Deseo*
- *Comunicación*
- *Participación*

Y se clasifican en la llamada Red Actancial :

Sujeto: Desea o busca un Objeto.

Objeto: Representa lo deseado o lo buscado por el Sujeto. Pueden ser Personajes o valores.

Donante: Tiene la facultad de distribuir el bien. Emisor de la comunicación.

Destinatario: Quien obtiene virtual o tácitamente el bien. Corresponde al Receptor.

Ayudante: Manifiesta la voluntad de obrar para dar auxilio en cuanto al Deseo del Sujeto, o facilitar la comunicación.

Oponente: Manifiesta resistencia a colaborar creando obstáculos para que Se realicen tanto el deseo como la comunicación.

Un personaje (actante) puede presentar varias tipologías y estar tanto en un proceso de mejoramiento o de deterioro, según la secuencia que se analice.

DISCURSO

El discurso es el instrumento por medio del cual el narrador realiza la enunciación de la Historia. El autor, por medio de un narrador, nos comunica los hechos ocurridos o inventados por él.

El discurso, entonces, comunica los hechos de la Historia a través de la especialidad, temporalidad, perspectiva del narrador y la estrategia de presentación; aspectos que permiten al lector tener una visión del mundo real y ficticio que conocemos a través de un narrador.

ESPACIALIDAD

1.- Como representación del espacio en el discurso (ambientación)

2.- Como distribución del discurso en el espacio. (diseño del texto)

1.- El narrador puede presentar, omitir, enfatizar, detallar y suprimir todas aquellas circunstancias espaciales.

El narrador es quien se encarga de representar la especialidad, agrega significado a ésta y hace que la historia se circunscriba dentro de un espacio determinado. El lector recibe la información y advierte o imagina el sentido del texto.

2.- Se refiere a la especialidad en el papel, dónde se van a distribuir los elementos del relato para darle un orden u una presentación espacial al discurso.

TEMPORALIDAD

En la temporalidad hay que distinguir el orden, la duración y la frecuencia.

ORDEN

Retrospección: Es un regreso al pasado.

Prospección: Acciones de lo que sucederá posteriormente.

DURACION

Pausa: La Historia se suspende para que avance el Discurso. Se describen algunas circunstancias del ambiente y los personajes.

Escena: Es cuando la Historia y el Discurso coinciden entre sí. Se manifiesta en los diálogos.

Resumen: Enumeración breve de lo ocurrido en largos periodos de tiempo. Se eliminan los detalles y la Historia se acelera.

Elipsis: Se suprime del relato una serie de hechos que el lector puede imaginarse.

	Historia	Discurso
Pausa	-	+
Escena	=	=
Resumen	+	-
Elipsis	+	-

ESTRATEGIA DE PRESENTACION DEL DISCURSO

En Taller de lectura y redacción 2 a este aspecto se le llamó: **Tipos de discurso.** La estrategia de presentación es la manera como los personajes o el narrador se expresan. Se presenta ya sea de manera **Directa e Indirecta.**

DIRECTA: Los personajes, sin ningún intermediario, dan a conocer los hechos. Es Cuando se utiliza el diálogo y el monólogo.

INDIRECTA El narrador se interpone entre los personajes, toma la palabra que podría decir el personaje para decirlo él mismo. Es cuando se utiliza la narración y la descripción.

PERSPECTIVA DEL NARRADOR

Como sabes, el narrador es el agente. Refiere los sucesos "reales o imaginarios" y puede estar dentro o fuera del relato : **Narrador intradiegético y extradiegético.**

Narrador intradiegético: Narra, participa en los hechos relatados como personaje (protagonista) o como testigo u observador. (Perspectiva subjetiva)

Narrador extradiegético: No participa en los hechos relatados. (Perspectiva Objetiva)

EVALUACION (Fascículo 2)

- 1.- ¿A qué le llamamos estructura?
- 2.- ¿Qué es un método?
- 3.- Define lo que entendemos por Historia.
- 4.- ¿Con qué otro nombre se le conoce a la Historia?
- 5.- Explica lo que es el Discurso.
- 6.- ¿Cuando el texto utiliza el orden cronológico se le llama?
- 7.- ¿También se le conoce como orden artístico a la...?
- 8.- ¿Qué diferencia hay entre un nudo y una catálisis?
- 9.- ¿Qué nos permite conocer un indicio?
- 10.- ¿Para qué nos sirven las informaciones?
- 11.- ¿Cómo se integra una secuencia?
- 12.- ¿A qué se le conoce como red actancial?

Lee el siguiente relato:

Un día de estos.

Gabriel García Márquez

El lunes amaneció tibio y sin lluvia. Don Aurelio Escovar, dentista sin título y buen madrugador, abrió su gabinete a las seis. Sacó de la vidriera una dentadura postiza montada aún en el molde de yeso y puso sobre la mesa un puñado de instrumentos que ordenó de mayor a menor, como en una exposición. Levaba una camisa a rayas, sin cuello, cerrada arriba con un botón dorado, y los pantalones sostenidos con cargadores elásticos. Era rígido, enjuto, con una mirada que raras veces correspondía a la situación, como la mirada de los sordos.

Cuando tuvo las cosas dispuestas sobre la mesa rodó la fresa hacia el sillón de resortes y se sentó a pulir la dentadura postiza. Parecía no pensar en lo que hacía, pero trabajaba con obstinación, pedaleando en la fresa incluso cuando no se servía de ella.

Después de las ocho hizo una pausa para mirar el cielo por la ventana y vio dos gallinazos pensativos que se secaban al sol en el caballete de la casa vecina. Siguió trabajando con la idea de que antes del almuerzo volvería a llover. La voz destemplada de su hijo de once años lo sacó de su abstracción.

- Papá.
- Qué
- Dice el Alcalde que si les sacas una muela.
- Dile que no estoy aquí.

Estaba puliendo un diente de oro. Lo retiró a la distancia del brazo y lo examinó con los ojos a medio cerrar. En la salita de espera volvió a gritar su hijo.

- Dice que si estás porque te está oyendo.

El dentista siguió examinando el diente. Sólo cuando lo puso en la mesa con los trabajos terminados, dijo:

- Mejor.

Volvió a operar la fresa. De una cajita de cartón donde guardaba las cosas por hacer, sacó un puente de varias piezas y empezó a pulir el oro.

- Papá.
- Qué.

Aún no había cambiado de expresión.

- Dice que no le sacas la muela te pega un tiro.

Sin apresurarse, con un movimiento extremadamente tranquilo, dejó de pedalear en la fresa, la retiró del sillón y abrió por completo la gaveta interior de la mesa. Allí estaba el revólver.

- Bueno -dijo.- Dile que venga a pegármelo.

Hizo girar el sillón hasta quedar de frente a la puerta, la mano apoyada en el borde de la gaveta. El Alcalde apareció en el umbral. Se había afeitado la mejilla izquierda, pero en la otra, hinchada y dolorida, tenía barba de cinco días. El dentista vio en sus ojos marchitos muchas noches de desesperación. Cerró la gaveta con la punta de los dedos suavemente.

- Siéntese.
- Buenos días- dijo el Alcalde.
- Buenos - dijo el dentista.

Mientras hervían los instrumentos, el Alcalde apoyó el cráneo en el cabezal de la silla y se sintió mejor. Respiraba un olor glacial. Era un gabinete pobre: una vieja silla de madera, la fresa de pedal y una vidriera con pomos de loza. Frente a la silla, una ventana con un cancel de tela hasta la altura de un hombre. Cuando sintió que el dentista se acercaba, el Alcalde afirmó los talones y abrió la boca.

Don Aurelio Escovar le movió la cara hacia la luz. Después de observar la muela dañada, ajustó a la mandíbula con una cautelosa presión de los dedos.

- Tiene que ser sin anestesia- dijo.
- ¿Por qué?
- Porque tiene un absceso.

El Alcalde lo miró a los ojos. “Está bien” -dijo-. Y trató de sonreír. El dentista no le correspondió. Llevó a la mesa de trabajo la cacerola con los instrumentos hervidos y los sacó del agua con unas pinzas frías, todavía sin apresurarse. Después rodó la escupidera con la punta del zapato y fue a lavarse las manos en el aguamanil. Hizo todo sin mirar al Alcalde. Pero el Alcalde no lo perdió de vista.

Era una cordal inferior. El dentista abrió las piernas y apretó la muela con un gatillo caliente. El Alcalde se aferró a las barras de la silla, descargó todas sus fuerzas en los pies y sintió un vacío helado en los riñones, pero no soltó un suspiro. El dentista sólo movió la muñeca. Sin rencor, más bien con una amarga ternura dijo:

- Aquí nos paga veinte muertos, teniente.

El alcalde sintió un crujido de huesos en la mandíbula y sus ojos se llenaron de lágrimas. Pero no suspiró hasta que no sintió salir la muela. Entonces la vio a través de las lágrimas. Le pareció tan extraña a su dolor, que no pudo entender de sus cinco noches anteriores.

Inclinado sobre la escupidera, sudoroso, jadeante, se desabotonó la guerrera y buscó a tientas el pañuelo en el bolsillo del pantalón. El dentista le dio un trapo limpio.

- Séquese las lágrimas - dijo.

El Alcalde lo hizo. Estaba temblando. Mientras el dentista se lavaba las manos, vio el cielorraso desfondado y una telaraña polvorienta con huevo de araña e insectos muertos. El dentista regreso secándose las manos. “Acuéstese - dijo- y haga bucheros de agua de sal”. El Alcalde se puso de pie, se despidió con un displicente saludo militar, y se dirigió a la puerta estirando las piernas, sin abotonarse la guerrera .

- Me pasa la cuenta -dijo.
- ¿A usted o al municipio?

El Alcalde no lo miró. Cerró la puerta, y dijo, a través de la red metálica:

- Es la misma vaina.

Contesta las siguientes preguntas.

- 13.- ¿En el cuento predomina la Fábula o la Intriga?
- 14.- Identifica los nudos y las catálisis en el primer párrafo.
- 15.- Da unos ejemplos de indicios y de Informaciones.
- 16.- ¿Cómo se integra la Red Actancial? Señalando en que momento se presenta la tipología?
- 17.- ¿Cuántas secuencias tiene el relato?
- 18.- ¿Qué tipo de narrador presenta?
- 19.- ¿Qué Estrategia de presentación del Discurso predomina?
- 20.- ¿Qué tipo de temporalidad se percibe en el relato?

FASCICULO 3

La literatura para su estudio tradicionalmente se ha dividido en géneros, de los cuáles la lírica se encarga del estudio de la poesía, la narrativa de los relatos y la dramática de las obras que se representan en un escenario. Cada género tiene características que lo determinan. En la actualidad la noción de género cambia, ya no se habla de géneros puros, pero para fines didácticos aquí la mencionamos.

Cada género a su vez se subdivide en subgéneros teniendo:

GENERO	SUBGENERO
LIRICO	Oda, elegía, soneto, madrigal, letrilla, canción, balada, himno, epigrama, humorada, copla, dolora, romance, cantata, etc.
NARRATIVO	Cuento, novela, mito, leyenda, epopeya, fábula, crónica, ensayo, etc.
DRAMATICO	Comedia, tragedia, farsa, entremés, ópera, paso, melodrama, loa, zarzuela, auto sacramental, sainete, etc.

Para esta asignatura se analizan los textos narrativos, principalmente el cuento, la novela, la fábula, el mito, la leyenda y la epopeya, señalaremos las principales características de cada uno de ellos.

CUENTO

El cuento es una de las formas más antiguas de relato en donde se cuenta una historia real o ficticia (*en literatura no se habla de realidad o fantasía sino de verosimilitud, o sea un texto que puede acercarse a una verdad*), generalmente breve, que tiene una unidad temática, con pocos personajes, el lenguaje es preciso y conlleva un sentido determinado.

El cuento en Hispanoamérica en la época actual ha generado una gran cantidad de escritores que lo cultivan destacando: Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Gabriel Garcia Márquez, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, entre otros. Si revisas el material de lectura de tus fascículos encontrarás una muestra interesante.

La temática que se aborda es muy variada y va en relación con las vivencias del escritor, el momento histórico, la postura ideológica que sustenta, la visión del mundo que sostiene, la problemática del país de origen, la concepción estética, etc.

Desde el punto de vista formal destaca:

- Uso del monólogo interior.
- Simultaneidad de voces narrativas.
- Se involucra al lector, exigiendo una mayor atención en la lectura.
- Manejo del tiempo.
- Empleo de diferentes planos narrativos.

FABULA

La fábula es otra forma de relato en donde predomina la intención didáctica. Siempre se busca dejar una enseñanza implícita o explícita. Su objetivo es aleccionar al posible lector. Etimológicamente significa *hablar*. El diccionario la define como una composición literaria, generalmente escrita en verso, en que por medio de una ficción alegórica y la representación de personas humanas y de personificaciones de seres irracionales, inanimados o abstractos, se da una enseñanza útil o moral.

Hay que distinguir entre fábula, apólogo, proverbio y parábola, ya que todas encierran una enseñanza útil, moral, se prescinde de la acción, sólo se destaca el final o la moraleja, se plantea una sentencia, etc.

Es común escuchar a los fabulistas clásicos (Esopo y Fedro) que no pierden vigencia; así como leer a los fabulistas del siglo XVIII (Tomás de Iriarte y Félix María de Samaniego). En México son populares las fábulas de José Joaquín Fernández de Lizardi.

Actualmente hay autores que cultivan la fábula, dándole una nueva vitalidad al género.

LEYENDA

La leyenda es un relato popular sobre hechos pasados que se transmiten generalmente en forma oral de generación en generación. Pueden referirse a hechos reales o fantásticos, al ser referidos sufren una serie de alteraciones.

MITO

El mito es un relato esencialmente religioso que pretende explicar la fenomenología natural, en cuyo misterio los hombres del pasado no pudieron penetrar por procedimientos científicos. El mito es un intento explicativo del origen a través de la imaginación, ante la imposibilidad de la comprobación científica. Su valor radica en que refleja el carácter y las creencias religiosas de los diversos grupos humanos.

Las características del mito son:

- Une al grupo social a través de la creencia común.
- Las divinidades explican el acontecer del cosmos.
- Expresa una forma de ver el mundo y la vida humana.

Los mitos se clasifican en:

- **COSMOGONICOS:** Referentes al origen del Universo.
- **ANTROPOGONICOS:** Indagan la creación del hombre.
- **TEOGONICOS:** Atienden al origen de los dioses.
- **APOCALIPTICOS:** Referidos a la destrucción total.
- **MORALES:** Abordan la relación antagónica bien-mal.
- **ETIOLOGICOS:** Se ocupan de los orígenes y las causas.
- **ESCATOLOGICOS:** Referentes a lo misterioso, lo ultraterreno.

EPOPEYA

Se le considera poema épico por el predominio de la emotividad y subjetividad del emisor y el constante uso de figuras retóricas que son propias de la lírica. La epopeya es un relato, una narración generalmente escrita en verso. Es de gran extensión y canta hazañas de los héroes en donde interviene, en menor o mayor grado, la subjetividad (lo sobrenatural y maravilloso)

La epopeya presenta tres momentos:

- 1.- **Proposición:** Presenta el asunto del poema.
- 2.- **Invocación:** El enunciador se dirige a un ser divino para que lo inspire y lo lleve por buen camino en su propósito.
- 3.- **Narración:** Es el hecho relatado.

Las epopeyas se clasifican en naturales y de imitación. Las primeras son espontáneas y de carácter anónimo, son cantos nacionales y se pueden recitar en público. Las epopeyas de imitación tienen características eruditas y fueron elaboradas por un autor reconocido.

NOVELA

Retomando los aspectos expuestos en el fascículo tres con respecto a la novela se destacan :

- Que es ante todo un relato con características propias (hay diferentes tipos de novela).
- Generalmente se encuentra escrita en prosa y se divide en capítulos.
- Tiene extensión y su desarrollo es complejo. Presenta varios momentos climáticos.

- Posee gran variedad de personajes y el ambiente es variado.
- Puede presentar gran número de descripciones; así como utilizar el diálogo.
- Uso del monólogo interior
- Hay mayor participación del narrador.
- Presenta una estructura novedosa. Cambios de planos narrativos. Uso de diferentes códigos lingüísticos.

En Latinoamérica se ha desarrollado una corriente de escritores conocida como ;Boom! Y que ha representado un auge inusitado con respecto a la novela. Autores como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortazar, Juan Rulfo, Miguel Angel Asturias interesan a públicos europeos.

Finalmente tienes que tener presente los siguientes conceptos:

Contextualidad: Es lo que nos permite ubicar a un texto en su momento histórico, en su Corriente literaria, en sus aspectos culturales fundamentales. El Contexto es la realidad literaria, cultural e histórica que determina la producción de un texto.

Intratextualidad: Lo que nos dice un texto, sus características; propiamente es el análisis que se hace de la obra, destacando las partes que lo conforman.

EVALUACION
(Fascículo 3)

- 1.- Define lo que es un cuento.
- 2.- ¿Cuáles son las principales características del cuento?
- 3.- Explica, de manera breve, qué características tiene el Cuento Hispanoamericano Contemporáneo.
- 4.- Investiga cual es la diferencia entre fábula, apólogo, proverbio, parábola.
- 5.- ¿En la fábula en qué consiste la tipificación?
- 6.- ¿En el curso qué acepciones tiene la palabra FABULA?
- 7.- ¿En qué épocas se desarrollo más la fábula?
- 8.- ¿Por qué surgen los mitos?
- 9.- ¿Cómo se clasifican los mitos?
- 10.- ¿En la actualidad tienen vigencia los mitos?
- 11.- ¿A qué le llamamos leyenda?
- 12.- ¿Qué características tiene la leyenda?
- 13.- ¿Qué diferencia hay entre mito y leyenda?
- 14.- Señala tres características de la epopeya.
- 15.- Define lo que es la novela.

LISTA DE COTEJO (FASCICULO 1)

- 1.- La función poética se cifra en el mensaje. Es la que define al texto literario por el tratamiento en el uso del lenguaje. Emplea una serie de recursos expresivos que le confieren su valor estético.
La función referencial es la que ubica a la obra en su contexto. Refiere una Realidad.**
- 2.- El sentido denotativo es cuando las palabras tienen un solo significado. Es unívoco. El sentido connotativo es cuando se multiplica la significación. A una palabra se le añaden varios significados.**
- 3.- El verso es característico de la poesía. Los enunciados se cortan y están sujetos a rima, métrica y ritmo. La prosa es la manera natural en que nos comunicamos, los enunciados se relacionan unos con otros para formar un párrafo.**
- 4.- No. El autor es un ser concreto, que escribe la obra de acuerdo con sus inquietudes en una época determinada. El narrador es el vehículo de la historia, el que la cuenta. Puede marcar cierta distancia con el hecho relatado.**
- 5.- Sujeto lírico.**
- 6.- Lírico
Narrativo
Dramático**
- 7.- En 1ª. persona (yo/nosotros) también se le conoce como autodiegético o intradiegético.
En 3ª. persona (él,ella,ellos), también se le conoce como extradiegético.**
- 8.- Cuenta una historia.
Describe el ambiente y a los personajes.
Tiene una secuencia narrativa.**
- 9.- En los dos se cuenta una historia. En el narrativo se utiliza alguien que narra la historia (narrador), en el dramático está historia es representada. El espectador se entera de lo que pasa por los actores (personajes)
El texto dramático utiliza el estilo directo, el texto narrativo emplea el estilo indirecto.
En el texto dramático hay una escenografía. Se emplean otros lenguajes.**
- 10.- Lector activo es el que lee de manera organizada, que la lectura es ante todo trabajo. Aclara dudas, anota ideas, investiga a través de las fuentes de información contextos, etc.**
- 11.- Sujeto lírico (el enunciadore se reconoce por el pronombre personal: yo)**

- 12.- Pablo Neruda.
- 13.- Ella (se reconoce por el uso del pronombre personal: tú) Marca discursiva.
- 14.- Lector.
- 15.- Las huellas de las gaviotas en las playas.
Collar, cascabel ebrio.
Tus manos como uvas.
- 16.- La función referencial se ve reflejada por la mención a la playa (ambiente marino), la gaviota (en la playa), la yerba y la pared, la uva (manos de mujer)
- 17.- Metáfora: es cuando un término real se suprime por un término imaginado. Es una de las figuras más usadas en poesía. Logra un efecto expresivo estético.
Comparación: Asocia un término real con uno imaginado (igual que la Metáfora, pero utiliza un nexo que establece la comparación)
Adjetivación o epíteto: Es el uso del adjetivo. (Huidobro decía que el adjetivo que no da vida, mata)
Prosopopeya o personificación: Es atribuirle características humanas a las cosas.
Antítesis: Es el empleo de términos contrarios (antónimos)
- 18.- Comparación: Tus manos como uvas.
Metáfora: Collar, cascabel ebrio.
Adjetivación: paredes *húmedas*
Prosopopeya: van trepando (las palabras) así por las paredes húmedas.
Antítesis: Mía/ tuya
- 19.- Datos biográficos: Neptalí Ricardo Reyes Basoalto (Pablo Neruda) nació en Parral, Chile, el 12 de julio de 1904. En 1971 recibió el Premio Nobel de Literatura. Fue representante de Chile en Francia durante el gobierno de Salvador Allende. Murió en 1973. (La investigación puede ser más amplia)
- 20.- Paráfrasis (aquí la interpretación que se le dé al poema depende del tipo e lector)
Aunque se dice que un poema no se puede parafrasear)

**LISTA DE COTEJO
FASCICULO 2**

- 1.- La obra literaria se concibe como una totalidad en donde cada una de las partes se encuentra entrelazada con un propósito específico.
 - 2.- Lo que nos permite analizar la obra (utilizamos el método estructuralista)
 - 3.- Es lo que se cuenta. Responde a la pregunta ¿qué?
 - 4.- Diégesis.
 - 5.- Es la forma en que se nos cuenta la Historia. Responde a la pregunta ¿cómo?
 - 6.- Fábula.
 - 7.- Intriga.
 - 8.- Los nudos son las acciones fundamentales. Destacando los nudos tenemos el argumento de la obra.
Las catálisis son las que complementan a los nudos. Pueden detener la historia. son de naturaleza descriptiva.
 - 9.- Los rasgos físicos y psicológicos del personaje.
 - 10.- Para ubicar a los personajes en el tiempo y en el espacio.
 - 11.- Inauguran, mantienen y concluyen una acción. Las secuencias pueden ser simples o complejas.
 - 12.- Al papel que tienen los personajes. Sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente.
 - 13.- La fábula.
 - 14.- *Nudos*
abrió su gabinete
sacó de la vidriera
puso sobre la mesa
ordenó de mayor a menor
 - 15.- *Indicios*
(era) rígido
enjuto
- Catálisis*
dentista sin título y buen madrugador
Llevaba una camisa a rayas...
con una mirada que raras veces...
- Informaciones*
lunes tibio y sin lluvia
(abrió) a las seis

16.- Red Actancial

Sujeto (el alcalde) desea Objeto le saquen la muela (el dentista)

Destinador (el hijo) le comunica el deseo del Alcalde a su papá (Destinatario)

Ayudante (el dentista) que le saca la muela .

Oponente (el dentista) que en un principio se opone a sacarle la muela.

17.- Tres.

18.- Extradiegético

19.- Predomina la Indirecta (Narración). Aunque también utiliza la directa porque hay diálogos.

20.- Cronológica.

**LISTA DE COTEJO
FASCICULO 3**

- 1.- Es un relato breve, con pocos personajes en donde se desarrolla una acción.
- 2.- Relata una sola historia (una acción)
Tiene pocos personajes.
Su final es sorpresivo (abierto)
- 3.- Refiere la visión del mundo, de la vida, de la historia. Hay cierta desmitificación.
Uso de la fantasía (se habla de la otredad "lo otro", lo que está atrás del espejo)
La realidad americana se torna maravillosa a los ojos del mundo.
- 4.- Fábula: relato alegórico en que destaca una sentencia moral.
Apólogo : historia moral, generalmente religiosa.
Proverbio: es una sentencia (filosófica) religiosa.
Parábola: Es un ejemplo. Una historia ejemplar.
- 5.- Es lo que caracteriza al personaje. Ej: el zorro (el astuto), la serpiente (la que encarna la maldad), la rana (la que habla mucho)
- 6.- Fábula: Relato breve, generalmente escrito en verso y que tiene una moraleja.
Fábula: Orden cronológico (se opone a la *Intriga* que es el orden artístico)
- 7.- En la época clásica (Grecia y Roma)
En la época Neoclásica (en Francia y España)
- 8.- Para dar una explicación del mundo.
- 9.- Antropogénico.
Teogónico.
Cosmogónico.
Escatológico.
Apocalípticos.
Morales.
Etiológicos.
- 10.- Sí, porque ante lo desconocido, el hombre trata de dar una explicación.
- 11.- Relato fabuloso de carácter popular.
- 12.- Es de carácter popular.
Varía de región en región
- 13.- Los dos son relatos fabulosos, pero el mito tiene universalidad y nace como producto cultural; y la leyenda es una historia maravillosa que sufre modificaciones.

14.- Es un poema épico.

Se caracteriza por su grandiosidad.

Refiere la historia de un héroe. un pueblo.

15.- La novela es un relato extenso que puede contar varias historias que se enlazan con el motivo principal. Hay mayor descripción de los personajes y del ambiente en donde se desarrolla la trama. Hay muchos tipos de novela.

BIBLIOGRAFIA

- BERISTAIN, Helena.** *Análisis e interpretación del poema lírico.* México. UNAM. Instituto de Investigaciones Filológicas. 1989, 180 págs. (Cuadernos del Seminario de Poética, núm. 12)
- BERISTAIN, Helena.** *Análisis estructural del relato.* México. UNAM. Instituto De Investigaciones Filológicas. 1989, 200 págs.
- DIAZ RUIZ, Ignacio.** *Literatura I.* México, Edic. Numancia, 1986, 78 págs.
- GARRIDO Domínguez, Antonio.** *El texto narrativo.* Madrid. Edit. Síntesis, 1996, 302 págs.

COLEGIO DE BACHILLERES
DIRECCIÓN DE PLANEACIÓN ACADÉMICA
COORDINACIÓN DEL SISTEMA DE ENSEÑANZA ABIERTA

LITERATURA I
FASCÍCULO V
MITO Y LEYENDA

Sergio Gabriel Gamero
Ricardo Camarena Castellanos

COLEGIO DE BACHILLERES

Director General

Lic. Jorge González Teyssier

Secretario Académico

Mtro. Javier Guillén Anguiano

Coordinador sectorial de la Zona Norte

Psic. Francisco Lara Almazán

Coordinador sectorial de la Zona Centro

Ing. Alfredo Orozco Vargas

Coordinador sectorial de la Zona Sur

Fís. Rafael Velázquez Campos

Coordinador del Sistema de Enseñanza Abierta

Dr. Álvaro Álvarez Barragán

Directora de Planeación Académica

Act. Lilia Himmelstine Cortés

Directora de Servicios Académicos

Q.F.B. Ma. Elena Saucedo Delgado

Director de Extensión Cultural

Lic. Mario Martínez de Escobar y Fiacchi

Asesor de contenido: Rita Dromundo Amores

Asesora pedagógica: Lorena Ramírez Ballesteros

Esta publicación tiene fines didácticos y de investigación científica acordes con los establecidos en el artículo 18 y análogos de la Nueva Ley Federal de Derechos de Autor.

Primera edición: 1995

© 1995. Colegio de Bachilleres

ISBN 970-632-041-5

Segunda reimpresión: 2001

Impreso en México

ÍNDICE

PRESENTACIÓN GENERAL	IV
PRESENTACIÓN	V
PROPÓSITO	VII
INTRODUCCIÓN	VIII
LEYENDA	1
CARACTERÍSTICAS DE LA LEYENDA	1
ELEMENTOS CULTURALES PRESENTES EN LA LEYENDA	7
ENTIDADES DE LA LEYENDA: DEMONIOS, BRUJAS Y VAMPIROS	11
VALOR SOCIAL DE LA LEYENDA	29
MITO	31
GENERALIDADES	31
COSMOGONÍA	40
ARQUETIPO	41
LOS MITOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA	46
VISIÓN DEL MUNDO	54
VIGENCIA DE LOS MITOS EN LA SOCIEDAD ACTUAL	55
RECAPITULACIÓN	59
ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN	60
LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN	62
BIBLIOGRAFÍA	65

PRESENTACIÓN GENERAL

El Colegio de Bachilleres, dentro de su plan de trabajo 1991-1994, consideró necesario impulsar la actualización y homogeneización de los programas de su plan de estudios, en sus modalidades escolarizada y abierta.

Con este propósito, y con una amplia participación de maestros del Colegio, se desarrollaron los trabajos de actualización, orientados al fortalecimiento de la formación propedéutica universitaria de sus egresados, de tal manera que nuestra Institución responda mejor, desde su ámbito de competencia, a los requerimientos del país.

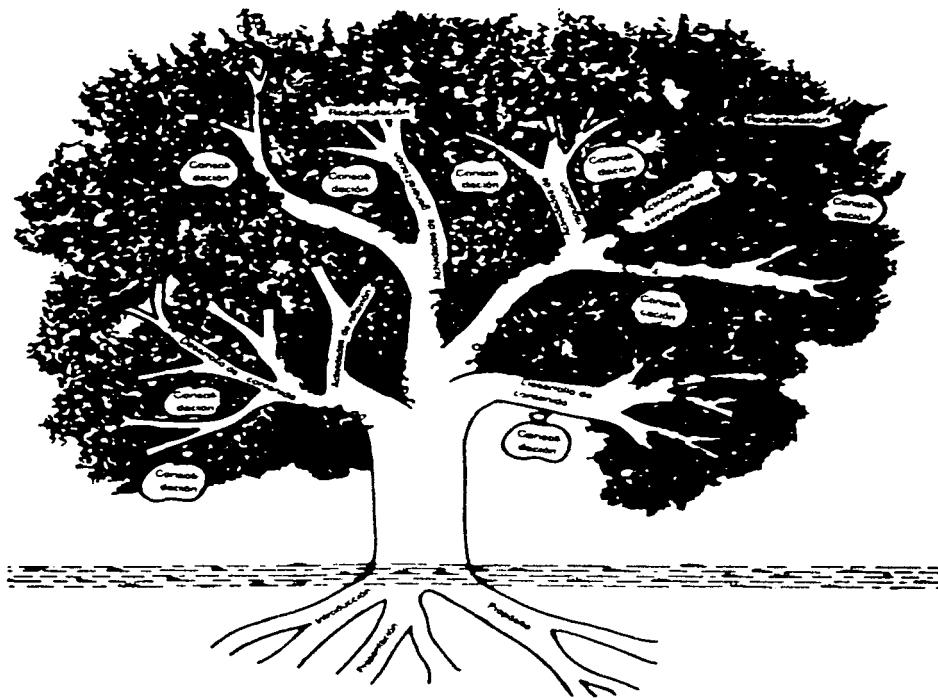
Como fruto de ese esfuerzo académico de profesores del Colegio de Bachilleres, en colaboración con asesores psicopedagógicos y de contenido, se proporcionan a nuestros estudiantes estos fascículos de apoyo al aprendizaje, los que en forma dinámica se irán mejorando en la medida que se recojan las experiencias directas y enriquecedoras que aporta el ejercicio educativo.

DIRECCIÓN GENERAL

PRESENTACIÓN

El Colegio de Bachilleres, en apoyo a su programa "Actualización y Homogeneización de los Programas del Plan de Estudios", preparó el presente fascículo: *Mito y leyenda*, el cual constituye el quinto de una serie de seis que integra la asignatura de Literatura I.

En su contenido se aplican diversos elementos didácticos de manera que facilitan el aprendizaje y la construcción del conocimiento para que, al finalizar su estudio, puedas aplicar lo aprendido en las diferentes actividades de tu vida académica, laboral y social. Estos elementos son:



**PRESENTACIÓN
PROPÓSITO
INTRODUCCIÓN**

Te ponen en contacto con lo que vas a aprender, cómo lo vas a lograr y la utilidad que obtendrás con tu estudio; además te indican cómo se organiza el material, invitándote a reflexionar sobre lo que sabes o te hace falta estudiar más a fondo para que puedas resolver todas tus dudas.

**DESARROLLO DE CONTENIDO
ACTIVIDADES
REFLEXIONES**

Te permiten construir y ejecutar tu conocimiento integrándolo como un todo, a la vez que destacan los aspectos básicos de cada tema.

**ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN
LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN**

Te facilitan la ejecución y la aplicación de conocimiento, tanto para reforzar como para determinar el nivel que alcanzaste.

**RECAPITULACIÓN
ACTIVIDADES DE GENERALIZACIÓN
BIBLIOGRAFÍA**

Te permiten confirmar lo aprendido, con el fin de que puedas corregir o afirmar tus conocimientos

PROPÓSITO

Este quinto fascículo de *Literatura I* pretende que apliques el análisis de textos —cuyo proceso has aprendido en los cuatro fascículos previos—, en mitos y leyendas universales que se han producido desde el principio de los tiempos, tratando de asimilar y explicar los orígenes de la creación.

El propósito fundamental de este texto es que conozcas cómo, en el transcurso histórico de las civilizaciones, se han añadido elementos fabulosos (quizá inverosímiles, a través del vehículo de la tradición oral) a narraciones que de alguna manera configuran la Religión, la Filosofía e incluso el comportamiento social de los pueblos, y cuya vigencia resulta interesante y necesaria para explicar el mundo contemporáneo.

Dada su innegable categoría literaria, los elementos creadores contemplados en leyendas y mitos que los hombres han generado en la historia de su cultura (la dinámica propia de los seres portentosos), son los más apropiados para el análisis.

De este modo descifrarás, con elementos de causa, todo aquello que los antiguos transfiguran en dioses, héroes y potencias, así como los objetos de la realidad que para otros grupos humanos tenían una connotación sacra (como el maíz para los mayas) o especial (el oro, la fauna o los fenómenos naturales).

En suma, reconocerás cómo los mitos y las leyendas poseen un nivel literario, condensan el saber superior de las civilizaciones y tienen una pervivencia en nuestros usos sociales.

INTRODUCCIÓN

En este fascículo se estudian los aspectos concernientes no sólo al texto literario, sino también a otros que inciden en tu vida y en tu entorno social.

El estudio de las leyendas y los mitos que aparecen en la obra literaria, así como su caracterización y análisis, te será de gran ayuda al asociarlo con actos de la vida cotidiana, así como con las ideologías vigentes en el mundo contemporáneo.

Como se sabe, las leyendas y los mitos son intentos por explicar el Universo y la vida a través de la imaginación y la fantasía. Con el transcurrir del tiempo han perdurado, matizados y enriquecidos, por la tradición oral, aun cuando actualmente se presenten en forma escrita.

Los mitos y las leyendas se originan principalmente en los albores de toda cultura; su aparición otorga el carácter civilizado a los grupos humanos, y por ello son cimientos sólidos de la cultura contemporánea, de la cual eres heredero de una otra forma.

La importancia de las leyendas y mitos reside en ser un reflejo portentoso del conocimiento pretérito, así como una síntesis de valores y juicios universales. Su vigencia es indiscutible, se vinculan a otras áreas del conocimiento como la Filosofía, la Psicología, la Ética, la Historia y muy especialmente, con la Estética. Se vincula con la Filosofía, por ser los mitos y las leyendas una forma de explicar el ser de las cosas (Ontología); todo ello dentro del mismo pensamiento que hace que coexistan lo explicable y lo inexplicable, lo racional y lo emotivo.

Con la Psicología, porque una estructura neuronal humana es la que ha creado y sigue creando mitos y leyendas, nacidos de la experiencia o del ansia y/o temor de ejercerla. Muchos de los mitos clásicos han sido empleados por el teórico del psicoanálisis, Sigmund Freud, para explicar la otra humanidad: el subconsciente. Un modelo recurrente es la tragedia de Edipo.

También se vincula con la moral, porque los mitos y las leyendas han servido de lección y advertencia a los deseos y aspiraciones de los hombres de todos los tiempos, y porque la dualidad bien-mal, se ha materializado en los más diversos personajes míticos con un séquito de variantes y arquetipos. Los mitos y las leyendas siempre nos remiten a los aspectos que definitivamente comprometen nuestro comportamiento existencial, de ahí su relación con la Ética.

Interactúan con la Historia, al ser relatos que fundamentan, explican y ofrecen un sentido del acontecer universal, aun cuando se consideren historias que, construidas por relatos falsos, digan una gran verdad en conjunto, o hagan germinar grandes verdades, *personales* o *colectivas*, como dice Alfredo Juan Álvarez en un artículo sobre la evolución del mito (*La Jornada Semanal*, Nueva época, 27/10/91, núm. 124, pp. 35-40).

Se relaciona con la Estética, por tener los mitos y las leyendas un evidente valor literario, un lenguaje artístico y metafórico que rebasa lo comunicativo y que, por el contrario, presenta la imagen verbal de lo intangible, es decir, de lo que no vemos, ni veremos, pero que nos gustaría presenciar.

Dado el cercano paralelismo del mito con la religión, trataremos de aclarar esta estrecha relación con el deseo de que, sin adoctrinamientos sutiles, penetres a este universo literario complejo, cuyos personajes son eternos e inalterables, y donde existe ese rostro eterno que poseen todas las pasiones humanas, todos los anhelos y todos los pensamientos.

LEYENDA

CARACTERÍSTICAS DE LA LEYENDA

En las realizaciones cotidianas del lenguaje frecuentemente se emplean expresiones del dominio común que refieren diferentes circunstancias del ser y el hacer de los hombres. Por ejemplo, dos jovencitas pueden mencionar que a Fulano "lo flechó Cupido"; que aquél borrachón es propiamente un "ferviente adorador de Baco" o que aquella secretaria despeinada trae "cabello de Medusa". No se diga de nuestros volcanes y su famosa leyenda, inmortalizada por el colombiano José Santos Chocano. Y todo porque "el" Iztaccuátl es "ella": montaña, y no volcán. Y es que muchas expresiones de nuestro decir común resultan estar colmadas de referencias mitológicas universales, aun cuando lo ignoremos.

¿No te ha quedado alguna duda cuando alguien habla de tu "talón de Aquiles"? ¿O cuando tu pareja, enfadada porque tienes que pedir permiso a tu mamá para ir a esa excursión, te dice "edípico"? ¿O que el temido profesor de Física denuncie en la clase que escondes un "acordeón" para el examen, tan largo como el tejido de Penélope?

Estas y otras interrogantes menos circunstanciales pueden ser contestadas de alguna manera si logramos, a través del desarrollo de este fascículo, motivarte a vislumbrar uno de los instrumentos más originales que el hombre de los primeros tiempos utilizó para explicarse lo inexplicable sobre el origen de las cosas: la leyenda y el mito.

Es muy probable que en alguna de las realizaciones del lenguaje cotidiano, en forma oral o escrita, hayas advertido la aplicación de los términos "mito" y "leyenda". Por ejemplo, un diálogo entre tus propios compañeros de escuela:

- ¿Viste anoche "La leyenda de la llorona" en el canal nueve?
- No, las películas antiguas no me atraen. Prefiero lo actual, lo del cine de estreno. Por ejemplo, la leyenda de "Drácula" de Bram Stoker, que Francis Ford Coppola llevó recientemente a la pantalla grande...
- ¡Uy, sí, recitándome párrafos leídos en *La Jornada*, como siempre! Cuidado, que a los muy intelectualoides se los "apaña la leyenda" por choros*... No te pases.
- ¿Cómo esperas que me ponga a ver churritos de los cuarenta, si las grandes leyendas de Hollywood han filmado pelicolones, hasta de "Oscar" y toda la cosa? Ahí tienes a James Dean, el legendario rebelde sin causa. O a Marlon Brando, quien es toda una leyenda viviente del cine contemporáneo.
- ¿Y qué? El Santo también hizo leyenda como luchador y héroe cinematográfico...
- ¿Leyenda? Leyendo revistas color sepia no creo que la levantes, culturalmente hablando. Ese enmascarado ha sido muy mitificado en sus películas, pero ¡qué chiste!, él las producía.
- ¡Por eso, es lo mismo! Es un mito legendario de los sesenta.
- ¡Ey, ey, no redundes! Mito y leyenda son lo mismo. Son sinónimos.
- Nel. Mito es lo referente a los dioses, a la mitología, y leyenda es una narración de alguna historia famosa, una trama. Por ejemplo, la trama que se desarrolla en el filme *La leyenda de la ciudad sin nombre*...
- ¿Nombre? ¡N'ombre! ¡Ésa es de tus tiempos! Espera: yo creo que este diccionario que traigo nos desengañará. Mira: levitación... léxico... ley... ¡leyenda! "femenino del latín *legenda*, lo que se ha de leer. Relato en que está desfigurada la historia por la tradición. Sinónimos: mito, tradición. Composición poética de algu-

*Imprudencialmente elocuentes.

na extensión de relato más o menos maravilloso. Invención fabulosa (sinónimo: fábula). Inscripción que se pone a una moneda o medalla..."

- ... Por ejemplo, la del dólar: "In God we trust". "En Dios confiamos" ¿A poco no?
- Esa. Pero déjame proseguir: "... Galicismo por pie, que se pone para explicar algo (grabado, plan, etc.)".
- Está bien. Pero ¿y mito qué es entonces?
- ¿Acaso ya no te acuerdas que vimos mitos en el fascículo seis de *Taller de Lectura y Redacción I*?**
- ... Es que casi no entré a las últimas clases, por tratar de asegurar el pase de las otras materias, las "fuertes": Física, Matemáticas I...
- ¡Eso es un mito! Si estudias, las pasas, y sin tanto *mitote*. Lo que sucede es que andabas de galán con Mónica. Te parecía *fabulosa*...
- ¡Maravillosa! Pero no pases por esas bancas, que ahí me hiere el recuerdo.
- No creo. Es una *tradicción* en ti el *clásico*: que vayan y vengan. Pero ¡vaya! Venga la definición de *mito*: "Masculino del griego *mythos*, fábula. Relato de los tiempos fabulosos y heroicos"...
- Como cuando fui niño y *boy scout*...
- ¡Shh! No divagues: Prosigo: "... Tradición alegórica que tiene por base un hecho real, histórico o filosófico. Cosa fabulosa"
- "Cosa ma'grande cabaiero". Pues no me sigue quedando claro.
Mejor revisemos este fascículo quinto de Literatura I, "Leyenda y Mito". Y apúrale, que ya entró el profe...

ACTIVIDADES

Busca la definición de los términos que aparecen en letra cursiva y enlista la posible relación que guardan entre sí.

De acuerdo con el diálogo leído, queda una interrogante: ¿cómo diferenciar la leyenda del mito, y a éstos de los cuentos populares? El problema parece aumentar si se toma en cuenta que estas categorías literarias poseen la cualidad de ser relatos (narran y describen en un lenguaje superior acciones y situaciones). Sus temas son universales y lo narrado trasciende la cotidianidad, aun cuando provenga de ella. Por ejemplo, la *Leyenda de los Sotres* (a pesar de que el Sol sale siempre para todos), el mito del mar (siempre allí, en reflujo) o la lluvia (Chaac, Tláloc).

Rescatemos estas ideas de Pedro Chávez y Eva Lydia Oseguera (*Literatura Universal*, Publicaciones Cultural, 1992, p. 72), referentes a la mitología como agrupadora de leyendas, mitos y cuentos populares:

La mitología (del griego *mythos*, fábula) consiste en el conjunto de consejas de un pueblo asociadas con creencias religiosas. Dichas consejas se transmiten oralmente y, cuando el pueblo llega a los niveles de la escritura, se convierten en una parte de la literatura nativa.

Por lo general, la mitología contiene tres tipos de relatos: los mitos, las leyendas y los cuentos populares. Los *mitos* intentan explicar un *fenómeno natural* o una *práctica de la sociedad*. Las *leyendas*, aun cuando sus detalles son ficticios, tienen cierta base histórica y pretenden conservar la memoria de un suceso notable. Los *cuentos populares* difieren de los mitos y las leyendas en que su finalidad es simplemente el entretenimiento, aun cuando tengan matices morales y didácticos.

**Rodríguez Juárez, Pilar y Alfonso Pérez Morales: *Taller de Lectura y Redacción I, fascículo VI: Investigación documental*. Colegio de Bachilleres, México, 1992, 43 pp.

Leyenda

Al principio los hombres crearon a los dioses para explicar el origen, pero conforme surge la ciencia y sus disciplinas para demostrar con más precisión un origen menos divino, no queda a los hombres sino seguir inventando historias para justificar esa presencia de los seres superiores. Los hombres transformaron en interesantes leyendas la vida de estos seres, desterrados de la religión y de las potencias creadoras por la ciencia, con más imaginación y creatividad literaria que argumentos.

El valor literario de las leyendas radica en que reflejan el carácter y las creencias religiosas de diversos grupos humanos. Su categoría como textos imaginativos es acorde con la visión del mundo: son interpretaciones de lo intangible, lo que escapa a toda lógica científica y que se construye en un lenguaje superior, con una significación privilegiada.

Recuerda por principio, que la manera individual o colectiva de ver el mundo y la forma de considerarlo en la Literatura se orienta por una ideología, el conjunto de valores, creencias y representaciones que un autor expresa directa o indirectamente a través de la obra literaria.

Destinaremos un apartado a la visión del mundo, dentro de la obra literaria en las páginas siguientes. El término "leyenda", originalmente se aplicaba a la vida de santos que debían leerse en los conventos durante determinadas épocas. Es decir, que cuando no se disponía de la vida de un santo para leerla en el día de su fiesta, se componía otra semejante.

La leyenda es entonces, una expresión literaria primitiva originada en la tradición oral y en la que hechos verdaderos coexisten con otros fabulosos. Las leyendas nacen de la necesidad de lo maravilloso que siente el hombre y tienen perdurabilidad en la memoria colectiva de los pueblos. Con el prodigio aglutinador del anonimato se enriquecen en cada periodo histórico hasta condensar saberes, sentires y pareceres de los hombres de todos los tiempos. Las distintas versiones de la leyenda se funden sucesivamente en una global, la que en su fusión se distancia de la historia real, enriquecida (que no falseada) con la imaginación popular.

Las leyendas conocidas más antiguas provienen de la India. Muchas otras nacieron durante la Edad Media, amalgamadas con la historia desfigurada. Por ejemplo, la leyenda de Roldán y los Doce Pares de Francia, de los tiempos del emperador Carlomagno. En fin, puede decirse que las fuentes más comunes de la leyenda son los hechos históricos falseados por la tradición oral.

Como puedes darte cuenta, aun cuando existen expresiones referentes a leyenda y mito de uso común, su interrelación y equivalencia necesitan precisarse. Partamos entonces de definiciones más apegadas a lo literario:

Leyendas: "Conjunto de relatos y tradiciones sobre hechos pasados transmitidos, generalmente, en forma oral de generación en generación. Pueden referirse a seres reales o mitológicos y a hechos que en un comienzo pudieron ser verdaderos, pero que más tarde sufrieron alteraciones al ser repetidos por distintos narradores" (Madariaga, Luis de: *Términos literarios. Diccionario temático*. Everest, León, p. 286).

Estrictamente hablando, la leyenda es un conjunto de mitos, y el mito, a su vez, es un relato tradicional con significado religioso; en particular, la leyenda es una narración de las acciones de seres sobrenaturales, o bien, puede ser una explicación ficticia en forma narrativa de los orígenes, ya sea de ritos religiosos, fenómenos naturales o hechos sociales.

Ilustremos estos conceptos con una breve leyenda, casi anécdota, que recoge el profesor Everardo Gámiz en

Leyendas duranguenas (Editorial del Magisterio "B. Juárez", 1979, p. 99), y que titula: "Lógica tarahumara":

Cuando los sacerdotes católicos expedicionaron por primera vez la región norte de Indé, que estaba habitada por los tarahumaras, llegaron a uno de aquellos pueblos, cuyos moradores, con su cacique a la cabeza, se congregaron en derredor de aquellos, llenos de asombro y arrastrados por la curiosidad.

Uno de los sacerdotes empezó a predicar; les habló de un Dios que está en el cielo y que todo lo ha creado y todo lo gobierna; les habló de Cristo, que había dado su sangre por redimir a la humanidad, haciendo notar cuán ingratos habían sido los hombres al dar muerte de manera tan vil a su Salvador. Que la muerte de éste era un gran pecado que debía purgar la humanidad.

Entonces el cacique tarahumara se adelantó un tanto hacia el sacerdote y le dijo con cierta energía: – "Pues si ustedes asesinaron a hombre tan virtuoso, justo es que paguen lo que deben; nosotros, como no tuvimos ningún participio en ese crimen, no tenemos nada que ver en el asunto". Y se retiró seguido de sus súbditos, dejando solos y perplejos a los misioneros.

A propósito de este hecho, se recuerda también, que predicando cierta ocasión fray Gerónimo Ramírez en la Saucedá (Municipio de Canatlán) y diciendo que Dios era Creador de todo, un indio tepahuán le interrumpió preguntándole:

– ¿Y por qué creó las víboras que son tan nocivas al hombre?

Tal pregunta puso en aprietos al misionero.

ACTIVIDADES

Después de realizar una lectura atenta del texto, resuelve lo siguiente:

- a) Determina el tipo de narrador que figura en el texto.
- b) Indica cuántas historias presenta y por qué.
- c) Explica las ideas principales a las que te remite el texto.
- d) Da tu opinión sobre este breve encuentro entre dos culturas; determina cuáles son y qué valores representan.

También hemos extraído la vida y peripecias de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (Gámiz, Everardo: *op. cit.*), tesorero y alguacil mayor de la corona española durante el siglo XVI, cuya proeza fue sobrevivir a múltiples peligros y calamidades, vagando tras un naufragio por las entonces desconocidas e inhóspitas tierras del Nuevo Mundo.

Como sabes, esta peculiar biografía se ha llevado al cine, y entrevera lo real histórico con lo real maravilloso, con un gran margen épico y un carácter legendario. La cinta se titula precisamente "Cabeza de Vaca" y fue realizada en 1990 por el cineasta mexicano Esteban Echeverría. El objeto de incluir esta historia es ilustrar cómo verdad y ficción, testimonio y relato, se funden con el paso del tiempo hasta constituir la *leyenda*:

Pánfilo de Narváez obtuvo autorización del rey para descubrir y conquistar nuevas tierras al Norte de las ya descubiertas, y el 17 de junio de 1527 salió de San Lúcar de Barrameda llevando cinco navíos con seiscientos hombres, entre los que iba como tesorero y alguacil mayor Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

Fue muy desgraciada aquella expedición, pues desde que tocó las primeras islas, ciento cincuenta

hombres abandonaron a Narváez, quien sólo con cuatro navíos continuó su empresa. A inmediaciones de La Habana los sorprendió una tormenta y fueron a encontrar tierra hasta las costas de la Florida donde desembarcaron el 16 de abril de 1528 siendo recibidos hostilmente por los naturales y sufriendo mil penalidades, pues se relata que tuvieron que comerse los caballos hasta que éstos se acabaron, lo que

sucedió el 22 de septiembre del año últimamente mencionado.

Se embarcaron entonces en cinco canoas que a duras penas soportaban el peso de la gente. Navegaron más de treinta días desembarcando algunas veces para proveerse de agua y víveres ya apoderándose de algunas canoas de indios para facilitar su navegación; pero repartiéndose así la gente y haciéndose en consecuencia más fácil su pérdida.

Las tormentas empezaron a separar aquellas barcas zozobrando algunas y ahogándose sus tripulantes; otras alcanzaron las costas por diferentes puntos.

La barca en que iba Cabeza de Vaca fue arrojada a la costa por un golpe de mar, y los hombres, después de algunos días de descanso, se embarcaron de nuevo; pero la canoa zozobró, salvándose sólo Cabeza de Vaca y tres de sus compañeros.

Cabeza de Vaca se encontró en tierra con Andrés Dorantes y Alonso del Castillo que andaban también perdidos. Cuatro de aquellos naufragos partieron en busca de socorro rumbo al Río Pánuco creyéndolo muy cercano, y otro grupo vagaba por la costa en condiciones tan penosas, que entre cuatro mataron a uno de ellos para comérselo; los tres restantes hicieron lo mismo con otro y entre los dos últimos se entabló una lucha, comiéndose el vencedor al vencido.

Cosa análoga sucedió con el grupo de Narváez que quedó en tierra, pues la barca fue arrebatada de la playa por el viento llevándose a Narváez y otros dos españoles de quienes Cabeza de Vaca nada volvió a saber.

Por fin, sólo cuatro de aquellos expedicionarios lograron escapar de la muerte: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, natural de Jerez de la Frontera (Esp.), Alonso del Castillo Maldonado, natural de Salamanca (Esp.), Andrés Dorantes, de Béjar (Esp.) y el negro alárabe llamado Estebanico, natural de Azamor.

Enteramente desnudos caminaron en busca de cristianos atravesando el Continente desde las costas del Atlántico en la Florida, hasta las del Pacífico de Sonora y Sinaloa. Llegaron a hablar seis idiomas de la costa del Atlántico; pero continuando la marcha acabaron por encontrar pueblos con cuyos moradores les fue imposible entenderse. Estos pueblos, por fortuna, los tomaron por médicos, circunstancia que les preservó la vida. Cobraron un gran prestigio como curanderos y gran número indios les seguía lle-

vándoles víveres y regalos. Al pasar por algunos pueblos los indígenas se aglomeraban para ser tocados en la cabeza o en las manos por la mano de algunos de los aventureros, con lo cual se consideraban preservados de las enfermedades.

Para aquella época los conquistadores de Sinaloa operaban por la región ubicada entre Culiacán y Tamazula. En Petatlán había sabido Pedro Almendes Chirinos (o Peralmindes Chirinos) que en la tierra adentro había algunos hombres blancos que traían consigo a un negro, curaban enfermedades y resucitaban muertos, caminando acompañados de una muchedumbre.

Los capitanes Cebberos y Diego de Alcaraz, con otros cuatro de a caballo decidieron ir en busca de aquellos hombres de quienes les habían informado eran Cabeza de Vaca, Castillo Maldonado, Dorantes y el negro Estebanico quienes después de muchos trabajos habían llegado al río Yaquimí donde estuvieron quince días hasta que llegó un indio que les dijo: "Dioses (así llamaban a estos peregrinos): ¿Por qué estáis tristes y melancólicos?..." Ellos le dijeron la causa de su tristeza y el indio replicó que se consolasen, que cerca de aquel punto estaban muchos hombres como ellos, que andaban en unos animales ligerísimos. Con esto recibieron algo de tranquilidad los peregrinos y se marcharon en busca de los españoles con la creencia de que se encontraban muy cerca de la ciudad de México.

En una ranchería de Tamazula, Castillo Maldonado vio al cuello de una india una pequeña hebilla de espada y atada a ésta un clavo de herrar. Interrogada por la procedencia de aquellos objetos les dijo que ella acababa de venir del cielo; pero viendo la insistencia de Castillo Maldonado le dijo que aquellos objetos se los habían dado unos hombres barbados que eran del cielo y habían llegado a aquel río sobre unos animales feroces, que traían un instrumento como el trueno y el relámpago, ceñidos con espadas y con lanzas en las manos. Que tales hombres se habían ido al mar, se habían metido bajo el agua y los habían visto después sobre las aguas a la puesta del sol.

Con esta nueva se alentaron y seguidos por muchos indios siguieron su camino. Aquel día, al ponerse el sol, encontraron una cruz de madera muy alta y alrededor de ella huellas de caballos; se hincaron

ron y adoraron la cruz dando gracias a Dios y siendo imitados por los indios.

Después de mucho caminar llegaron a un pueblo situado en lo alto de la sierra; allí había mucha gente que los recibió cariñosamente y les regaló más de mil fanegas de maíz que ellos dieron a los indios que los acompañaban y a los cuales despidieron, quedándose más de quinientos con mujeres y niños.

Adelantándose Cabeza de Vaca, Estebanico y once indios, encontraron al capitán Cebreneros con tres de a caballo en un lugar llamado Los Ojuelos, a una jornada de Tzinaloa en el río Petatlán. Despidieron a los indígenas que se fueron llorando. Quinientos indígenas se quedaron allí y formaron dos pueblos cercano uno del otro en el río Petatlán; uno se llamó Popuchi y el otro Apucha.

El capitán Diego de Alcaraz, sin miramientos a las penalidades de aquellos hombres, quiso hacer esclavos y herrar a los indios que los acompañaban, oponiéndose enérgicamente Cabeza de Vaca y sus compañeros. Los indios huyeron perdiendo con esto Ca-

beza de Vaca cuanto había reunido de valor y de curiosidad.

Nuño de Guzmán quiso aprovechar el prestigio e influencia de Cabeza de Vaca y sus compañeros para pacificar aquellos pueblos; pero nada pudo obtenerse a pesar de aquella intervención. Entonces Diego de Alcaraz envió a Cabeza de Vaca y sus acompañantes presos a Culiacán, siendo muy maltratados por Cebreneros, que fue quien los condujo. El 15 de mayo de 1536 llegaron a Culiacán siendo llevados pocos días después a Compostela y presentado por fin al Virrey en México el 23 de julio de 1536. Hicieron al Virrey una relación maravillosa de cuanto habían visto, despertando la curiosidad y el deseo de ir en busca de aquellas tierras fértiles y de tan grandes perspectivas.

Cabeza de Vaca permaneció dos meses en México y salió para Veracruz para embarcarse para España. Naufragó su embarcación; pero fue recogido por una armada de Portugal llegando a Lisboa el 9 de agosto de 1537, o sea diez años después de haberse embarcado para América.

ACTIVIDADES

Resuelve lo siguiente:

1. Elabora una breve descripción del personaje. _____

2. ¿Cuáles elementos consideras que convierten a este personaje en un hombre legendario? _____

3. Señala el tiempo histórico (contexto externo) al cual te remite el texto. _____

4. Para una mentalidad actual ¿qué significaría el descubrimiento de una civilización diferente, como fue el caso de Cabeza de Vaca?

Si la figura de Alvar Núñez Cabeza de Vaca te ha despertado interés, te sugerimos leer *Naufragios y comentarios* o bien, procura ver el filme que te hemos referido.

ELEMENTOS CULTURALES PRESENTES EN LA LEYENDA

Como hemos dicho, la leyenda también puede basarse en un hecho social trascendente, que remonta los tiempos y adquiere una vigencia peculiar, regionalizándose. Tal es el caso de la famosa leyenda de "La Llorona" que no deja de tener en cada localidad su acento propio, adecuándose como versión de la trama original. Te invitamos a cotejar esta variante duranguense del tristemente célebre filicidio, el cual se ha situado en la época colonial, aunque hay quien lo proyecta hasta la época precortesiana; incluso en la actualidad su lamentable frecuencia ocupa de cuando en cuando escandalosos titulares de la nota roja.

Allá, a mediados del siglo XVII, por algún tiempo fue objeto de numerosos comentarios y de grandes temores entre la gente supersticiosa, un fantasma que se hacía visible en varias partes de la ciudad, pero muy especialmente en las últimas cuadras del Oriente de la calle hoy llamada de Negrete. Era el fantasma de una mujer, vestida de riguroso luto, que salía siempre de un gran solar llamado de Las Ánimas y que estaba ubicado en donde es hoy la Penitenciaría del Estado.

El fantasma recorría, a eso de las doce de la noche, la calle de Negrete hasta llegar a la del Coliseo (hoy Bruno Martínez), dirigiéndose por ésta hasta el panteón que estaba situado a espaldas del templo de Santa Ana, donde se proyectó construir la Casa del Obrero Católico, es decir, entre las calles de Gabino Barreda (antes Rebote) y Gómez Palacio. Este panteón se llamaba "Panteón de los Ricos".

El hecho de que toda su caminata, desde el solar de las ánimas hasta el Panteón de los Ricos, así como su regreso, los hacía aquel espectro dando lastimeros

gemidos que hacían poner los pelos de punta a quien los escuchaba, originó que se le diera el nombre de "La Llorona", contándose que más de algún curioso que se atrevió a asomarse a su ventana, se había desmayado al ver el rostro lívido, enjuto, aterrador de la triste enlutada.

Cada año, por el mes de mayo, la Llorona hacía sus correrías durante varias noches, y fue tanto el espanto que sembró en la pacífica ciudad de Durango, que llegaron a bordarse mil historietas en torno de aquella "ánima en pena"; se decía después, que llegó a escucharse su llanto al mismo tiempo en todas las calles de la ciudad y que en algunas partes se le había visto pasar aullando, en figura de perro.

Los sacerdotes y las personas más conspicuas de aquel entonces, opinaron que aquel fantasma era el alma de una mujer que una noche, a las doce, y sin que pudieran adivinarse las causas, dio muerte a sus tres pequeños hijos. Aquella mujer había consumado su crimen en el solar de las Ánimas en donde, casi a flor de tierra, sepultó a sus víctimas, concluido lo

cual sobrevino un furioso remolino que arrastró a dicha mujer sin que volviera a saberse nada de ella. Los hortelanos descubrieron al día siguiente los pequeños cadáveres y dieron cuenta al dueño del solar, quien a su vez dio cuenta a las autoridades. Las pesquisas para descubrir al autor de aquel crimen fueron inútiles y hasta después de algunos años logró averiguarse que la autora de la muerte de aquellos

niños había sido su propia madre. Se dio sepultura a los cadáveres en el panteón de los ricos y desde entonces, cada año, se vino "apareciendo" la "Llorona" en la forma que ya lo hemos explicado, dando origen a que la calle donde se aparecía tomara el nombre de "Calle de la Llorona", con el cual figura en un plano de la ciudad levantada en el año de 1811.

De un ejemplar casi artesanal de *Leyendas de Guanajuato*, hemos extraído otra versión de la famosa leyenda de la "Llorona", con el fin de mostrarte cómo la variante regional le otorga una ubicación callejera propia, casi domiciliaria, a los sucesos legendarios. Su ubicuidad no sólo sorprendió a los hombres del pasado, también lo sigue haciendo con los investigadores actuales, convirtiéndola en una:

Historia siempre nueva: La Llorona

Una de las más viejas leyendas de estos contornos, que no por antigua pierde actualidad, sino por el contrario se reproduce con inaudita frecuencia, es la aparición de una mujer de cabellera desordenada y abundante que llora sus penas en medio del silencio de la noche, cuando todo parece estar en la más absoluta quietud.

Desde los tiempos de la dominación española, nuestros más insignes poetas y escritores se ocuparon del tema y hasta hubo alguien que lo llevó al teatro.

Manuel Carpio, Juan de Dios Peza, Vicente Riva Palacio y otros más, dieron espacio y escenario en sus letras a la mujer en pena.

Y, sobre todo, ¿qué trasnochador que la haya visto y oído no refiere la fantástica aparición con riqueza de detalles que hacen temblar de espanto?

Horrible y aterrador, nos decía hace poco un amigo nuestro que, pese a su innegable valor y bien probada hombría, sufrió encrespamiento de nervios al narrar el suceso.

Con decir a ustedes que hasta se alejó de la parranda por varios meses, nada más por llevar muy hondo el impacto de aquella visión.

En estas retorcidas callejas de Guanajuato, el gemido largo y lastimoso ha tenido eco en los rincones más callados, después de las once de la noche, cuando no hay en los callejones más alma que el minero que viene del turno de noche, cansado de rendir la jornada o bien el trasnochador, que a esas horas, ya sin encontrar donde seguir la juerga, ve obligado el retorno al hogar.

Lo curioso es que el motivo de tanto dolor difiere de lugar en lugar y de persona a persona.

Unos dicen que es la casta novia que en vísperas de casarse perdió el bienamado galán y enloqueció ante el desgarramiento que le produjo el fracaso amoroso.

Otros cuentan que es la sombra doliente de una viuda que, a la muerte del esposo y quedar desamparada, llora por la angustia de ver a sus hijos hambrientos, falleciendo en su presencia, sin poder remediar su situación y con gritos desgarradores llora su miseria.

Otros refieren que es la mujer dulce y buena a quien el marido quitó la vida en un arrebato de infundados celos, que viene a probar su inocencia.

Aquí en Guanajuato hay una versión particular que voy a referir a quien estas líneas leyere:

Tiempos de bonanza minera, cuando el dinero se gastaba con esplendidez. Se trataba de una hija de noble familia, rica y opulenta, con todos los atributos que hacen bella y codiciable a una mujer.

Sus padres la procuraban con singular esmero, pero los hombres la cortejaban con incansable galantería.

En medio de esta lucha callada vivía esta linda criatura, hasta que un día, ¡oh sorpresa!, del balcón de su alcoba colgada encontraron una soga hacia la calle.

La doncella de la bella joven es la primera en dar las voces de alarma. El lecho estaba intacto pero la alcoba vacía...

Mil conjeturas se hicieron en torno al suceso.

Pasó el tiempo y de una de las casas que dan a lo que fue el río Guanajuato, hoy calle Hidalgo, a las doce de la noche vistiendo un camisón blanco que llega hasta el suelo, sale una mujer que en brazos lleva un bulto pequeño envuelto en harapos, y caminando por Cantarranas llega a la plaza del Hinojo; allí,

en el quicio de una puerta, lo deposita. Entonces, como espantada de su propia acción, exhala un alarido desgarrador, hondo y largo, que perfora los oídos y se posesiona de quien lo escucha...

Ya el lector se habrá percatado cuál habrá sido la inocente travesura de la Llorona.

ACTIVIDADES

Para realizar el cotejo con otras versiones de esta leyenda te sugerimos leer:

1. El sexto presagio de la llegada de los españoles a Tenochtitlan, en *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla, publicado por la UNAM.
2. La leyenda de "La Llorona", compilada en *Las calles de México* por Luis González Obregón, publicado por Porrúa y PROMEXA (en esta última con el título *México viejo*).
3. *México en 1554 y Tímulo Imperial* de Francisco Cervantes de Salazar, publicado en la colección *Sepan cuantos...* de Ed. Porrúa.
4. *Medea*, tragedia de Eurípides, en *Diecinueve tragedias*, también publicada en la colección *Sepan cuantos...* de Ed. Porrúa.
5. Seleccionado el texto, establece semejanzas y diferencias entre las versiones de la leyenda.

La leyenda, como elemento tradicional, no sólo se encuentra inmersa en el tiempo, producto de un devenir histórico, y como material indispensable que tuvieron que aprender nuestros abuelos para ser abuelos, sino que ésta se genera dentro de la sociedad y tiene valor, vigencia y perdurabilidad. A continuación te presentamos un texto referido a un personaje legendario en México. Nos remitiremos a una figura de antaño, muy popular en el boxeo, que ahora tal vez es mítica. El texto pertenece al libro *Días de guardar* de Carlos Monsiváis.

Carlos Monsiváis. Ensayista mexicano contemporáneo (n. 1938), cuya obra siempre resulta polémica e irreverente; con frecuencia se ocupa de la llamada cultura popular. Actual colaborador de los principales diarios y revistas nacionales, es conferencista constante sobre temas de la cultura nacional, así como participante en infinidad de mesas redondas y entrevistas radiofónicas y televisivas. Ha publicado entre otras obras, antologías de la poesía mexicana del siglo XX, crónicas y ensayos: *A ustedes les consta*, *Escenas de pudor y liviandad*, *Entrada libre*, *Nuevo catecismo para indios remisos*, *Días de guardar*, *Amor perdido*, entre otras.

Señor de las moscas

Un nombre para definir mitográficamente La Lagunilla: Rodolfo el Chango Casanova. Se podría hablar del mercado dominical y el gozo de regatear el pasado, pero a veces los nombres son, ejemplarmente, lo de más. ¿Quién es Rodolfo Casanova? Un boxeador de su momento, un efímero, inmensas facultades que se desperdiciaron, de campeón a vendedor de aguas frescas a interno del Manicomio, un derrotado, un símbolo; el happening del triunfo, la constancia en el fracaso. El símbolo y la síntesis del peladito mexicano en su avidez de gloria. Para un indio zapoteca, lo

esencial es ser Presidente de la República. Para un joven habitante de las colonias proletarias, lo importante es figurar en la Selección Nacional de Fútbol o llegar a campeón mundial de box. El Chango Casanova triunfó, se encumbró y cayó, cayó para abismarse, dejó de ser a causa de lo que ustedes quieran: el alcoholismo o los cuates del barrio o una pasión fustada o la imprevención. ¿De qué sirven los motivos si aquí todo sigue igual? En dado caso, lo que cuenta es este terror de un mexicano pobre frente al éxito, terror que se traduce casi siempre o en su abandono

trágico o en la voraz y terca usurpación, en la tiranía. El Chango fue en este sentido el anti-Don Porfirio, el hombre que no tuvo treinta años sino tres meses de poder; quien surgiendo de la nada regresó a ella en breves instantes. Rey por un día, ilustración amarga de todas las prédicas moralizantes, Casanova es importante en nuestro precario mapa de emblemas porque significa la legalización del pesimismo, la canonización del desastre; el héroe mexicano es vulnerable, puede ser derribado, puede conocer, a partir del lúcido esclarecedor contacto con la lona, todas las graduaciones de la impotencia. Casanova encarna hasta lo definitivo un concepto; el *born loser*, el nacido para perder, el coleccionista del desastre; el mexicano típico, manito, ese merodio. En un pueblo de vencidos-mientras-viven y vencedores a-partir-de-su-

muerte (este relato de las reivindicaciones póstumas que va de Hidalgo y Guerrero a Madero y Pino Suárez, de Santos Degollado y Melchor Ocampo a Felipe Ángeles y Usted tiene el Nombre en la Punta de la Lengua), en un pueblo donde el éxito se vincula con la explotación y la perdurabilidad con la traición, hacía falta alguien que no conociera más sentido final que la continuidad en la derrota. Visión cruel, lacrada, agónica, suplicante, del mexicano que ya se enteró de que todo triunfo es limitado y todo fracaso inabarcable, el Chango Casanova nos pertenece como ser emblemático, alegoría profunda y llagada que le confiere a La Lagunilla (no una Lagunilla Real, se entiende, ni siquiera una Lagunilla Ideal, tan sólo una Lagunilla Significativa) su carácter definitivo del lugar de México donde uno se enseña a saber perder.

ACTIVIDADES

Resuelve lo siguiente:

1. ¿Según sus características, en qué género podrías clasificar al texto? _____

2. ¿Qué tipo de vocabulario emplea el autor? _____

3. ¿Qué elementos hacen al "Chango" Casanova un personaje de leyenda? _____

4. Determina los rasgos psicológicos del personaje. _____

5. ¿Cuáles son los contextos interno y externo del texto? _____

6. Señala las ideas principales del texto. _____

7. Localiza personajes legendarios similares a este boxeador, ya sean celebridades deportivas o artísticas, _____

ENTIDADES DE LA LEYENDA: DEMONIOS, BRUJAS Y VAMPIROS

Demonios

Al hojear un periódico puedes percartarte de la vigencia de la leyenda. Un ejemplo de esto lo encontramos en las películas sobre vampiros, brujas, y hasta del mismo diablo. Veamos tres relatos donde la figura del *chamuco* no queda bien librada. El primero pertenece a una leyenda de los Andes que refiere *Ciro Alegría* (*Leyendas y fábulas americanas*, 1988).

Ciro Alegría. (1909-1967), novelista peruano regionalista, autor de novelas indianistas como: *La serpiente de oro*, *Los perros hambrientos*, *El mundo es ancho y ajeno*.

De cómo repartió el diablo los males por el mundo

Voy a contarles y no lo olviden, porque es cosa que un cristiano debe tener bien presente, esta historia que nosotros no olvidaremos jamás y que diremos a nuestros hijos con el encargo de que la repitan a los suyos, y así continúe transmitiéndose, y nunca se pierda.

Esto ocurrió en un tiempo en que el Diablo salió para vender males por la tierra. El hombre ya había pecado y estaba condenado, pero no había variedad de males. Entonces el Diablo, con su costal al hombro, iba por todos los caminos de la tierra vendiendo los males que llevaba empaquetados en su costal, pues los había hecho polvo. Había polvos de todos colores que eran los males: ahí estaban la miseria y la enfermedad, la avaricia y el odio, y la opulencia que también es mal y la ambición, que es un mal también cuando no es la debida, y he aquí que no había mal que faltara... Y entre esos paquetes había uno chiquito y con polvo blanco, que era el desaliento...

Y así es que la gente iba para comprarle y todita compraba enfermedad, miseria, avaricia y los que pensaban más compraban opulencia y también ambición... Y todo era para hacerse mal entre los mismos cristianos.

El Diablo les vendía cobrándoles buen precio, pero aquel paquetito con polvito blanco lo miraban, más nadie le hacía caso... "¿Qué es, pues eso?", preguntaban por mera curiosidad. Y el Diablo respondía: "El desaliento", y ellos decían: "eso no es gran mal" y no lo compraban. Y el Diablo se enojaba, pues la gente le parecía demasiado cerrada de ideas. Y cuando de casualidad o por mero capricho alguno lo quería comprar, preguntaba: "¿Cuánto?", y el

Diablo respondía "tanto". Y era pues un precio muy caro, más precio que el de toditos los paquetes, y he aquí que la gente se refa diciendo que por ese paquetito tan chico y que no era tan gran mal no estaba bien que cobrara tanto, insultando también al Diablo diciéndole que era muy Diablo por quererlos engañar así... Y el Diablo tenía cólera y también se refa viendo cómo no pensaba la gente...

Y es así que vendió todos los males, pero nadie le quiso comprar aquel paquetito, porque era chiquitito y el desaliento no era gran mal. Y el Diablo decía: "con éste, todos; sin éste, ni uno". Y la gente más se refa, pensando que el Diablo se había vuelto zonzó. Y he aquí que sólo quedó aquel paquetito, por el que no daban ni un cobre... Entonces el Diablo, con más cólera todavía y riéndose con la misma risa de un Diablo, dijo: "esta es la mía", y echó al viento aquel polvo para que se fuera por todo el mundo.

Desde entonces, todos los males fueron peores, por ese mal que voló por los aires y enfermó a todos los hombres. Sólo, pues, hay que reparar, nada más, para darse cuenta... Si es afortunado y poderoso, pero cae desalentado por la vida, nada le vale y el vicio lo empuña... Si es humilde y pobre, entonces el desaliento lo pierde más rápido todavía... Así fue como el Diablo hizo mal a toda la tierra, pues sin el desaliento ningún mal podría pescar a un hombre...

Es así como está en el mundo, donde algunos más, donde otros menos; siempre nos llega y nadie puede ser bueno de verdad, pues no puede resistir, como es debido, la lucha fuerte del alma y el cuerpo que es la vida...

En seguida, el ejemplo XLV de *El conde Lucanor* que escribió el Infante Don Juan Manuel en la Edad Media española. Nos enteraremos "de lo que aconteció a un hombre que se hizo amigo y vasallo del Diablo". Incluimos en el relato la versión antigua y la moderna para, que de paso, te des cuenta de que la lengua también evoluciona y no es una cuestión estática.

Infante Don Juan Manuel. Fue nieto del rey don Fernando III, el Santo, y sobrino de don Alfonso X, el Sabio. Nació en Escalona por el año de 1282 y murió en 1348. Tuvo una vida guerrera, intrépida y turbulenta, que curiosamente combinó con la rosegada vida de escritor de apólogos, así como de tratados pedagógicos como: *El libro del caballero y el escudero* y *El libro de los estados*. Sin embargo, su obra de mayor mérito es *El libro de los ejemplos del conde Lucanor* y de su consejero Patronio.

Exemplo XLV

De lo que contesció a un homne que se fizo amigo et vasallo del diablo.

Fablabra una vez el conde Lucanor con Patronio, su consejero, en esta guisa:

– Patronio, un homne me dize que sabe muchas maneras, tan bien de agüeros como de otras cosas, en cómo podrá saber las cosas que son por venir et cómo podrá fazer muchas arterfas con que podrá aprovechar mucho mi fazienda, pero en aquellas cosas tengo que non se puede escusar de haber y pecado. Et por la fianca que de vos he, ruégo vos que me consejedes lo que faga en esto

– Señor conde –dixo Patronio–, para que vos fagades en esto lo que vos más cumple, plazerme hía que sepades lo que contesció a un homne con el Diablo.

Et el conde le preguntó cómo fuera aquello.

– Señor conde –dixo Patronio–, un homne fuera muy rico et llegó a tal grand pobreza que non había cosa de que se mantener. Et porque non ha en el mundo tan gran desventura como seer muy malandante el que suele seer bienandante, por ende aquel homne, que fuera muy bienandante e era llegado a tan gran mengua, se sintía dello mucho. Et un día iba en su cabo, solo, por un monte, muy triste et cuidando muy fieramente, et yendo así tan coitado encontróse con el Diablo.

Et como el Diablo sabe todas las cosas passadas, sabía el coitado en que vinía aquel homne, et preguntó por qué vinía tan triste. Et el homne dixole que para qué ge lo diría, ca él non le podría dar consejo en la tristeza que él había. Et el Diablo dixole que, si él quisiesse fazer lo que él le diría, que él le daría cobro paral cuidado que había, et por que entendiessse que lo podía fazer, quel diría en lo que vinía cuidando et la razón por que estaba tan triste. E estonce le contó toda su fazienda et la razón de su tristeza como aquel que la que sabía muy bien. Et di-

Ejemplo XLV

De lo que aconteció a un hombre que se hizo amigo y vasallo del Diablo

Hablaba un día el conde Lucanor con Patronio, su consejero, de esta manera:

– Patronio, hay un hombre que dice entender mucho de agüeros y cosas por el estilo, y que aprovechando su ciencia podría yo saber el porvenir y llevar a cabo muchas arterfas que redundarían en provecho de mi hacienda, pero como yo creo que no puede menos de haber pecado en todo ello, ruégoos me aconsejéis, por la confianza que tengo en vos, lo que deba hacer en esto.

– Señor conde –dijo Patronio–, para que obréis como más os cumple, me agradaría que supierais lo que aconteció a un hombre con el Diablo.

El conde le rogó que se lo contara.

– Señor conde –dijo Patronio–, uno que había sido muy rico llegó a tal pobreza que no tenía cosa que llevarse a la boca. Y como no hay en el mundo mayor desventura que volverse pobre quien ha sido rico, este hombre de que os hablo llevaba una gran pena sobre su corazón. Un día en que ya casi se volvía loco, iba caminando solo por un monte, pensando en su triste situación, cuando se encontró con el Diablo.

Como el Diablo lo sabe todo, conocía también la preocupación que aquejaba a aquel hombre y le preguntó por qué venía tan triste, contestándole éste que para qué quería saberlo, si él no iba a remediar la tristeza que le abrumaba. El Diablo le dijo entonces que si pusiera en práctica todo lo que iba a aconsejarle pronto se acabaría la pena que le aquejaba y para que viera que lo podía hacer, empezó a decirle cuáles eran esas penas y la causa de su tristeza, dándole a entender que conocía toda su vida, añadiendo que si umpliera sus órdenes, pronto le sacaría de la

xol que, si quisiesse fazer lo que él le diría, que él le sacaría de toda lazería et lo faría más rico que nunca fuera él nin homne de su linaje, ca él era el Diablo et había poder de lo fazer.

E quando el homne oyó dezir que era el Diablo, tomó ende muy gran recelo, pero, por la grant cuita et grant mengua en que estaba, dixo al Diablo que si él le diesse manera como pudiese seer rico, que faría quanto él quisiesse.

Et bien cred que el Diablo siempre cata tiempo para engañar a los homnes: e quando vee que están en alguna quexa, o de mengua, o de miedo, o de querer cumplir su talante, estonce libra él con ellos todo lo que quiere, et assí cató manera para engañar a aquel homne en el tiempo que estaba en aquella coita.

E estonce fizieron sus posturas en uno, et el homne fue su vasallo. E desque las avenencias fueron fechas dixo el Diablo al homne que dallí adelante, que fuesse a furtar, ca nunca fallaría puerta nin casa, por bien cerrada que fuesse, que él non ge la abriese luego, et sí por aventura en alguna priessa se viesse o fuesse preso, que luego que lo llamasse et le dixiesse: "Acorredme, don Martín", que luego fuesse con él et lo libraría de aquel periglo en que estudiessse.

E las posturas fechas entre ellos, partiéronse.

E el homne endereçó a casa de un mercadero de noche oscura: ca los que mal quieren fazer siempre aborrescen la lumbre: et luego que llegó a la puerta, el Diablo abriógela, et esso mismo fizo a las arcas, en guisa que luego hobo ende muy grant haber.

E otro día fizo otro furto muy grande, et después otro, fasta que fue tan rico que se non acordaba de la pobreza que había pasado. Et el malandante, non se teniendo por pagado de cómo era fuera de lazería, començó a furtar aún más; et tanto lo usó, fasta que fue preso.

Et luego que lo prendieron llamó a don Martín que lo acorriesse; et don Martín llegó muy aprissa et librólo de la prisión. Et desque el homne vio que don Martín le fuera tan verdadero, començó a furtar como de cabo, et fizo muchos turtos, en guisa que fue más rico et fuera de lazería. Et usando a furtar, fue otra otra vez preso, et llamó a don Martín, más don

que si cumpliera sus órdenes, pronto le sacaría de la miseria y le haría mucho más rico de lo que antes había sido, ni lo sería nunca hombre de su linaje, pues él era el Diablo y tenía poder para hacerlo.

Quando oyó decir que era el Diablo, se receló mucho, pero como se hallaba en gran necesidad, le contestó que haría cuanto quisiera, si le sacaba de la miseria y le devolvía sus riquezas.

Y no olvidéis que el Diablo busca siempre el momento propicio para engañar a sus víctimas, y cuando ve que están en algún apuro, necesidad, miedo o desco de hacer su voluntad consigue de ellas lo que quiere, y así buscó la manera de engañar a aquel desdichado en el preciso momento en que se hallaba en mayor cuita.

Entonces hicieron sus compromisos y el hombre se convirtió en vasallo del Diablo. Y una vez que los pactos se firmaron, le dijo el Diablo que fuese a robar, porque nunca hallaría puerta o casa, por muy cerrada que estuviera, que no se le abriese enseguida, y si acaso se viera en algún aprieto, que no tenía más que llamarle y pronunciar las siguientes palabras: "Socorredme don Martín", que luego luego estaría con él y le libraría de todo peligro.

Quedó todo firmado, tal como el Diablo quería, y cada quien se fue por su lado.

Entonces el hombre de que os hablo, una noche muy oscura, se dirigió a la casa de un rico mercader, porque los malos aborrescen la luz, y luego que llegó a la puerta se la abrió el Diablo lo mismo que las arcas en que aquél guardaba sus tesoros, de tal manera que en poeo tiempo juntó mucho dinero.

Días después hizo otro robo importante y otro y otro, llegando a ser tan rico que ya no se acordaba de la gran pobreza que había pasado, hasta que tanto robó el desdichado, sin pensar que ya no era pobre, que cayó en manos de la justicia.

En cuanto le prendieron invocó al Diablo con la frase ya sabida, quien llegó aprisa, liberándole de la prisión. Como el hombre vio que don Martín cumplía su promesa, començó a robar como loco de tal manera que pronto se convirtió en riquísimo y bien alejado de la miseria que había padecido. Tanto hurtó que otra vez le prendieron, invocando de nuevo a

Martín non vino tan afna como él quisiera, et los alcaldes del lugar do fuera el furto comencaron a fazer pesquisa sobre aquel furto. E estando assí el pleito, llegó don Martín: et el homne dixol: ¡Ah, don Martín! ¡Qué grand miedo me pusiestes! ¿Por qué tanto tardábades? Et don Martín le dixo que estaba en otras grandes priessas et que por esso tardaba; et sacóle luego de la prisión.

Et el homne se tornó a furtar, et sobre muchos furtos fue preso, et fecha la pesquisa dieron sentencia contra él. Et la sentencia dada, llegó don Martín et sacólo.

Et él tornó a furtar porque veía que siempre le acorría don Martín. E otra vez fue preso, et llamó a don Martín, et non vino, et tardó tanto fasta que fue judgado a muerte, et seyendo judgado llegó don Martín et tomó alçada para casa del Rey, et librólo de la prisión, et fue quitto.

E después tornó a furtar et fue preso, et llamó a don Martín et non vino fasta que judgaron quel enforcassen. Et seyendo al pie de la forca, llegó don Martín; et el homne le dixo:

– ¡Ah, don Martín, sabet que esto non era juego, que bien vos digo que grand miedo he pasado!

Et don Martín le dixo: que él le trafa quinientos maravedís en una limosnera et que los diesse al alcalde et que luego sería libre, e el homne fizolo así. E el alcalde había mandado ya que lo enforecassen, et non fallaron sogá para lo enforcar. E en quanto buscaban la sogá, llamó el homne al alcalde et diole la limosnera con los dineros. E cuando el alcalde cuidó aquel daba los quinientos maravedís, dixo a las gentes y que estaban:

– Amigos ¡quién vio nunca que menguasse sogá para enforcar homne! Ciertamente este homne non es culpado, et Dios non quiere que muera et por esso nos mengua la sogá; más tengámoslo fasta eras, et veremos más en este fecho, ca si culpado es, y se finca para cumplir eras la justicia.

Et esto fazia el alcalde por lo librar, por los quinientos maravedís que cuidaba quel había dado. Et habiendo esto assí acordado, apartóse el alcalde et

don Martín, el cual no llegó tan aprisa como el ladrón hubiera querido; y los jueces del lugar, en donde el robo se había cometido, tuvieron tiempo de hacer pesquisas que entonces no aprovecharon gran cosa cosa, porque enseguida llegó el don Martín famoso a quien dijo el ladrón: ¡Ah, don Martín, qué gran miedo me hicisteis pasar! ¿Por qué habéis tardado tanto? A lo que éste le contestó que había estado muy ocupado y por eso se le había hecho tarde, pero inmediatamente le sacó de la cárcel.

Envalentonado con tal protección siguió hurtando, y otra vez fue preso, y otra vez volvió a invocarle, pero ahora tardó tanto en llegar que dio tiempo a que fuera condenado a prisión. Estaba ya encerrado cuando llegó don Martín y pidió alzada ante el rey y fue liberado y absuelto.

Pero volvió a cometer otro robo y esta vez fue condenado a morir ahorcado. Cuando ya estaba al pie de la horca llegó don Martín al cual dijo el hombre:

– ¡Ah, don Martín, esto ya no es juego, he pasado un miedo terrible!

Y don Martín le dijo: en esta bolsa hay quinientos maravedís, dádsela al juez que os soltará enseguida. El hombre así lo hizo. El juez había ordenado que le ahorcaran, pero no encontraban cuerda para hacerlo y mientras la buscaban, llamó al juez y le entregó la bolsa. Este creyó que le daba los quinientos maravedís y dijo a la gente que les rodeaba:

– Amigos ¡quién vio nunca que faltara sogá para ahorcar a un hombre? Ciertamente, éste no es culpable y por eso Dios no quiere que muera y hace que no encontremos sogá para ahorcarle; suspendamos la ejecución hasta mañana y tratemos de investigar algo más sobre el fecho; y, si es culpable, quedándose aquí, mañana se cumplirá en él la justicia.

El juez hacía esto para dar tiempo a sacarlo de la cárcel, creyendo que había en la bolsa quinientos maravedís con los cuales compraba su libertad. Pe-

abrió la limosnera et cuidando fallar los quinientos maravedís non falló los dineros; mas falló una sogá en la limosnera. Et luego que esto vfo mandol enfor-car.

Et poniéndolo en la forca, vino don Martín et el homne le dixo que le acorriessé. Et don Martín le dixo que siempre él acorría a todos sus amigos fasta que los llegaba a tal lugar.

Et assí perdió aquel homne el cuerpo et el alma, creyendo al Diabolo et fiando dél. Et cierto sed que nunca homne dél creyó nin fió que non llegase a haber mala postremería; si non parad mientes a todos los agoreros, o sorteros, o adivinos, o otros que fazen cercos o encantamientos et destas cosas cualesquier, et veredes que siempre hobieron malos acabamientos. Et sinon me credes, acordatvos de Alvar Núñez, et de Garcilasso, que fueron los homnes del mundo que más fiaron en agüeros et en estas tales cosas, e veredes cuál acabamiento hobieron.

Et vos, señor conde Lucanor, si bien queredes fazer vuestra fazienda paral cuerpo et paral alma, fiat derechamente en Dios et ponet en él toda vuestra esperanza et vos ayudat vos quanto pudierdes et Dios ayudarvos ha. Et non creades nin fiedes en agüeros, nin en otro devaneo, ca cierto sed que de los pecados del mundo con que a Dios más pesa, et que homne mayor tuerto et mayor desconoscimiento faze a Dios, es en catar agüeros et estas tales cosas.

Et el conde tovo éste por buen consejo et fizolo assí et fallóse muy bien dello.

Et porque don Johán tovo este por buen exemplo, fizolo escribir en este libro et fizo estos viessos que dizen así:

El que en Dios non pone su esperanza morrá mala muerte, habrá mala andança.

ro, al abrirla y no hallar en ella más que una sogá, le mandó ahorcar inmediatamente.

Cuando ya estaba al pie de la horca llegó don Martín a quién el hombre pidió que le ayudase. Le contestó éste que siempre lo hacía con sus amigos, pero antes de llegar a aquel lugar.

De este modo perdió aquel infeliz el cuerpo y el alma por creer en el Diabolo y confiar en él. Y estad seguro de que todos los que así lo han hecho, han tenido mal fin, y si no fijaos en lo que ha pasado con agoreros, brujos, adivinos, los que trazan círculos y hacen encantamientos o cosas parecidas, y veréis que todos acabaron mal. Y si no me creéis, acordaos de Alvar Núñez y de Garcilaso que fueron, entre todos los hombres del mundo, los que más creyeron en agüeros y cosas parecidas y veréis qué acabamiento tuvieron.

Y vos, señor conde Lucanor, si queréis hacer vuestra hacienda, es decir lo que debéis hacer con respecto al cuerpo y al alma, confiad solamente en Dios y poned en él toda vuestra esperanza; ayudaos cuanto pudiereis y Dios os ayudará; no creáis en agüeros ni en otros devaneos, porque debéis saber que entre los pecados que más ofenden al Señor y que más pena le ocasionan está éste de creer en agüeros y otras cosas tales.

El conde tuvo por muy bueno el consejo, hizolo así y hallóse muy bien por ello.

Y como don Juan tuvo éste por buen ejemplo, hizolo escribir en este libro e hizo estos versos que dicen así:

El que en Dios non pusiere su esperanza morirá mala muerte y habrá mala andança.

Finalmente te ofrecemos el relato: "Un pacto con el diablo", producto de la pluma del maestro Juan José Arreola, quien ha sido profesor de varias generaciones de escritores.

Juan José Arreola. Poeta y narrador mexicano contemporáneo, nació en Zapotitlán, hoy ciudad Guzmán, Jalisco, el 21 de septiembre de 1918. Ha escrito trabajos de ensayo y crítica literaria, como *Y ahora... la mujer*, así como tres libros de narrativa excepcionales: *Vana invención*, *La feria* y *Cinifabulario total*, en los que entretiene temas rurales y urbanos, siempre con imaginación y sentido plástico del lenguaje, en narraciones que mucho tienen de parábolas. Ha recibido distinciones y reconocimientos internacionales por su obra, traducida ya a diversos idiomas.

Un pacto con el diablo

Aunque me di prisa y llegué al cine corriendo, la película había comenzado. En el salón oscuro traté de encontrar un sitio. Quedé junto a un hombre de aspecto distinguido.

—Perdone usted —le dije—, ¿no podría contarme brevemente lo que ha ocurrido en la pantalla?

—Sí. Daniel Brown, a quien ve usted allí ha hecho un pacto con el diablo.

—Gracias. Ahora quiero saber las condiciones del pacto: ¿podría explicármelas?

—Con mucho gusto. El diablo se compromete a proporcionar la riqueza a Daniel Brown durante siete años. Naturalmente, a cambio de su alma.

—¿Siete nomás?

—El contrato puede renovarse. No hace mucho, Daniel Brown lo firmó con un poco de sangre.

Yo podía completar con estos datos el argumento de la película. Eran suficientes, pero quise saber algo más. El complaciente desconocido parecía ser hombre de criterio. En tanto que Daniel Brown se embolsaba una buena cantidad de monedas de oro, pregunté:

—En su concepto, ¿quién de los dos se ha comprometido más?

—El diablo.

—¿Cómo es eso? —repliqué sorprendido.

—El alma de Daniel Brown, créame usted, no valía gran cosa en el momento en que la cedió.

—Entonces el diablo...

—Va a salir muy perjudicado en el negocio, porque Daniel se manifiesta muy deseoso de dinero, mírelo usted.

Efectivamente, Brown gastaba el dinero a puñados. Su alma de campesino se desquiciaba. Con ojos de reproche, mi vecino añadió:

—Ya llegarás al séptimo año, ya.

Tuve un estremecimiento. Daniel Brown me inspiraba simpatía. No pude menos que preguntar:

—Usted, perdóneme, ¿no se ha encontrado pobre alguna vez?

El perfil de mi vecino, esfumado en la oscuridad, sonrió débilmente. Apartó los ojos de la pantalla donde ya Daniel Brown comenzaba a sentir remordimientos y dijo sin mirarme:

—Ignoro en qué consiste la pobreza, ¿sabe usted?

—Siendo así...

—En cambio, sé muy bien lo que puede hacerse en siete años de riqueza.

Hice un esfuerzo para comprender lo que serían esos años, y vi la imagen de Paulina, sonriente, con un traje nuevo y rodeada de cosas hermosas. Esta imagen dio origen a otros pensamientos:

—Usted acaba de decirme que el alma de Daniel Brown no valía nada: ¿cómo, pues, el diablo le ha dado tanto?

—El alma de ese pobre muchacho puede mejorar, los remordimientos pueden hacerla crecer —contestó filosóficamente mi vecino, agregando luego con malicia—: entonces el diablo no habría perdido su tiempo.

—¿Y si Daniel se arrepiente?...

Mi interlocutor pareció disgustado por la piedad que yo manifestaba. Hizo un movimiento como para hablar, pero solamente salió de su boca un pequeño sonido gutural.

Yo insistí:

—Porque Daniel Brown podría arrepentirse y entonces...

—No sería la primera vez que al diablo le salieran mal estas cosas. Algunos se le han ido ya de las manos a pesar del contrato.

—Realmente es muy poco honrado —dije, sin darme cuenta.

—¿Qué dice usted?

—Si el diablo cumple, con mayor razón debe el hombre cumplir —añadí como para explicarme.

—Por ejemplo... —y mi vecino hizo una pausa llena de interés.

—Aquí está Daniel Brown —contesté—. Adora a su mujer. Mire usted la casa que le compró. Por amor ha dado su alma y debe cumplir.

A mi compañero le desconcertaron mucho estas razones.

—Perdóneme —dijo—, hace un instante usted estaba de parte de Daniel.

—Y sigo de su parte. Pero debe cumplir.

—Usted, ¿cumpliría?

No pude responder. En la pantalla, Daniel Brown se hallaba sombrío. La opulencia no bastaba para hacerle olvidar su vida sencilla de campesino. Su casa era grande y lujosa, pero extrañamente triste. A su mujer le sentaban mal las galas y las alhajas. ¡Parecía tan cambiada!

Los años transcurrían veloces y las monedas saltaban rápidas de las manos de Daniel, como antaño la semilla. Pero tras él, en lugar de plantas, crecían tristezas, remordimientos.

Hice un esfuerzo y dije:

—Daniel debe cumplir. Yo también cumpliría. Nada existe peor que la pobreza. Se ha sacrificado por su mujer, lo demás no importa.

—Dice usted bien. Usted comprende porque también tiene mujer, ¿no es cierto?

—Haría cualquier cosa porque nada le faltase a Paulina.

—¿Su alma?

Hablábamos en voz baja. Sin embargo, las personas que nos rodeaban parecían molestas. Varias veces nos habían pedido que calláramos. Mi amigo, que parecía vivamente interesado en la conversación, me dijo:

—¿No quiere usted que salgamos a uno de los pasillos? Podremos ver más tarde la película.

No pude rehusar y salimos. Miré por última vez a la pantalla: Daniel Brown confesaba llorando a su mujer el pacto que había hecho con el diablo.

Yo seguía pensando en Paulina, en la desesperante estrechez en que vivíamos, en la pobreza que ella soportaba dulcemente y que me hacía sufrir mucho más. Decididamente, no comprendía yo a Daniel Brown, que lloraba con los bolsillos repletos.

—Usted, ¿es pobre?

Habíamos atravesado el salón y entrábamos en un angosto pasillo, oscuro y con un leve olor de humedad. Al traspasar la cortina gastada, mi acompañante volvió a preguntarme:

—Usted, ¿es muy pobre?

—En este día —le contesté—, las entradas al cine cuestan más baratas que de ordinario y, sin embargo, si supiera usted qué lucha para dicitirme a gastar ese dinero. Paulina se ha empeñado en que viniera; precisamente por discutir con ella llegué tarde al cine.

—Entonces, un hombre que resuelve sus problemas tal como lo hizo Daniel, ¿qué concepto le merece?

—Es cosa de pensarlo. Mis asuntos marchan muy mal. Las personas ya no se cuidan de vestirse. Van de cualquier modo. Reparar sus trajes, los limpian, los arreglan una y otra vez. Paulina misma sabe entenderse muy bien. Hace combinaciones y añadidos, se

improvisa trajes; lo cierto es que desde hace mucho tiempo no tiene un vestido nuevo.

—Le prometo hacerme su cliente —dijo mi interlocutor, compadecido—; en esta semana, le encargaré un par de trajes.

—Gracias. Tenía razón Paulina al pedirme que viniera al cine, cuando sepa esto va a ponerse contenta.

—Podría hacer algo más por usted —añadió el nuevo cliente—; por ejemplo, me gustaría proponerle un negocio, hacerle una compra...

—Perdón —contesté con rapidez—, no tenemos ya nada para vender; lo último, unos aretes de Paulina...

—Piense usted bien, hay algo que quizás olvida...

Hice como que meditaba un poco. Hubo una pausa que mi benefactor interrumpió con voz extraña:

—Reflexione usted. Mire, allí tiene usted a Daniel Brown. Poco antes de que usted llegara, no tenía nada para vender, y, sin embargo...

Noté, de pronto, que el rostro de aquel hombre se hacía más agudo. La luz roja de un letrero puesto en la pared daba a sus ojos un fulgor extraño, como fuego. Él advirtió mi turbación y dijo con voz clara y distinta:

—A estas alturas, señor mío, resulta por demás una presentación. Estoy completamente a sus órdenes.

Hice instintivamente la señal de la cruz con mi mano derecha, pero sin sacarla del bolsillo. Esto pareció quitar al signo su virtud, porque el diablo, componiendo el nudo de su corbata, dijo con toda calma:

—Aquí, en la cartera, llevo un documento que...

Yo estaba perplejo. Volvía a ver a Paulina de pie en el umbral de la casa, con su traje gracioso y destañado, en la actitud en que se hallaba cuando salí; el rostro inclinado y sonriente, las manos ocultas en los pequeños bolsillos de su delantal.

Pensé que nuestra fortuna estaba en mis manos. Esta noche apenas si teníamos algo para comer. Mañana habría manjares sobre la mesa. Y también vestidos y joyas, y una casa grande y hermosa. ¿El alma?

Mientras me hallaba sumido en tales pensamientos, el diablo había sacado un pliego crujiente y en una de sus manos brillaba una aguja.

“Daría cualquier cosa porque nada te faltara.” Esto lo había dicho yo muchas veces a mi mujer. Cualquier cosa. ¿El alma? Ahora estaba frente a mí el que podía hacer efectivas mis palabras. Pero yo se-

gufa meditando. Dudaba. Sentía una especie de vértigo. Bruscamente, me decidí:

-Trato hecho. Sólo pongo una condición.

El diablo, que ya trataba de pinchar mi brazo con su aguja, pareció desconcertado:

-¿Qué condición?

-Me gustaría ver el final de la película- contesté.

-¡Pero qué le importa a usted lo que ocurra a ese imbécil de Daniel Brown! Además, eso es un cuento. Déjelo usted y firme, el documento está en regla, sólo hace falta su firma, aquí sobre esta raya.

La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro. Añadió:

-Si usted gusta, puedo hacerle ahora mismo un anticipo.

Parecía un comerciante astuto. Yo repuse con energía:

-Necesito ver el final de la película. Después firmaré.

-¿Me da usted su palabra?

-Sí.

Entramos de nuevo en el salón. Yo no veía en absoluto, pero mi gufa supo hallar fácilmente dos asientos.

En pantalla, es decir, en la vida de Daniel Brown, se había operado un cambio sorprendente, debido a no sé qué misteriosas circunstancias.

Una casa campesina, destartalada y pobre. La mujer de Brown estaba junto al fuego, preparando la comida. Era el crepúsculo y Daniel volvía del campo con la azada al hombro. Sudoroso, fatigado, con su burdo traje lleno de polvo, parecía, sin embargo, dichoso.

Apoyado en la azada, permaneció junto a la puerta. Su mujer se le acercó, sonriendo. Los dos contemplaron el día que se acababa dulcemente, prometiendo la paz - el descanso de la noche. Daniel miró con ternura a su esposa, y recorriendo luego con los ojos la limpia pobreza de la casa, preguntó:

-Pero, ¿no echas tú de menos nuestra pasada riqueza? ¿Es que no te hacen falta todas las cosas que teníamos?

La mujer respondió lentamente:

-Tu alma vale más que todo eso, Daniel...

El rostro del campesino se fue iluminando, su sonrisa parecía extenderse, llenar toda la casa, salir del paisaje. Una música surgió de esa sonrisa y parecía disolver poco a poco las imágenes. Entonces, de la casa dichosa y pobre de Daniel Brown brotaron tres letras blancas que fueron creciendo, creciendo, hasta llenar toda la pantalla.

Sin saber cómo, me hallé de pronto en medio del tumulto que salía de la sala, empujando, atropellando, abriéndome paso con violencia. Alguien me cogió de un brazo y trató de sujetarme. Con gran energía me solté, y pronto salí a la calle. Era de noche. Me puse a caminar de prisa, cada vez más de prisa, hasta que acabé por echar a correr. No volví la cabeza ni me detuve hasta que llegué a mi casa. Entré lo más tranquilamente que pude y cerré la puerta con cuidado.

Paulina me esperaba.

Echándome los brazos al cuello, me dijo:

-Pareces agitado.

-No, nada, es que...

-¿No te ha gustado la película?

-Sí, pero...

Yo me hallaba turbado. Me llevé las manos a los ojos. Paulina se quedó mirándome, y luego, sin poderse contener, comenzó a reír, a reír alegremente de mí, que deslumbrado y confuso me había quedado sin saber qué decir. En medio de su risa, exclamó con festivo reproche:

-¿Es posible que te hayas dormido?

Estas palabras me tranquilizaron. Me señalaron un rumbo.

Como avergonzado, contesté:

-Es verdad, me he dormido.

Y luego, en son de disculpa, añadí:

-Tuve un sueño, y voy a contártelo.

Cuando acabé mi relato, Paulina me dijo que era la mejor película que yo podía haberle contado. Parecía contenta y se rió mucho.

Sin embargo, cuando yo me acostaba, pude ver cómo ella, sigilosamente, trazaba con un poco de ceniza la señal de la cruz sobre el umbral de nuestra casa.

ACTIVIDADES

La Literatura es una forma de conocimiento, una visión particular del mundo y producto ideológico de una so-

ciudad, que en las leyendas se identifica por su carácter anónimo, transmitida por tradición oral. Pero la Literatura también mitifica o desmitifica y, ante todo, puede convertirse en una experiencia lúdica.

Contesta brevemente estas preguntas:

1. ¿Qué sensación te dejan las lecturas anteriores?
2. ¿Qué sentido tiene el Diablo como figura mítica para una mentalidad contemporánea?
3. Señala cómo se refleja la época (tiempo histórico) en cada una de las lecturas, y el lenguaje (en lo que se cuenta y en la forma de contarlo).
4. ¿Cuál texto te pareció más interesante y por qué?
5. Indica qué tipo de narrador presenta cada relato.
6. En el texto del Conde Lucanor, ¿qué apreciación puedes hacer acerca del lenguaje?
7. ¿En cuál lectura predomina el aspecto moralizador (bien-mal) y a qué lo atribuyes?
8. Finalmente, como ya estudiaste lo relacionado al cuento, qué te parece si escribes un relato que lleve como figura central al Diablo, o cambia el final de la lectura que más te haya gustado.

Brujas

El tema de la *bruja* siempre ha sido una constante literaria, que a pesar de haberse relegado gracias a Walt Disney al ámbito de la mentalidad infantil (y la de algunos adultos que no han dejado de consumir intelectualmente sus dibujos animados) fue en otros tiempos una terrible figura legendaria que provocó, inclusive, una persecución obsesiva por parte del sórdido tribunal de la Inquisición. Por ello, la *bruja* conserva un doble carácter antagónico, atrayente-repelente: cautivan sus virtuales poderes extraordinarios, secretos, caldeados en humeantes pucheros de una cueva tenebrosa que probablemente haya sido alguna cocina cochamborosa; por otro lado la repulsa hacia la *bruja* es obligada debido a su fealdad, a su decrepitud, aspectos que en la idealizada condición femenina constituyen un esquema intolerable, aunque existen casos de *brujas* muy hermosas.

Si miles de despeinadas damas fueron condenadas a la hoguera en la Europa Central en tiempos medievales, esto implica que la personalidad prohibida de la *bruja* aceleró la imaginación de la época, generando y reforzando mitos cuya trascendencia encuentra analogías actuales; por ejemplo, nuestros brujos de Catemaco, y más cerca aún, nuestros mercachifles del mercado de Sonora, en el Distrito Federal, así como los curanderos y merolicos de kioscos y alamedas, incluida la central. No en balde la acepción "Celestina", derivada de la famosa obra literaria, es aplicada a todo tipo de alcahuetas, que no son sino "concertadoras de amor".

Actualmente, la ignorancia popular y la creciente y próspera imaginería comercial permiten que "Celestinas" sintéticas, con apartados postales en los Estados Unidos, adivinen a tremenda distancia la suerte, la fortuna en el dinero y en el amor de los incautos. Por supuesto que su publicidad aparece atiborrada en las revistas tremendistas o de fufino contenido cultural.

En un terreno literario más pulcro, la narrativa mexicana contemporánea ha rescatado la imagen de la *bruja* dentro de una trama ingeniosa, como lo puedes leer en el relato "Excalibur" de José de la Colina. Excalibur es el nombre de una portentosa espada, la cual —según la leyenda artúrica— es desclavada de la piedra únicamente por el legítimo aspirante al vacío trono de Inglaterra: el entonces chiquillo y futuro rey, Arturo.

José de la Colina. Narrador mexicano contemporáneo (n. en 1934), ha sido director y colaborador de publicaciones, ensayista literario de cine y autor de los libros. *Ven, caballo gris*, *La lucha con la pantera* (llevada al cine), *Los viejos* y *La tumba india*, entre otras.

Excalibur

¿Dónde vas tú, el desdichado?

¿Dónde vas, triste de ti?

.....

Muerta es tu enamorada.

Muerta es que yo la ví.

para Catarina Vieira

Una espada, una espada de luz de acero de relámpago, tan fina, delgada, incisiva, cortante, que en un solo zumbido rasgara el aire hechizado y cortara el cuerpo, la carne fofa, arrugada, temblorosa, de la bruja, dividiendo tan rápida, limpiamente en dos, que no se notara la línea del corte, no burbujeara sangre, y matando tan silenciosa, rápida, luminosamente a la bruja, que no pareciera muerta y quedara en pie, riendo con sus pocos dientes como una ventana apedreada, y zuum, zuum, zumm, la espada siguiera girando alrededor de las cabezas de ellos, protegiéndolos a él y ella, a la morena, silenciosa, linda linda linda hija de la bruja, huyendo los dos en un galope de caballo color luz de acero de relámpago de espada; huyendo, tierna, alegre, heroicamente huyendo...

Iba con los cuadernos y el libro debajo del brazo, apretándolos nerviosamente, mientras con la otra mano empuñaba la regla metálica, haciéndola girar y hender el aire, contento de que algunas personas se apartaran de su camino. *Un niño tonto*, dirían, como decía papá para hacer llorar a mamá, para que mamá estrechara a su *pobre hijito* contra el pecho, mientras él pensaba: *ellos me hicieron, yo no tengo la culpa*, porque le habían dicho los muchachos inteligentes que a los niños los hacen los papás. *Yo no tengo la culpa, ellos me hicieron*. Y como lo habían hecho mal, lo habían hecho tonto, ahora ya no lo mandaban a la escuela, donde le pegaban y se reían de él, sino a la casa de aquella profesora vieja, gorda, casi calva, con lentes en los que los ojos quedaban lejanos, y que decía: *mi hijo tenía dieciséis años como tú, pero ése sí era listo*, aunque a él no le importaba aquél que tuvo dieciséis años y se quedó quieto para siempre con sus dieciséis años, sino la hija, la de los veinte a los veintinosecuantos, la morena, la alta, la silenciosa, la de los grandes adormilados ojos que le mostraba estampas de caballeros con espadas luminosas que abatían brujas y dragones, ellas mirándolo

a uno, tomándole la mano para que escribiera palabras cuando la bruja se iba a la cocina a hechizar con aire olor de naranja la estrecha habitación llena de muebles que tronaban, de altas pilas de periódicos de muchos, muchísimos años atrás, y la mano larga, morena, calor de ave, iba dirigiendo su mano, sólo eso, dirigiendo su mano tonta, y el olor mermelada de naranja hechizaba la habitación, y entonces venía la bruja, y la mano larga, de largos dedos morenos, linda linda linda, se apartaba, se iba, porque la bruja decía: *no le ayudes, Patricia, que se hace más tonto de lo que es*. ¡Vieja bruja, vieja bruja, tengo una espada, te mato, me llevo a tu hija, su mano me llevo, tu hija, su mano, escapamos, te mato, vieja bruja, bruja, bruja...!

Llegó a la casa de dos pisos, de estrecha fachada gris comprimida entre los dos edificios nuevos, tocó ferozmente con el puño, esperó a que del otro lado de la puerta el cordón manejado desde arriba tirase de la cerradura, empujó, entró, subió la escalera que daba vueltas, empujó la otra puerta, avanzó por el pasillo de tablas chirriantes como ratas en agonía, entró en la habitación en que ya estaba sentada la mujer, casi calva, redonda, con los ojos muy lejanos. *¿Dónde estará ella, la alta, la silenciosa, Patricia de largos dedos?* Continuaba su avance empuñando la regla, pero la bruja se movió de un lado a otro en su carne fofa y mil veces plegada, diciendo: *no habrá lección porque mi hija se casa*, y a él le pareció que todavía estaba ella diciéndolo y riéndose con el gesto de ventana apedreada cuando se alzó en el aire el silbido luz de acero de relámpago de espada y la hirió; la rasgó de arriba abajo, tan silenciosa, rápida, limpiamente, que ni siquiera se abrieron las dos mitades del cuerpo, no cayeron a los lados, y la invisible línea del corte no burbujeara sangre, ni la bruja lo advirtió, y seguía diciendo: *no habrá lección porque mi hija se casa*, pero a él no le asustaba la sonrisa de un lado a otro balanceada, y hacía girar el relámpago luz de

acero silbante sobre la cabeza de la bruja, preguntando con rugidos, llanto y mocos disparados rabiosamente, dispuesto a herir, a cortar, preguntando: *¿dónde la has ocultado, bruja pelona, ojos de rata pelona bruja, dónde, en qué cueva oscura, su cuerpo sin sangre, sin vida, su mano buena, sus ojos dulces, dónde,*

de, bruja?, y nuevamente (o nunca) la luz silbante de acero de relámpago la hirió, la mató sin que ella lo supiera, mientras el cuerpo, el rostro de ventana apedreada, ladeándose repetidamente en la carne fofa mil veces arrugada, decía: no habrá lección porque mi hija se casa, la bruja, la pelona, maldita bruja.

En un terreno más tradicional, remitamos la imagen de la *bruja* al mundo novohispano, y leamos cómo su leyenda ha generado versiones diversas y todo tipo de evocaciones a través del teatro, de la poesía, del relato y de la novela. Es el caso de "La mulata de Córdoba", leyenda que don Luis González Obregón, historiador y compilador de tradiciones mexicanas, rescata en su obra *Las calles de México*. De ella te presentamos la parte correspondiente a esta bellísima y enigmática dama colonial:

Luis González Obregón. Escritor mexicano nacido en Guanajuato en 1865, y fallecido en la ciudad de México en 1938. Fue además, reconocido historiador y bibliógrafo, especializado en el México colonial. Configura la historia de esa ciudad a través de tradiciones y leyendas siempre reforzadas de datos corroborables en la documentación de la época. Sus principales obras son: *México viejo, Las calles de México, Vetusteces y Croniquillas de la Nueva España*.

La fantástica leyenda de la *Mulata de Córdoba* ha vivido en la tradición del pueblo y ha sido trasmitida hasta nosotros en miles de ediciones, hechas ya al calor del hogar por la abuelita para entretener a los nietos, o por la pilmama para dormir a los niños; ya por el cansado caminante para acertar las noches, o por el soldado para amenizar las veladas del campamento.

No hay, pues, constancias en la historia, ni datos en las crónicas acerca de esa mujer maravillosa: su origen como su fin lo oculta el pasado y sólo lo sabe el presente por la tradición, que oculta la verdad, que modifica los hechos, pero que siempre encanta y siempre cautiva.

Cuenta, pues, la tradición, que hace más de dos centurias y en la poética ciudad de Córdoba, vivió una célebre mujer, una joven que nunca envejecía a pesar de sus años.

Nadie sabía hija de quién era, y todos la llamaban la *Mulata*.

En el sentir de la mayoría, la *Mulata* era una bruja, una hechicera, que había hecho pacto con el diablo, quien la visitaba todas las noches, pues muchos vecinos aseguraban que al pasar a las doce por su casa, habían visto que por las rendijas de las ventanas y de las puertas salía una luz siniestra, como si por dentro un poderoso incendio devorara aquella habitación.

Otros decían que la habían visto volar por los tejados en forma de mujer, pero despidiendo por sus negros ojos miradas satánicas y sonriendo diabólicamente con sus labios rojos y sus dientes blanquísimos.

De ella se referían prodigios.

Cuando apareció en la ciudad, los jóvenes, prendados de su hermosura, disputábanse la conquista de su corazón.

Pero a nadie correspondía, a todos desdeñaba, y de ahí nació la creencia de que el único dueño de sus encantos era el señor de las tinieblas.

Empero, aquella mujer siempre joven, frecuentaba los sacramentos, asistía a misa, hacía caridades, y todo aquel que imploraba su auxilio la tenía a su lado, en el umbral de la choza pobre, lo mismo que junto al lecho del moribundo.

Se decía que en todas partes estaba, en distintos puntos y a la misma hora; y llegó a saberse que un día se le vio a un tiempo en Córdoba y en México; "tenía el don de ubicuidad" —dice un escritor— y lo más común era encontrarla en una caverna. "Pero éste —añade— la visitó en una accesoria; aquél la vio en una de esas casucas horribles que tan mala fama tienen en los barrios más inmundos de las ciudades, y otro la conoció en un modesto cuarto de vecindad, sencillamente vestida, con aire vulgar, maneras desembarazadas, y sin revelar el mágico poder de que estaba dotada".

La hechicera servía también como abogada de imposibles. Las muchachas sin novio, las jamonas pasadas que iban perdiendo la esperanza de hallar marido, los empleados cesantes, las damas que ambicionaban competir en túnicas y en joyas con la Virreina, los militares retirados, los médicos sin enfermos, los abogados sin pleitos, los escribanos sin protocolo y los jóvenes sin fortuna, todos acudían a ella, todos la invocaban en sus cuitas, y a todos los dejaba contentos, hartos y satisfechos.

Por eso todavía hoy, cuando se solicita de alguien una cosa difícil, casi irrealizable, es costumbre exclamar: —¡No soy la *Mulata de Córdoba*!

La fama de aquella mujer era grande, inmensa. Por todas partes se hablaba de ella y en diferentes lugares de Nueva España su nombre era repetido de boca en boca.

“Era en suma —dice el mismo escritor— una Circe, una Medea, una Pitonisa, una Sibila, una bruja, un ser extraordinario a quien nada había oculto, a quien todo obedecía, y cuyo poder alcanzaba hasta trastornar las leyes de la naturaleza... Era, en fin, una mujer a quien hubiera colocado la antigüedad entre sus diosas, o a lo menos entre sus más veneradas sacerdotisas; era un *medium*, y de los más privilegiados, de los más favorecidos que disfrutó la escuela espiritista de aquella época... ¡Lástima grande que no viviera en la nuestra! ¡De qué portentos no fuéramos testigos! ¡Qué revelaciones no haría en su tiempo! ¡Cuántas evocaciones, cuántos espíritus no vendrían sumisos a su voz! ¡Cuántos incrédulos dejarían de serlo!”

—¿Qué tiempo duró la fama de aquella mujer, verdadero prodigio de su época y admiración de los futuros siglos? Nadie lo sabe.

Lo que sí se asegura es que un día la ciudad de México supo que desde la villa de Córdoba había sido traída a las sombrías cárceles del Santo Oficio.

Noticia tan estupenda, escapada Dios sabe cómo de los impenetrables secretos de la Inquisición, fue causa de atención profunda en todas las clases de la sociedad, fue el tema favorito de muchas conversaciones, y entre los *platicones* de las tiendas del Parián se habló mucho de aquel suceso y hasta hubo un atrevido que sostuviera que la *Mulata*, no era hechicera, ni bruja, ni cosa parecida, y que el haber caído

en garras del Santo Tribunal, lo debía a una inmensa fortuna, consistente en diez grandes barriles de barro, llenos de polvo de oro. Otro de los tertulianos aseguró que además de esto se hallaba de por medio un amante desairado, que ciego de despecho denunció en Córdoba a la *Mulata*, porque ésta no había correspondido a sus amores.

Pasaron los años, las hablillas se olvidaron, hasta que otro día de nuevo supo la ciudad con asombro, que en el próximo auto de fe que se preparaba, la hechicera saldría con coraza y vela verde. Pero el asombro creció de punto cuando pasados algunos días se dijo que el pájaro había volado hasta Manila, burlando la vigilancia de sus carceleros... más bien dicho, saliéndose delante de uno de ellos.

—¿Cómo había sucedido esto? ¿Qué poder tenía aquella mujer, para dejar así con un palmo de narices, a los muy respetables señores inquisidores?

Todos lo ignoraban. Las más extrañas y absurdas explicaciones circularon por la ciudad. Quién afirmaba, haciendo la señal de la cruz, que todo era obra del mismo diablo, que de incógnito se había introducido a las cárceles secretas para salvar a la *Mulata*. Quién recordaba aquello de que *dávdiva quebrantan... rejas*; y aun hubo algún malicioso que dijese *que todo lo vence el amor...* y que los del Santo Oficio, como mortales, eran también de carne y hueso.

He aquí la verdad de los hechos.

Una vez, el carcelero penetró en el inmundo calabozo de la hechicera, y quedóse verdaderamente maravillado de contemplar en una de las paredes, un navío dibujado con carbón por la *Mulata*, la cual le preguntó con tono irónico:

—¿Qué le falta a ese navío?

—¡Desgraciada mujer —contestó el interrogado— si tuvieras temor de Dios, si te arrepintieras de tus pasadas faltas, si quisieras salvar tu alma de las horribles penas del infierno, no estarías aquí, y ahorrártas al Santo Oficio el que te juzgase! ¡A ese barco únicamente le falta que ande! ¡Es perfecto!

—Pues si vuestra merced lo quiere, si en ello se empeña, andará, andará y muy lejos...

—¡Cómo! ¿A ver?

—Así —dijo la *Mulata*. Y ligera saltó al navío, y éste, lento al principio, y después rápido y a toda vela, desapareció con la hermosa mujer por uno de los rincones del calabozo.

El carcelero, mudo, inmóvil, con los ojos salidos de sus órbitas, con el cabello de puntas, y con la boca

abierta, vio aquello sorprendido. ¿Y después? Hable un poeta:

*Cuenta la tradición, que algunos años
Después de estos sucesos, hubo un hombre,
En la casa de locos detenido,
Y que hablaba de un barco que una noche
Bajo el suelo de México cruzaba
Llevando una mujer de altivo porte.
Era el inquisidor, de la Mulata
Nada volvió a saber, mas se supone
Que en poder del demonio está gimiendo.
¡Déjela entre las llamas los lectores!*

ACTIVIDADES

Para una comprensión cabal de los textos anteriores, es necesario realizar el análisis respectivo. Te pedimos contestar lo siguiente:

1. Determina la forma y el género literario de los textos leídos. _____

2. Identifica los tipos de narrador que presentan los textos y ejemplificalos con un párrafo donde pueda observarse cada tipo. _____

3. Menciona la función actancial de los personajes principales. _____

4. Determina la espacialidad y la temporalidad de cada narración. _____

5. Señala los elementos míticos presentes en estos relatos. _____

Vampiros

Desde los albores de la Edad Media hasta nuestros días, este "engendro" del mal se sigue regenerando y en cada una de sus reencarnaciones se le añaden o quitan cualidades.

Te sugerimos ver la película: "Drácula" de F.F. Coppola o, simplemente leer "Drácula y el eclipse" de Woody Allen. A continuación te presentamos el artículo "La metamorfosis del vampiro" de Margo Glantz, donde se menciona la génesis de dicha figura mítica y legendaria.

"LA MEJOR PELICULA DE LOS ULTIMOS 10 AÑOS"

ALFREDO GUZMÁN (RADIO FÓRMULA)

"ES IMPRESIONANTE POR SU IRRESISTIBLE BELLEZA VISUAL."
TOMÁS PÉREZ (EL ORIENTE UNIVERSAL)

"ESCALOFRIANTE, SENSUAL Y DESLUMBRANTE."
FERNANDO BAUTISTA (LOS TIGRES)

"LA MEJOR VERSIÓN HASTA AHORA. COPPOLA LOGRA OTRA OBRA MAESTRA."
LEONARDO CARRERA (RADIO NACIONAL)


"UN GRAN ESPECTÁCULO CINEMATOGRAFICO Y UNA DE LAS FASTUOSAS PELICULAS DE LOS ULTIMOS AÑOS."
EDUARDO REYES (EL NORTE DE MONTERREY)

"DRACULA LA PELICULA MAS ENITOSA DE COPPOLA."
MARTÍN SANTIAGO (EL UNIVERSAL)

"LA PELICULA CONSISTE EN UN DESLUMBRANTE EJEMPLO DE MAESTRIA CINEMATOGRAFICA Y UN OBRASORPRENDIENTE."
LEONARDO CARRERA (RADIO NACIONAL)

"UNA FASTUOSA REFERENCIA DEL CINE BARRINO MITO MAGNIFICAMENTE FOTOGRAFADA."
EDUARDO REYES (EL NORTE DE MONTERREY)

6: **sensacional éxito**



Dracula

DE BRAM STOKER

EL AMOR NUNCA MUERE

Margo Glantz Saphiro. Catedrática e investigadora literaria mexicana, autora de diversos estudios sobre la narrativa nacional y universal. Fue directora del INBA (Literatura), agregada cultural de la embajada mexicana en Londres, y autora de los libros *Onda* y *escritura en México, Intervención y pretexto, En el día de tu boda, Reflexiones, etcétera*.

Las metamorfosis del vampiro

El vampiro es un mito legendario. Deambula por la historia de Fausto y Don Juan; es más, el vampiro es una extraña mezcla de Fausto y de Don Juan; ha pactado con el diablo y persigue a las doncellas para destruirlas. Don Juan las priva de su honor y el vampiro de su sangre; la fama de Don Juan se determina por el número de víctimas deshonradas y la vida del vampiro se sostiene por la sangre de las vírgenes. Tanto el Don Juan como el vampiro aman a las doncellas débiles, a las virtuosas y pálidas mujeres que, hipnotizadas, se les entregan. El vampiro no sólo ha pactado con el diablo, es su imagen.

Pero como dice Barthes en *Mitologías*, el mito es una forma y no se define por el objeto de su mensaje sino por la manera como lo profiere.

El mito del vampiro que resucita en la literatura cada vez que sus detractores lo guillotinan y le clavan la estaca fraticida en el pecho, es aparentemente eterno. Apparentemente, porque lleva una veintena de siglos de existencia y sigue reproduciéndose como los demonios aniquilados para siempre en las hogueras. Parecería que su existencia y su aniquilación fueran eternas, y que su eternidad vinculada con la palabra siempre definiere al vampiro como una mo-

alidad esencial del hombre. La agonía romántica se instala en galerías monstruosas evocadoras de ciertos estremecimientos convulsos y deliciosos emparentados con esa inquietante aparición del temor que Freud define en *Totem y tabú*: "Las fuentes verdaderas del tabú deben ser buscadas más profundamente que en los intereses de las clases privilegiadas; nacen en el lugar de origen de los instintos primitivos y, a la vez, más duraderos del hombre, en el temor a la acción de fuerzas demoníacas". Pero lo demoníaco está asociado muchas veces con el sexo y el vampiro es un mito en el que sexo se emboza mitigado por la negra capa que lo encubre y exagera en la blancura de los colmillos afilados que lo revelan como mito y lo ligan con la sangre.

Más como el propio Freud lo asienta, "ni el miedo ni los demonios pueden ser considerados en psicología como causas primeras, más allá de las cuales sería imposible remontarse" y es que a su vez tanto el miedo como los demonios están asociados con lo sagrado y con lo impuro y por ello son venerados y execrados, como la figura del vampiro. Las doncellas que le temen se le entregan y una vez vampirizadas caen en el vampirismo; así se cumple el patrón señalado por Freud cuando determina el poder contagioso inherente en el tabú por la facultad que posee de inducir en tentación e impulsar a la imitación.

Mito vivo pues, o mito que resucita periódicamente como la figura que lo engendró o que lo simboliza, mito que reviste ciertas características, constituye una historia, define un significado, se nos entrega con sus atributos: El vampiro es un ser que se alimenta de sangre de seres vivos y mantiene la vida propia a costa de la vida ajena: El vampiro es nocturno y su presencia despierta una sigilosa concupiscencia, un terror extraño, y provoca furtivas complacencias y heladas sensualidades; su presencia hipnotiza, congela, atemoriza; su aspecto es a la vez atrayente y repulsivo; su simpatía es satánica y su relación con el otro mundo se sospecha y se persigue; su sustancia es la muerte, su presencia garantía de sacrificio ritualmente consumado. La evocación simple de la palabra que lo define nos devuelve su sentido, aunque éste se haya devaluado a veces como en la palabra *vamp* que nos remite al *star system jolivudesco*. Pero lo que aquí nos preocupa es su presencia extraña, su engañosa "eternidad", su capacidad de

supervivencia, su existencia de gato diabólico, ser proteico, engendro de sí mismo, su asociación con el demonio, con lo oscuro, con el abismo. Esa presencia que engendra un sentido se mantiene aún; "postula un saber, al decir de Barthes, determina un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones". Pero esta memoria, esta historicidad concentrada en la palabra que evoca su sentido, se revierte en formas incesantemente renovadas y produce nuevas versiones estéticas del mito que ahondan en su sentido y aclaran, entenebreciéndola, su embozada red de extrañas implicaciones. Producen esa "extrañeza inquietante" con la que Freud trató de hacerle frente a ciertos problemas psicoanalíticos escurridizos y ambivalentes. El mito del vampiro renace en cada nueva forma que lo engendra y recrea su nuevo acontecer. La historia de las formas que el vampiro ha revestido regenera su sentido y refuerza el carácter de su mito, lo vuelve un ser resplandeciente de eternidad.

Satán y el vampiro

Las leyendas de vampiros son tan viejas como las leyendas del Fausto o las de Don Juan. Ya lo decía al empezar este escrito. Se remontan por lo menos al medioevo, aunque tienen antecedentes en las literaturas clásicas. El hombre lobo, el hombre murciélago que se alimenta de cadáveres aparecen muy pronto en la historia de la literatura y Petronio tiene un cuento que lleva precisamente ese nombre, "El lobo". En ese cuento hay dos de las características típicas del vampiro: sus transformaciones nocturnas y la sangre que mana del cuello. Uno de los animales habitualmente asociados con el vampiro es el lobo y sus apariciones son nocturnas y al serlo están conectadas con el diablo. Vampiro es muerte y es satanismo. Es más, el vampirismo es uno de los símbolos tradicionales que el hombre ha construido para explicar su ansia de inmortalidad. Ser inmortal no significa resucitar de entre los muertos el día del Juicio Final; aliarse con el diablo significa adelantar ese momento. El que sobrevive gracias a esa alianza sobrevive concretamente en esta tierra, pertenece al mundo de los vivos y no espera esa resurrección de la carne que se efectuará al final de los tiempos.

El vampiro vive en el presente, un presente que la sangre le compra y su vitalidad se adquiere a través

del amor, aunque su amor destruya a los demás seres vivos.

Acudir a Satán para liberarse de la muerte es también liberarse de las ataduras que Dios le impone al hombre. Satán es el gran rebelde y su figura ocupa un lugar destacado en el universo cristiano. Satán y sus misas negras, Satán y sus hechiceras, Satán y los aquelarres, Satán y la Naturaleza pueblan los libros de horas y los grandes frescos de las iglesias medievales; Satán aparece detrás de los capiteles de las columnas románicas, Satán deslumbra en los vitrales góticos y se enfrenta descarado a los ángeles. Satán es el héroe caído, el príncipe de las Tinieblas, Lucifer, el personaje más fascinante del *Paraiso perdido*. Y desde su aparición en los versos de la *Jerusalén libertada* de Tasso se habla de "su hórrida majestad que en su feroz aspecto aumenta el terror y aumenta su soberbia... y como negro abismo su boca se abre, obscena e infectada de sangre negra". Y en el Marino, el poeta barroco, Satán lleva en los ojos la tristeza y el signo de la muerte y en ellos brilla una luz escarlata y confusa. "Su mirada oblicua y sus destellos parecen cometas o relámpagos que iluminan su mirada. Y de su nariz y sus pálidos labios vomita y expele niebla y pestilencia; furioso, soberbio y desesperado, sus gemidos son truenos, su aliento, un relámpago".

El Lucifer de Milton es cercano a esta concepción italiana del Demonio y Schiller declara que Milton es un panegirista del Infierno mientras Shelley expresa su admiración con estas palabras: "El Diablo de Mil-

ton es superior como ser moral a su Dios". Satán hipnotiza y su representante en la tierra, el Vampiro, petrifica a sus víctimas que avanzan hacia él y se entregan a un sonambulismo amoroso que las pierde. Sus destellos crizados y magníficos son más fuertes que el pálido resplandor de la virtud y los ángeles con réplicas desvaídas de ese Paraíso insulso que el Ángel de las Tinieblas combate.

Al provenir como los otros mitos medievales del inconsciente colectivo, el vampiro se regenera en la literatura y a sus muertes definitivas y constantes suceden sus resurrecciones triunfadoras. Gautier lo ha declarado muerto, los irónicos racionalistas franceses lo entierran con una sonrisa torcida en los labios, pero a pesar de la guillotina que cercena su cabeza y de la estaca que lacera su pecho, el vampiro resucita.

El *Drácula* de Bram Stöcker con su traje negro, sus afilados y blancos colmillos, su sensual, repugnante y encendida boca, su mirada viperina y su andar de lobo crea una nueva prole de esta mal llamada moda. La cinematografía se apropia de su imagen y los repetitivos rituales se enriquecen reiterando los estereotipos. Aparece *Nosferatu* y lo sigue *Drácula* y el terror se apodera de los ojos; las películas acaban agotando su arsenal terrorífico y la cursilería aniquila al miedo, pero *Drácula* sigue vivo y Polanski y Warhol se apropian su mitología y la condensan haciéndolo girar en sanguiñolenta danza. Ahora es Warner Herzog.

ACTIVIDADES

De la lectura anterior contesta las siguientes preguntas:

1. ¿Por qué en el artículo se menciona *mito* y *leyenda*? ¿Cuál es la diferencia?
2. Explica qué referencias literarias o cinematográficas conoces.
3. En la actualidad ¿cómo se concibe la figura del vampiro?
4. Haciendo una división en párrafos, señala las ideas principales del texto.
5. Finalmente, te invitamos a leer un cuento de Woody Allen, acerca de *Drácula*, para que elabores un comentario.

Woody Allen. Cineasta y actor norteamericano contemporáneo; director de sus propios filmes, es un buen exponente de la comedia cinematográfica estadounidense. Su aguda ironía y sentido crítico del modo de vida americano y las constantes referencias autobiográficas (casi siempre en torno a su ascendencia hebrea), con Nueva York como escenario, las proyecta con un humor genial, culto. Entre sus cintas destacan "Manhattan", "Zelig", "Alice", "Días de radio", "La rosa púrpura del Cairo", etcétera

Drácula y el eclipse

En algún lugar de Transilvania, yace Drácula, el monstruo, durmiendo en su ataúd y en espera de que caiga la noche. Como el contacto con los rayos solares le causarfa la muerte con toda seguridad, permanece en la oscuridad de su caja forrada de raso que lleva inscritas sus iniciales en plata. Luego, llega el momento de la oscuridad y, movido por un instinto milagroso el demonio emerge de la seguridad de su escondite y, asumiendo las formas espantosas de un murciélago o un lobo, recorre los alrededores y bebe la sangre de sus víctimas. Por último, antes de que los rayos de su gran enemigo, el Sol, anuncien un nuevo día, se apresura a regresar a la seguridad de su ataúd protector y se duerme mientras vuelve a comenzar el ciclo.

Ahora, empieza a moverse. El movimiento de sus cejas responde a un instinto milenario e inexplicable, es señal de que el sol está a punto de desaparecer y que se acerca la hora. Esta noche, está especialmente sediento y, mientras allí descansa, ya despierto, con smoking y su capa forrada de rojo confeccionada en Londres, esperando sentir con espectral exactitud el momento preciso en que la oscuridad es total antes de abrir la tapa y salir, decide quiénes serán las víctimas de esta velada. El panadero y su mujer, reflexiona. Suculentos, disponibles y nada suspicaces.

El pensamiento de esta pareja despreocupada, cuya confianza ha cultivado con meticulosidad, excita su sed de sangre y apenas puede aguantar estos últimos segundos de inactividad antes de salir del ataúd y abalanzarse sobre sus presas.

De pronto, sabe que el sol se ha ido. Como un ángel del infierno, se levanta rápidamente, se metamorfosea en murciélago y vuela febrilmente a la casa de sus tentadoras víctimas.

-¡Vaya, conde Drácula, qué agradable sorpresa!
-dice la mujer del panadero al abrir la puerta para dejarlo pasar. (Asumida otra vez su forma humana, entra en la casa ocultando, con una sonrisa encantadora, su rapaz objetivo).

-¿Qué le trae por aquí tan temprano?-pregunta el panadero.

-Nuestro compromiso de cenar juntos -contesta el conde-. Espero no haber cometido un error. Era esta noche, ¿no?

-Sí, esta noche, pero aún faltan siete horas.

-¿Cómo dice? -inquire Drácula echando una mirada sorprendida a la habitación.

-¿O vino a contemplar el eclipse con nosotros?

-¿Eclipse?

-Así es. Hoy tenemos un eclipse total.

-¿Qué dice?

-Dos minutos de oscuridad total a partir de las doce del mediodía.

-¡Vaya por Dios! ¡Qué lío!

-¿Qué le pasa, señor conde?

-Perdóneme... tengo que...

-¿Qué señor conde?

-Tengo que irme... Hem... ¡Oh, qué lío!... -y, con frenesí se aferra al picaporte de la puerta.

-¿Ya se va? Si acaba de llegar.

-Sí, pero, creo que...

-Conde Drácula, está usted muy pálido.

-¿Sí? Necesito un poco de aire fresco. Me dio gusto verlos...

-¡Vamos! Siéntese. Vamos a tomarnos un buen vaso de vino.

-¿Un vaso de vino? Oh, no, hace tiempo que dejé la bebida, ya sabe, el hígado y todo eso. Ya me tengo que ir. Me acabo de acordar que dejé encendidas las luces de mi castillo... Imagínese la cuenta que recibiría a fin de mes...

-Por favor -dice el panadero pasándole al conde un brazo por el hombro en señal de amistad-. No es ninguna molestia. No sea tan amable. No más llegó temprano.

-Créalo, me gustaría quedarme, pero hay una reunión de viejos condes rumanos al otro lado de la ciudad y me encargaron la comida.

-Siempre con prisa. Es un milagro que no le haya dado un infarto.

-Sí, tiene razón, pero ahora...

-Esta noche haré pilaf de pollo -comenta la mujer del panadero-. Ojalá le guste.

-¡Espléndido, espléndido! -dice el conde con una sonrisa empujando a la buena mujer sobre un montón de ropa sucia. Luego, abriendo por equivocación la puerta de un armario se mete en él-. Diablos, ¿dónde está esa maldita puerta?

-¡Ja, ja! -se ríe la mujer del panadero- ¡Qué ocurrencias tiene señor conde!

—Sabía que le divertiría —dice Drácula con una sonrisa forzada—, pero ahora déjeme pasar.

Por fin, abre la puerta, pero ya no le queda tiempo.

—¡Oh, mira, mamá —dice el panadero—, el eclipse debe haber terminado! Vuelve a salir el sol.

—Así es —dice Drácula cerrando de un portazo la puerta de entrada—. He decidido quedarme. Cierren todas las persianas, rápido, *irápido!* ¡No se queden ahí!

—¿Qué persianas? —pregunta el panadero.

—¿No hay? ¡Lo que faltaba! ¡Qué par de...! ¿No tienen un sótano en este tugurio?

—No —contesta amablemente la esposa—. Siempre le digo a Jarslov que construya uno, pero nunca me hace caso. Ese Jarslov...

—Me estoy ahogando. ¿Dónde está el armario?

—Ya nos ha hecho esa broma, señor conde. Ya nos ha hecho reír lo nuestro.

—¡Ay... que ocurrencia tiene!

—Mirad, voy a entrar en el armario. Llámenme a las siete y media.

Y, con esas palabras, el conde entra en el armario y cierra la puerta.

—¡Ja, ja...! ¡Qué gracioso es, Jarslov!

—Señor conde, salga del armario. Deje de hacer burradas.

Desde el interior del armario, llega la voz sorda de Drácula.

—No puedo... de verdad. Por favor, créame. No más déjeme quedarme aquí. Estoy muy bien. Deveras.

—Conde Drácula, basta de bromas. Ya no podemos más de tanto reírnos.

—Pero, créanme, este armario me encanta.

—Sí, pero...

—Ya sé, ya sé... parece raro pero aquí estoy de maravilla. El otro día precisamente le decía a la señora Hess, deme un buen armario y allí puedo quedarme durante horas. Una buena mujer, la señora Hess. Gorda, pero buena... Ahora, ¿por qué no hacen ustedes lo que tengan que hacer y me vienen a buscar al anochecer? Oh, Ramona, la la la la, Ramona...

En ese instante entra el alcalde y su mujer, Katia.

Pasaban por allí y habían decidido hacer una visita a sus buenos amigos, el panadero y su mujer.

—¡Hola, Jarslov! Espero que Katia y yo no te mo-

lestemos.

—Por supuesto que no, señor alcalde. Salga, conde Drácula. ¡Tenemos visitas!

—¿Está aquí el conde? —pregunta el alcalde, sorprendido.

—Sí, y nunca adivinaría dónde está —dice la mujer del panadero.

—¡Qué raro es verlo a esta hora! De hecho, no puedo recordar haberlo visto ni una sola vez durante el día.

—Pues bien, aquí está. ¡Salga de ahí, conde Drácula!

—¿Dónde está? —pregunta Katia sin saber si reír o no.

—¡Salga de ahí ahora mismo! ¡Vamos! —La mujer del panadero se impacienta.

—Está en el armario —dice el panadero con cierta vergüenza.

—¡No me digas! —exclama el alcalde.

—¡Vamos! —dice el panadero con un falso buen humor mientras llama a la puerta del armario—. Ya estuvo bueno. Aquí está el alcalde.

—Salga de ahí, conde Drácula —grita el alcalde—. Tómese un vaso de vino con nosotros.

—No, no cuenten conmigo. Tengo que despachar unos asuntos pendientes.

—¿En el armario?

—Sí, no quiero echarles a perder el día. De aquí los oigo. Estaré con vosotros en cuanto tenga yo algo que decir.

Se miran y se encogen de hombros. Sirven vino y beben.

—Qué bonito el eclipse hoy —dice el alcalde tomando un buen trago.

—¿Verdad? —dice el panadero. Algo increíble.

—¡Dígamelo a mí! ¡Espeluznante! —dice una voz desde el armario.

—¿Qué, Drácula?

—Nada, nada. No tiene importancia.

Así pasa el tiempo hasta que el alcalde, que ya no puede soportar esa situación, abre de golpe la puerta del armario y grita:

—¡Vamos, Drácula! Siempre pensé que usted era una persona sensata. ¡Déjese de locuras!

Penetra la luz del día; el diabólico monstruo lanza un grito desgarrado y lentamente se disuelve hasta convertirse en un esqueleto y luego en polvo ante los

ojos de las cuatro personas presentes. Inclínandose sobre el montón de ceniza blanca, la mujer del pana-

dero pega un grito:

—¡La cena de esta noche se ha ido al carajo!

VALOR SOCIAL DE LA LEYENDA

Aun cuando la leyenda ha sido relegada al ámbito didáctico, ya sea a nivel de enseñanza o valor moral en los sucesos legendarios, es preciso rescatarla de esta aparente "candidez" literaria; sustraer de ella sólo una moraleja o un dato impreciso de un pasaje histórico no es suficiente, se requiere de una valoración estética acompañada de un análisis de las condiciones socioculturales en que se gesta, así como de una reconsideración sobre el planteamiento ideológico presente en su contenido.

La oralidad y el trabajo de investigación literario han sido las garantías de perdurabilidad en la leyenda; la vigencia de ésta con el sentir popular se ha dado a partir de la identificación con los valores normativos de ambos.

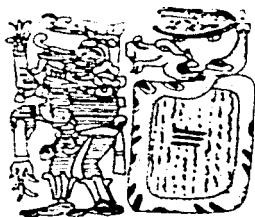
La leyenda resulta además sumamente atractiva para la literatura contemporánea, la dramaturgia y la cinematografía, así como para la representación popular y para el dominio público. Su sello de interpretación histórica le confiere cierta credibilidad, y en el más cauto de los casos, de prudente y discreta conjetura. ¿Quién de nosotros ha dejado de elaborar mentalmente ciertas medidas para evitar el ataque nocturno de seres ultraterrenos? En un plano más positivo: ¿cuántos no quisiéramos tener, aunque sea un par de horas contadas, el privilegio manual del rey Midas?, aunque, claro, sin cometer errores y menos aún, ganar esas orejas de burro.

Analizar leyendas no nos remite, ni remotamente, al ejercicio estéril de especular sobre textos propios para ingenuos o para niños (cuya errónea equivalencia es un lastre para la creatividad infantil). Por el contrario, el análisis de la leyenda pretende acercarnos a través de la suma cultural más elaborada de las civilizaciones previas: la búsqueda del origen no es sino un reencuentro final, un ciclo que en la eternidad de los tiempos permite en su redondez volver a transitar por las interrogantes de siempre, para dar respuestas que perduren también para siempre: esta ha sido la aportación de las leyendas.

Para reafirmar estas ideas, te proponemos la siguiente leyenda perteneciente a la mitología maya, y que aparece en el *Chilam Balam de Chumayel*; refiere el fin de los tiempos, el crepúsculo de los dioses. Ojalá motive en ti una reflexión.

El fin del mundo

h' "13 ahau" es el día, cuando se reunirán el sol, la luna y la noche. Entonces comenzará la mañana para los trece dioses por medio de los nueve dioses, y sucederá que se capturará al "lagarto de la tierra de la gota", y así se juzgará al mundo. Nuestro padre, el cielo, caerá sobre la tierra, y los trece dioses llegarán al fin (de sus días), y comenzará entonces el gran fin del mundo. El "lagarto de la tierra de la gota" se levantará, por lo cual llegará a su fin la cuenta de los periodos del tiempo. Ésta es la borrachera general (el fin del mundo), por medio de la cual terminará la cuenta de los periodos de tiempo, aunque no lo quieran los nueve dioses. Entonces se cortará también la cabeza al "lagarto de la tierra de la gota", y Ah Uooh Pue tomará posesión de la tierra, sin decir su nombre... (En el día "trece ahau") se ennegrecerán las flores perfumadas, el sol y la luna se caerán sobre su cara, bajará el castigo sangriento, se quemarán el cielo y la tierra y comenzará un juicio general sobre los vivos y los muertos.



ACTIVIDADES

1. Trata de compilar algunas leyendas vigentes, a través de la indagación y la búsqueda (las dos principales fases del conocimiento). Tus informantes pueden ser familiares de edad avanzada, vecinos o gente con arraigo muy marcado a la vida en la provincia. Te sorprenderá escucharlos. Complementa esto con una consulta en la biblioteca.
2. Establece por escrito una analogía (semejanza) entre la leyenda que acabas de leer y algunas teorías sobre el fin del mundo. (Se vale tomar de todo: textos apocalípticos, teleseries, filmes, literatura religiosa, teorías científicas; recuerda que, cualquiera que sea su tendencia, todas estas perspectivas se orientan por una preocupación del hombre de todos los tiempos: el último momento de todas las cosas.)
3. Para no ser un espectador pasivo de una problemática dada, que en algún momento de tu vida has tenido o tendrás, te invitamos a redactar tu propia versión del término de lo existente.

MITO

GENERALIDADES

Los mitos son fábulas esencialmente religiosas y pretenden explicar la fenomenología natural, en cuyo misterio los hombres del pasado no pudieron penetrar por procedimientos científicos. El mito nace en el momento en que las primitivas concepciones fenoménico-religiosas se consolidan y condensan en forma concreta; es decir, se personifican.

El mito es un intento explicativo del origen a través de la imaginación, ante la imposibilidad de la comprobación científica. Es la única duda que genera respuestas. Su valor radica en que refleja el carácter y las creencias religiosas de los diversos grupos humanos. Asimismo, atribuye a dioses o fuerzas extramundanas las cualidades y la capacidad que el hombre no posee o no ha desarrollado aún, pero que desea apropiarse, por lo menos nominalmente, para someter a su conocimiento los extraños fenómenos, que en un momento histórico determinado, se vio imposibilitado para explicar o asimilar.

Se ha considerado al mito como una síntesis de la historia de la cultura de los pueblos, y se ha concebido como la postura que, frente al Universo y sus elementos, adopta el hombre cuando se deja llevar por la imaginación más que por la razón.

Características del mito

- a) Une al grupo social a través de la creencia común.
- b) Las divinidades explican el acontecer del cosmos.
- c) Expresa una forma de ver el mundo y la vida humana.

Los mitos se dan en todas las civilizaciones y en todos los tiempos, compartiendo siempre las mismas características. Esto se debe a que los hombres se encuentran en todos los momentos y en todas las situaciones ante los mismos problemas básicos y se plantean las mismas dudas: el origen, las causas y los efectos, las formas y las significaciones. La naturaleza y la potencia creadora son los objetivos a definir a través del mito.

Los mitos aparecen entonces como una necesidad primigenia de los pueblos, como el producto más acabado de la memoria colectiva, como el depósito de las ideas superiores de las mentes más privilegiadas de una cultura determinada. Los hombres antiguos necesitaron de mitos, tanto como de armas o de abrigo, para enfrentar las calamidades y lo incomprensible, material que abunda en la Naturaleza y en el pensamiento humano. El mito estimula las dotes creativas y espirituales; propicia en su desarrollo un acto de poder, de apropiación: nombrar las cosas.

En seguida te ofrecemos la parte I del ensayo "En el principio era el mito", de Fernando Benítez. Realiza la lectura y las actividades correspondientes.



I. En el principio era el mito

El mundo de nuestros días es una gran casa conocida, minuciosamente, hasta en sus últimos rincones.

No guarda un escondrijo, un cuarto, un desván que no haya sido explorado. Sabemos cómo viven los

grandes lamas en el Tibet, cuántos leones y cuántas jirafas podemos encontrar en el corazón de África —previo el pago de unas libras esterlinas a la Corona Inglesa—, y el cinematógrafo nos ha familiarizado, desde los días de Amundsen, con los desiertos helados del Polo Norte. En cambio, los moradores del mundo antiguo ocupaban una sola habitación y desconocían el resto de la casa. ¿Qué ocultará esa puerta cerrada? ¿Qué misterio encerrará el desván nunca visitado? Alguna vez, un hásped audaz emprendía un viaje, escaleras arriba, jugándose la vida —porque se trata, claro está, de una casa encantada— y volvía refiriendo historias fantásticas.

En este sentido, el mundo antiguo se distinguía por un ambiente poético que no tiene el nuestro. La tierra conocida se contraía a unas pocas naciones bien delimitadas. Para los griegos, los bosques germanos eran ya la barbarie, y para los romanos, el Cercano Oriente fue un manantial de turbadores secretos. Trasponiendo las fronteras de aquel pequeño universo, se iniciaba el reinado del misterio, un misterio profundo, incitante, generador de mitos, animado con seres extraños que tenían un ojo en el pecho y llevaban la cabeza bajo el brazo. Dragones y serpientes poblaban los mares tenebrosos. Gigantes y unicornios defendían palacios de oro y de esmeraldas; el canto de las sirenas embrujaba a los navegantes, y los pájaros roc amidaban en valles inaccesibles, tapiados de enormes diamantes.

Donde hay un misterio, siempre hay un poeta, y donde hay una tierra virgen no puede faltar el aventurero que ofrece su vida a cambio de descubrirla.

Lo que el hombre debe a la imaginación de los cuentistas no resulta fácil decirlo. El mundo, sin ellos, no sería tan hermoso. Son los intérpretes de los deseos confusos, los profetas, los que ahuyentan el tedio y crean el clima propicio a las grandes aventuras; los que siembran presagios que, más tarde o más temprano, se cumplen; los videntes y los sonadores que, con solo la palabra, hacen que el hombre, olvidado de su miedo y de su pereza, se lance tras el mito creado por su fresca y poderosa fantasía.

Es así como en el principio de todas las cosas está el verbo, la palabra del cuentista, el relato que se inicia diciendo: "Había una vez ..." viejecitos que no podéis andar, una fuente de aguas milagrosas que volvía jóvenes a los ancianos... Había una vez, muchachos de valiente corazón que os consumís en la

miseria de vuestros tristes pueblos, un gran señor poseedor de un palacio de malaquita y de montañas de oro y de piedras preciosas... Había una vez, ardientes varones que corréis inútilmente tras el amor sin encontrarlo nunca, en una tierra de florestas y de castillos edificadas sobre nubes, unas hermosas mujeres que andaban desnudas a caballo disparando flechas certeras...

El relator de cuentos, el inventor de *alegorias storics*, es un ser proteico. Puede tomar la figura de una anciana sentada al amor del fuego en una humosa cocina; la de un mendigo que, apoyado en su bastón, a cambio de un pedazo de pan, relata a los compradores del mercado leyendas de guerreros invencibles y lances de amor deshechos por la mano de la muerte, o la de un vagabundo que refiere su viaje por las tierras fabulosas del Gran Kan y, ante la incredulidad de sus oyentes, rasga sus harapos, de los que escapan oro y diamantes.

Al parecer la magia del cuentista termina cuando la última palabra del relato muere en sus labios. El grupo de curiosos se disuelve, y el encantador de almas, tomando sus alforjas, emprende un nuevo viaje. Nada más lejos de la verdad. La historia no se pierde en el aire, sino que comienza entonces una nueva existencia, fructificando en los espíritus que ha fecundado. El joven apoya su cabeza en el marco de la ventana, contemplando el mar, camino de tantos mundos incógnitos. Bajo los aleros de las casas, las bohardillas se llenan de sueños, y un día, ese joven, en compañía de otros locos, se pone en marcha hacia el misterio. En el norte y en el sur, en el este y en el oeste, a la tierna luz del alba —las grandes aventuras se inician temprano—, silenciosas barcas se hacen a la mar, pequeños grupos de vagabundos se pierden entre el polvo de los caminos.

La imaginación, como un genio infatigable, acelera el discurrir del tiempo. Entonces el comerciante no era ese sedentario personaje que pesaba el oro con sus balanzas falsas sin salir de su casa, sino un alegre marino, un aventurero audaz que cruzaba desiertos y mares en busca de raras mercancías. Cada paño de seda, cada perla y cada grano de pimienta traían consigo una historia, una huella de su lejano país de origen.

Los puertos han sido siempre los grandes mentideros del mundo, las antecámaras colmadas de rumores y secretos, los dinteles por donde se filtran el miste-

rio y el perfume de lo desconocido. También el comerciante tenía su cuento, y lo tenía el marino, y lo escuchaban el juglar y el relator, encargados de difundirlos, con los suyos propios, a través de todos los países, originándose así una marea de cuentos, y un acarreo de leyendas, un efrevulo poético que anegaba con sus ondas los campos y las ciudades.

En Grecia, un relator de alegorías, en dos de sus libros, el *Timeo* y el *Critias*, habló de una isla llamada Atlántida, habitada por una sociedad ideal. Esta isla, que el poeta fijó al occidente de su patria, esta utopía platónica, se ha tomado como el primer atisbo de América. No es la única referencia a unas tierras perdidas en el misterio del Atlántico. "El Senado de Cartago —según Aristóteles— había prohibido a sus navegantes, bajo pena de muerte, las expediciones a una lejana isla del Atlántico".¹

Pocas gentes conocen el *Timeo* y el *Critias*, pero todos han oído hablar de la Atlántida, por estar ligada, en forma confusa, al Continente Americano. Mientras el apólogo moral de esa clásica "isla de los Pingüinos" caía en el olvido, los eruditos llenaron bibliotecas, tratando de descifrar el misterioso origen de la Atlántida.

El mito creado por Platón ha sido interpretado de mil diversas maneras. Para unos, es el testimonio de un cataclismo en que desapareció un continente; para otros, es el recuerdo de las historias referidas por viajeros egipcios sobre tierras fantásticas; para otros, en fin, no es más que la idealizada visión del Asia presentida hacia el occidente.

En la Edad Media, lo que pudo muy bien ser una lección de moral se tomó como lección de geografía. La legendaria Atlántida, la Antilia, fue objeto de apasionadas persecuciones y se la representó en diversos mapas, bajo distintas formas, por más de siglo y medio.

Platón había hecho la primera señal del Nuevo Mundo. Prendió una hoguera, anunciando su presencia, y todavía, un milenio más tarde, seguía encendida en las profundidades del mar tenebroso, atrayendo las miradas de los hombres. El descubrimiento de América descifró la señal. Platón era un profeta. Sin embargo, Colón, el propio descubridor, no le concedía al filósofo griego ningún crédito. Para él, el ángel de la anunciación americana fue Isaías.

¹ Enrique de Gandía.

"Ya dije —escribió en su diario— que para la ejecución de la empresa de las Indias no me aprovechó razón, ni matemática, ni mapamundos: llanamente se cumplió lo que dijo Isaías".

Platón o Isaías, lo mismo da. Los dos presintieron la existencia de tierras al occidente de Europa, y los dos visionarios tuvieron al fin razón. América se descubrió en el rumbo indicado por ellos.

¿No se cumplió también la profecía de Séneca, esa profecía clara y rotunda que ningún historiador respetable deja de citar nunca?

Son de la Medea estos versos:

*Venient annis
Saecula seris, quibus Oceanus,
Vincula rerum laxet, et ingens
Pareat tellus, tiphisque novos
Detegat orbis.
Neo sit terris ultima Thule.*

"Vendrán siglos de aquí a muchos años, en que el Océano aflojará las ataduras de las cosas y aparecerá gran tierra y Tifis (la nevegación) descubrirá nuevos mundos y no será Tile la última Tierra." Tile o Tule, como quieren otros, había dejado de ser el confín del mundo. La profecía era más perfecta que la de Platón, porque el poeta cordobés no se cuidó de indicar el lugar por el que la tierra se ensancharía.



Mitología y Utopía

Apenas hubo mito gestado en dos mil años que no se proyectara en América. Muerto y resucitado Platón, su utopía volvió a dibujarse, con líneas imprecisas, en las aguas tropicales del Atlántico. Aquí se buscaron las islas que soñó la Edad Media, los gigantes y los pigmeos de Homero, la pimienta, el clavo, las sedas y las pedrerías de Marco Polo. Aquí también se creyó reconocer las huellas de los apóstoles y el paso alado de las Amazonas.

Siempre que españoles y portugueses se lanzan tras el mito, sus manos codiciosas tocan el desenga-

ño. El escenario de Don Quijote no se limita a los campos manchegos. De polo a polo, sobre un mundo, en la puna, cerca de las nieves perpetuas o en las selvas húmedas y primitivas, unos estrafalarios personajes, cubiertos de viejas armaduras, andan flacos con los ojos brillantes de fiebre, persiguiendo visiones. Toman los molinos por gigantes, las hosterías por castillos, las fregonas por maravillosas Dulcineas. Las legendarias ciudades de Cibola quedan reducidas a siete miserables aldeas erigidas en un desierto del norte de México; el áureo cacique, El Dorado, se quedó, como muy bien presintió el cronista Herrera, en puro encantamiento; las amazonas, aquellas mujeres que se mutilaban un seno para extender el arco con mayor desahogo, no salieron nunca de las páginas de la mitología clásica. De todos estos desengaños, el más perfecto, por su dramatismo, es el que le tocó vivir a Ponce de León.

¡Salíó en busca de la fuente de la eterna juventud y encontró la muerte!

Sin embargo, el drama de España y Portugal es todavía mucho más cruel. Las dos naciones ibéricas que un día se repartieron el imperio del mundo —“Enseñadme el testamento de Adán”, gritaba furioso Francisco I— debieron en gran parte su decadencia y su ruina al exceso de oro y piedras que lograron obtener de las Indias.

En ellas se reprodujo, en proporciones nacionales, la fábula del rey Midas. Se morfan de hambre sobre la montaña de oro y de perlas que sus locos aventureros y soldados arrancaron de las Indias. Ahora las vírgenes y los santos, los monarcas y los nobles tenían coronas de brillantes y vestiduras de oro. Con los metales preciosos de México y del Perú se hubiera realizado el sueño de Cristóbal Colón de reconquistar el sepulcro de Cristo, pero estos tesoros —gran parte caía en manos de los piratas— no bastaron a conservar los pueblos sujetos a la monarquía.

Se perdieron Alemania, Flandes e Italia; se perdieron Cuba y las Filipinas. La España en cuyos dominios nunca se ponía el sol, sólo domina hoy un territorio inhóspito en Marruecos, que se le reconoció como protectorado en los primeros años de este siglo, porque ningún país quiso hacerse cargo de él. Esta es una de las jugadas más siniestras que recuerda la historia.

De aquellos mitos nació América. Colón descubre las islas maravillosas del Caribe y la Tierra Firme

persiguiendo Cipango y el paraíso terrenal; la península de la Florida ingresa en el mundo conocido, gracias a la fuente de la eterna juventud; un hilo de perlas muestra el camino del Pacífico a Núñez de Balboa; la leyenda de la Sierra de la Plata y del Rey Blanco y Barbado revela la existencia del Río de la Plata y de la Argentina, el desierto del norte se explora siguiendo el miraje de las Siete Ciudades, y la América del Sur cobra realidad geográfica en las correrías sin dirección aparente, que hacen los españoles persiguiendo al duende invisible de El Dorado.

El mito fue el sueño y la locura que se apoderaron de Adán antes de despertar convertido en hombre perecedero, condenado a ganarse el pan con el sudor de su frente. Cervantes hizo bien en matar a Don Quijote tan pronto como el hidalgo manchego dejó de estar loco. ¿Qué hubiera sido del pobre Alonso Quijano, de seguir viviendo? Sin afición a las lecturas, sin sueños de heroicas empresas, sin doctrinas de tolerancia y de justicia que predicar por el mundo, sin Quijote al fin que le moviera, andaría vigilando los huecos que ponían las gallinas, los cerdos, la hacienda mísera, los amoríos de la sobrina, y sufriendo el mal humor del ama. Rocinante, uncido al arado, terminaría muriéndose, olvidado en un rincón del pesebre, y Sancho Panza, vuelto a su vulgaridad, no aspiraría más a ser gobernante de la Insula Barataria.

El español en América, al abandonarlo la locura del mito, vio que sólo podía vivir de colono, de encomendero o de minero. Fue las tres cosas. Se repartieron las tierras y los indios. Florecieron la agricultura y la minería.

Hubo señores —unos pocos— y hubo esclavos —casi todos—. La religión le dio su tono a la Colonia. Entonces cobraron forma espiritual los virreinos y las capitanías en que se dividió la América española. Algunos rebeldes siguieron pensando en tesoros ocultos, pero su testarudez, cuando no los arrastró a quemarle los pies a Cuauhtémoc, los empujó a ejercitar la magia, con tan mala fortuna, que se hicieron sospechosos ante la Inquisición.

El mito forma parte de nuestra vida. Sobre él se apoyan los cimientos de nuestras casas. Con el pasado indígena, las tradiciones españolas y los hermosos cuentos de esperanzada dicha, se ha creado la utopía americana. Y aquí estamos, reclamando nuestro derecho a que esa utopía se logre de ma-

nera más firme. Ni Platón, ni los cuentistas medievales, ni los conquistadores y descubridores del siglo XVI presintieron nunca lo que iba a suponer es-

ACTIVIDADES

1. De la lectura *En el principio era el mito*, señala las ideas principales del texto.
2. Consulta en un diccionario y en una enciclopedia las definiciones sobre mito.
3. Compara las diferentes concepciones sobre mito preguntando a tus profesores de Historia, Filosofía, Ciencias Sociales y Literatura; puedes intentarlo también con el de Física.
4. ¿Qué función social cumple el mito?
5. Con base en la misma lectura contesta lo siguiente:

- a) ¿Qué tipo de lenguaje se utiliza en el texto?
- b) ¿A qué función de la lengua pertenece?
- c) ¿Para qué sirve un relator de cuentos?
- d) ¿Cuál es el primer atisbo acerca de la existencia de América?
- e) ¿Qué significó América para el pensamiento europeo?
- f) ¿Cuál es la definición de utopía?
- g) ¿Qué referencias históricas y literarias conoces?

Atlántida _____

Homero _____

Marco Polo _____

El Dorado _____

Amazonas _____

Dulcinea _____

Don Quijote _____

Rey Midas _____

Adán _____

6. ¿Cuál es el drama de España y Portugal?

7. Redacta un comentario acerca del texto leído, del autor y su visión de la Historia.

Mito es una palabra que usamos a diario, pero cuando tenemos que dar una definición encontramos que no hay precisión en el concepto, ya que tiene varias acepciones y la interpretación varía según el enfoque de la disciplina que se encarga de su estudio. El diccionario nos dice: "Fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa".

Para Mircea Eliade: "El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos. Se destaca el carácter del mito como narración".

Roland Barthes lo engloba dentro del terreno de la semiología: "el sistema de comunicación que llamamos mítico no tiene por qué descansar exclusivamente sobre la palabra, sino que puede hacerlo, en general, sobre cualquier unidad o síntesis significativa, sea verbal o visual".

Si habláramos del carácter imaginario, diríamos: Cosa que no existe más que en la imaginación de alguien.

Tradicionalmente se considera el mito como un opuesto a la historia y a la verdad, a la razón, la Filosofía y la Ciencia. Para algunos pensadores el mito no es objeto de crítica negativa, sino fundamento esencial de la existencia humana. Se concibe también como la forma de pensar de un pueblo.

Hay quien lo relaciona con los sueños, y otros lo consideran producto básico de la cultura. También como una manifestación estética, haciendo incapié en la trama, en el relato.

En varias disciplinas se destaca el aspecto sacramental y ritual del mito. Se puede pensar que a través del mito el hombre personifica, en el ámbito de lo desconocido, su realidad y, por lo tanto, la hace manejable. Ninguna sociedad es ajena al mito.

"Los grupos humanos desarrollan una noción de lo sagrado no porque sientan miedo o porque no puedan controlar esas potencias superiores, sino porque, para que una sociedad exista, es necesario que el mundo signifique algo, que el Universo tenga un sentido que por sí mismo no posee."

Estudiar el mito desde la perspectiva literaria es hacer una reflexión acerca de la forma, del uso del lenguaje figurado y de la calidad como ficción. El mito clásico escapa en su interpretación a la mentalidad contemporánea; su significado no puede ser el mismo por la influencia que ejercía, originalmente, su carácter ritual, religioso y mágico. Desde luego que el mito también adquiere una dimensión ideológica latente en su estructura, cuestión que analizaremos posteriormente.

Los mitos se pueden clasificar en:

Cosmogónicos (referente al origen del Universo).

Antropogónicos (indagan la creación del hombre).

Teogónicos (atienden al origen de los dioses).

Apocalípticos (referidos a la destrucción total).

Morales (abordan la relación antagónica bien-mal).

Etiológicos (se ocupan de los orígenes y las causas).

Escatológicos (referentes a lo misterioso, lo ultraterreno).

Para iniciar este apartado leeremos "Un señor muy viejo con unas alas enormes" de Gabriel García Márquez (de quien más adelante presentaremos algunos datos biográficos), escritor colombiano que, según refiere él mismo, trató de hacer un proyecto de cuentos para niños y en la primera lectura a sus hijos, éstos manifestaron que los niños no pueden ser tan tontos.

Un señor muy viejo con unas alas enormes (1968)

Al tercer día de lluvia habían matado tantos cangrejos dentro de la casa, que Pelayo tuvo que atravesar su patio anegado para tirarlos en el mar, pues el niño recién nacido había pasado la noche con calenturas y se pensaba que era a causa de la pestilencia. El mundo estaba triste desde el martes. El cielo y el mar eran una misma cosa de ceniza, y las arenas de la playa, que en marzo fulguraban como polvo de lumbré, se habían convertido en un caldo de lodo y mariscos podridos. La luz era tan mansa al mediodía, que cuando Pelayo regresaba a la casa después de haber tirado los cangrejos, le costó trabajo ver qué era lo que se movía y se quejaba en el fondo del patio. Tuvo que acercarse mucho para descubrir que era un hombre viejo, que estaba tumbado boca abajo en el lodazal, y a pesar de sus grandes esfuerzos no podía levantarse, porque se lo impedían sus enormes alas.

Asustado por aquella pesadilla, Pelayo corrió en busca de Elisenda, su mujer, que estaba poniéndole compresas al niño enfermo, y la llevó hasta el fondo del patio. Ambos observaron el cuerpo caído con un callado estupor. Estaba vestido como un traperero. Le quedaban apenas unas hilachas descoloridas en el cráneo pelado y muy pocos dientes en la boca, y su lastimosa condición de bisabuelo enropado lo había desprovisto de toda grandeza. Sus alas de gallinazo grande, sucias y medio desplumadas, estaban encajadas para siempre en el lodazal. Tanto lo observaron, y con tanta atención, que Pelayo y Elisenda se sobrepusieron muy pronto del asombro y acabaron por encontrarlo familiar. Entonces se atrevieron a hablarle, y él les contestó en un dialecto incomprensible pero con una buena voz de navegante. Fue así como pasaron por alto el inconveniente de las alas, y concluyeron con muy buen juicio que era un naufrago solitario de alguna nave extranjera abatida por el temporal. Sin embargo, llamaron para que lo viera una vecina que sabía todas las cosas de la vida y la muerte, y a ella le bastó con una mirada para sacarlos del error.

—Es un ángel —les dijo—. Seguro que venía por el niño, pero el pobre está tan viejo que lo ha tumbado la lluvia.

Al día siguiente todo el mundo sabía que en casa de Pelayo tenían cautivo un ángel de carne y hueso. Contra el criterio de la vecina sabia, para quien los ángeles de estos tiempos eran sobrevivientes fugitivos de una conspiración celestial, no habían tenido corazón para matarlo a palos. Pelayo estuvo vigilándolo toda la tarde desde la cocina, armado con su garrote de alguacil, y antes de acostarse lo sacó a rastras del lodazal y lo encerró con las gallinas en el gallinero alambrado. A media noche, cuando terminó la lluvia, Pelayo y Elisenda seguían matando cangrejos. Poco después el niño despertó sin fiebre y con deseos de comer. Entonces se sintieron magnánimos y decidieron poner al ángel en una balsa con agua dulce y provisiones para tres días, y abandonarlo a su suerte en altamar. Pero cuando salieron al patio con las primeras luces, encontraron a todo el vecindario frente al gallinero, retozando con el ángel sin la menor devoción y echándole cosas de comer por los huecos de las alambradas, como si no fuera una criatura sobrenatural sino un animal de circo.

El padre Gonzaga llegó antes de las siete alarmado por la desproporción de la noticia. A esa hora ya habían acudido curiosos menos frívolos que los del amanecer, y habían hecho toda clase de conjeturas sobre el porvenir del cautivo. Los más simples pensaban que sería nombrado alcalde del mundo. Otros, de espíritu más áspero, suponían que sería ascendido a general de cinco estrellas para que ganara todas las guerras. Algunos visionarios esperaban que fuera conservado como semental para implantar en la tierra una estirpe de hombres alados y sabios que se hicieran cargo del Universo. Pero el padre Gonzaga, antes de ser cura, había sido leñador macizo. Asomado a las alambradas repasó en un instante su catecismo, y todavía pidió que le abrieran la puerta para examinar de cerca a aquel varón de lástima

que más bien parecía una enorme gallina decrepita entre las gallinas absortas. Estaba echado en un rincón, secándose al sol las alas extendidas, entre las cáscaras de frutas y las sobras de desayunos que le habían tirado los madrugadores. Ajeno a las impertinencias del mundo, apenas si levantó sus ojos de anticuario y murmuró algo en su dialecto cuando el padre Gonzaga entró en el gallinero y le dio los buenos días en latín. El párroco tuvo la primera sospecha de su impostura al comprobar que no entendía la lengua de Dios ni sabía saludar a sus ministros. Luego observó que visto de cerca resultaba demasiado humano: tenía un insoportable olor de intemperie, el revés de las alas sembrado de algas parasitarias y las plumas mayores maltratadas por vientos terrestres, y nada de su naturaleza miserable estaba de acuerdo con la egregia dignidad de los ángeles. Entonces abandonó el gallinero, y con un breve sermón previno a los curiosos contra los riesgos de la ingenuidad.

Les recordó que el demonio tenía la mala costumbre de recurrir a artificios de carnaval para confundir a los incautos. Argumentó que si las alas no eran el elemento esencial para determinar las diferencias entre un gavilán y un aeroplano, mucho menos podían serlo para reconocer a los ángeles. Sin embargo, prometió escribir una carta a su obispo, para que éste escribiera otra a su primado y para que éste escribiera otra al Sumo Pontífice, de modo que el veredicto final viniera de los tribunales más altos.

Su prudencia cayó en corazones estériles. La noticia del ángel cautivo se divulgó con tanta rapidez, que al cabo de pocas horas había en el patio un alboroto de mercado, y tuvieron que llevar la tropa con bayonetas para espantar el tumulto que ya estaba a punto de tumbar la casa. Elisenda, con el espinazo torcido de tanto barrer basura de feria, tuvo entonces la buena idea de tapiar el patio y cobrar cinco centavos por la entrada para ver al ángel.

Vinieron curiosos hasta de la Martinica. Vino una feria ambulante con un acróbata volador, que pasó zumbando varias veces por encima de la muchedumbre, pero nadie le hizo caso porque sus alas no eran de ángel sino de murciélago sideral. Vinieron en busca de salud los enfermos más desdichados del Caribe: una pobre mujer que desde niña estaba contando los latidos de su corazón y ya no le alcanzaban los números, un jamaicano que no podía dormir porque lo atormentaba el ruido de las estrellas, un sonámbulo

que se levantaba de noche a deshacer dormido las cosas que había hecho despierto, y muchos otros de menor gravedad. En medio de aquel desorden de naufragio que hacía temblar la tierra, Pelayo y Elisenda estaban felices de cansancio, porque en menos de una semana atiborraron de plata los dormitorios, y todavía la fila de peregrinos que esperaban turno para entrar llegaba hasta el otro lado del horizonte.

El ángel era el único que no participaba de su propio acontecimiento. El tiempo se le iba en buscar acomodo en su nido prestado, aturdido por el calor de infierno de las lámparas de aceite y las velas de sacrificio que le arrimaban a las alambradas. Al principio trataron de que comiera cristales de alcanfor, que, de acuerdo con la sabiduría de la vecina sabia, era el alimento específico de los ángeles. Pero él los despreciaba, como despreció sin probarlos los almuerzos papales que le llevaban los penitentes, y nunca se supo si fue por ángel o por viejo que terminó comiendo nada más que papillas de berenjena. Su única virtud sobrenatural parecía ser la paciencia.

Sobre todo en los primeros tiempos, cuando le picoteaban las gallinas en busca de los parásitos estelares que proliferaban en sus alas, y los baldados le arrancaban plumas para tocarse con ellas sus defectos, y hasta los más piadosos le tiraban piedras tratando de que se levantara para verlo de cuerpo entero. La única vez que consiguieron alterarlo fue cuando le abrasaron el costado con un hierro de marcar novillos, porque llevaba tantas horas de estar inmóvil que lo creyeron muerto. Despertó sobresaltado, despotricando en lengua hermética y con los ojos en lágrimas, y dio un par de aletazos que provocaron un remolino de estiércol de gallinero y polvo lunar, y un ventarrón de pánico que no parecía de este mundo. Aunque muchos creyeron que su reacción no había sido de rabia sino de dolor, desde entonces se cuidaron de no molestarlo, porque la mayoría entendió que su pasividad no era la de un héroe en uso de buen retiro sino la de un cataclismo en reposo.

El padre Gonzaga se enfrentó a la frivolidad de la muchedumbre con fórmulas de inspiración doméstica, mientras le llegaba un juicio terminante sobre la naturaleza del cautivo. Pero el correo de Roma había perdido la noción de la urgencia. El tiempo se les iba en averiguar si el convicto tenía ombligo, si su dialecto tenía algo que ver con el arameo, si podía haber muchas veces en la punta de un alfiler, o si no sería

simplemente un noruego con alas. Aquellas cartas de parsimonia habrían ido y venido hasta el fin de los siglos, si un acontecimiento providencial no hubiera puesto término a las tribulaciones del párroco.

Sucedió que por esos días, entre muchas otras atracciones de las ferias errantes del Caribe, llevaron al pueblo el espectáculo triste de la mujer que se había convertido en araña por desobedecer a sus padres. La entrada para verla no sólo costaba menos que la entrada para ver al ángel, sino que permitían hacerle toda clase de preguntas sobre su absurda condición, y examinarla al derecho y al revés, de modo que nadie pusiera en duda la verdad del horror.

Era una tarántula espantosa del tamaño de un carnero y con la cabeza de una doncella triste. Pero lo más desgarrador no era su figura de disparate, sino la sincera aflicción con que contaba los pormenores de su desgracia: siendo casi una niña se había escapado de la casa de sus padres para ir a un baile, y cuando regresaba por el bosque después de haber bailado toda la noche sin permiso, un trueno pavoroso abrió el cielo en dos mitades, y por aquella grieta salió el relámpago de azufre que la convirtió en araña. Su único alimento eran las bolitas de carne molida que las almas caritativas quisieran echarle en la boca. Semejante espectáculo, cargado de tanta verdad humana y de tan temible escarmiento, tenía que derrotar sin proponérselo al de un ángel despectivo que apenas si se dignaba mirar a los mortales. Además los escasos milagros que se le atribuían al ángel revelaban un cierto desorden mental, como el del ciego que no recobró la visión pero le salieron tres dientes nuevos, y el del paralítico que no pudo andar pero estuvo a punto de ganarse la lotería, y el del leproso a quien le nacieron girasoles en las heridas. Aquellos milagros de consolación que más bien parecían entretenimientos de burla, habían quebrantado ya la reputación del ángel cuando la mujer convertida en araña terminó de aniquilarla. Fue así como el padre Gonzaga se curó para siempre del insomnio, y el patio de Pelayo volvió a quedar tan solitario como en los tiempos en que llovió tres días y los cangrejos caminaban por los dormitorios.

Los dueños de la casa no tuvieron nada que lamentar. Con el dinero recaudado construyeron una mansión de dos plantas, con balcones y jardines, y con sardineles muy altos para que no se metieran los cangrejos del invierno, y con barras de hierro en las

ventanas para que no se metieran los ángeles. Pelayo estableció además un criadero de conejos muy cerca del pueblo y renunció para siempre a su mal empleo de alguacil, y Elisenda se compró unas zapatillas satinadas de tacones altos y muchos vestidos de seda tornasol, de los que usaban las señoras más codiciadas en los domingos de aquellos tiempos, el gallinero fue lo único que no mereció atención. Si alguna vez lo lavaron con creolina y quemaron las lágrimas de mirra en su interior, no fue por hacerle honor al ángel, sino por conjurar la pestilencia de muladar que ya andaba como un fantasma por todas partes y estaba volviendo vieja la casa nueva. Al principio, cuando el niño aprendió a caminar, se cuidaron de que no estuviera muy cerca del gallinero. Pero luego se fueron olvidando del temor y acostumbrándose a la peste, y antes de que el niño mudara los dientes se había metido a jugar dentro del gallinero, cuyas alambradas podridas se caían a pedazos. El ángel no fue menos displicente con él que con el resto de los mortales, pero soportaba las infamias más ingeniosas con una mansedumbre de perro sin ilusiones. Ambos contrajeron la varicela al mismo tiempo. El médico que atendió al niño no resistió a la tentación de auscultar al ángel, y le encontró tantos soplos en el corazón y tantos ruidos en los riñones, que no le pareció posible que estuviera vivo. Lo que más le asombró, sin embargo, fue la lógica de sus alas. Resultaban tan naturales en aquel organismo completamente humano, que no podía entender por qué no las tenían también los otros hombres.

Cuando el niño fue a la escuela, hacía mucho tiempo que el sol y la lluvia habían desbaratado el gallinero. El ángel andaba arrastrándose por acá y por allá como un moribundo sin dueño. Lo sacaban a escobazos de un dormitorio y un momento después lo encontraban en la cocina. Parecía estar en tantos lugares al mismo tiempo, que llegaron a pensar que se desdoblaba, que se repetía a sí mismo por toda la casa, y la exasperada Elisenda gritaba fuera de quicio que era una desgracia vivir en aquel infierno lleno de ángeles. Apenas si podía comer, sus ojos de anticuario se le habían vuelto tan turbios que andaba tropezando con los horcones, y ya no le quedaban sino las cánulas peladas de las últimas plumas. Pelayo le echó encima una manta y le hizo la caridad de dejarlo dormir en el cobertizo, y sólo entonces advirtieron que pasaba la noche con calenturas delirantes en

trabalenguas de noruego viejo. Fue esa una de las pocas veces en que se alarmaron, porque pensaban que se iba a morir, y ni siquiera la vecina sabia habia podido decirles qué se hacia con los ángeles muertos.

Sin embargo, no sólo sobrevivió a su peor invierno, sino que pareció mejor con los primeros soles. Se quedó inmóvil muchos días en el rincón más apartado del patio, donde nadie lo viera, y a principios de diciembre empezaron a nacerle en las alas unas plumas grandes y duras, plumas de pajarraco viejo, que más bien parecían un nuevo percance de la decrepitud. Pero él debía conocer la razón de esos cambios, porque se cuidaba muy bien de que nadie los notara, y que de nadie oyera las canciones de navegantes que a veces cantaba bajo las estrellas. Una mañana, Elisenda estaba cortando rebanadas de cebolla para

el almuerzo, cuando un viento que parecía de alta mar se metió en la cocina. Entonces se asomó por la ventana, y sorprendió al ángel en las primeras tentativas del vuelo. Eran tan torpes, que abrió con las uñas un surco de arado en las hortalizas y estuvo a punto de desbaratar el cobertizo con aquellos aletazos indignos que resbalaban en la luz y no encontraban asidero en el aire. Pero logró ganar altura.

Elisenda exhaló un suspiro de descanso, por ella y por él, cuando lo vio pasar por encima de las últimas casas, sustentándose de cualquier modo con un azaroso aleteo de buitre senil. Siguió viéndolo hasta cuando acabó de cortar la cebolla, y siguió viéndolo hasta cuando ya no era posible que lo pudiera ver, porque entonces ya no era un estorbo en su vida, sino un punto imaginario en el horizonte del mar.

ACTIVIDADES

Contesta lo siguiente:

1. ¿Qué impresión te dejó la lectura del texto?
2. Investiga a qué se le llama "realismo mágico" en literatura.
3. En una interpretación forzada, si se quiere, el texto nos remite a los mitos del Ángel Caído, o al de Icaro. Investiga en qué consisten y establece una comparación con el personaje alado del texto leído.
4. ¿En qué elementos de tu realidad se proyecta la figura del ángel y qué significado se le otorga? (Te aconsejamos que, junto con tu profesor, reúnas usos, representaciones y cualidades de esta figura mítica.)

COSMOGONÍA

La introducción que Walter Krickeberg hace a su obra, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas* (FCE, 1971), la consideramos muy ilustrativa por el rescate del pensamiento cosmogónico de los antiguos pueblos prehispánicos, por parte de los misioneros españoles e informantes indígenas.

En el siguiente texto te presentamos un resumen que destaca el procedimiento de recopilación escrita de tradiciones orales, así como la interrelación de elementos religiosos de la cultura hispánica e indígena (sincretismo) y el uso ideológico de esta cosmogonía.

Los mitos y las leyendas de los antiguos pueblos de alta cultura en América están contenidos, sobre todo, en las numerosas crónicas y relaciones del tiempo de la Conquista y de la Colonia. El interés hispánico en las antiguas tradiciones se explica, en parte, por lo menos, debido a la preferencia que existía en los siglos XVI y XVII por las narraciones fantásticas y de aventuras. A esto se puede agregar la necesidad práctica de la Iglesia, de disponer de ciertas bases para poder realizar efectivamente el trabajo de conversión por parte de los misioneros. Para ello son necesarios ciertos conocimientos acerca de los

dioses y del mundo mítico paganos. Estas leyendas a veces también han sido relatadas por razones políticas, sobre todo cuando podían servir para demostrar una supuesta injusticia por parte de las dinastías indígenas con base en su propia tradición histórica.

Durante el primer siglo después de la conquista de México y del Perú y al lado de los españoles, una serie de indígenas y mestizos, por lo general descendientes de las antiguas familias reinantes, de la nobleza y del sacerdocio, anotaron las tradiciones de sus antepasados por medio de la escritura aprendida de los hispanos, inicialmente en su propio idioma.

Poseemos varios de estos textos —generalmente de contenido mítico— en lengua azteca, así como diversas colecciones, de considerable extensión, de leyendas en el idioma de los mayas de Guatemala y de Yucatán. Pero los informes escritos por españoles e indígenas sólo se refieren, infortunadamente, a los mitos y leyendas de los tiempos postreros del reino de los mayas, de duración mayor que un milenio.

Aunque se nota ya en la mitología antigua de América y sobre todo en la del México prehispánico, la mano de un sacerdocio influente, que escogía, transformaba y equilibraba los componentes de diversos orígenes, creando así un ciclo de mitos y tradiciones, no se ha logrado, sin embargo, la síntesis completa de todos estos componentes en una gran epopeya mítica, cuyo encadenamiento sea completo. A ella se acercan bastante algunas de las más grandes leyendas ininterrumpidas, como el mito referente a Quetzalcóatl y los toltecas, Hunahpú e Ixbalanqué, igual que las diferentes tradiciones mexicanas referentes a la Creación, que seguramente tienen orígenes diferentes, permiten reconocer una íntima relación y una estructura significativa.

Las diferencias en el estilo de las tradiciones no nos deben extrañar dada la gran diversidad del origen, posición social y educación del narrador. El estilo indígena, con su tendencia a la repetición, al modo simbólico de expresión, y al discurso solemne y conciso se explica por el hecho de que lo relatado era considerado todavía como parte de una ceremonia religiosa. Por supuesto, es completamente diverso del de los españoles.

Es frecuente que el fervor religioso o la mala interpretación hayan querido encontrar, en la antigua historia indígena, rastros de la creencia cristiana, y que la adornaran, agregándole arbitrariamente diferentes ideas cristianas. Hay cuentos y leyendas, que no son más que una parte del catecismo romano, que llevan intercalados los nombres de los dioses paganos.

Pero no hay que desechar leyendas completas suponiéndolas inventos españoles, porque contengan algunas ideas cristianas, como es el caso de caracterizar a héroes culturales como Quetzalcóatl, Bochica o Viracocha, con la apariencia de un apóstol o cuando se adornan las leyendas del diluvio con detalles del génesis.

Los demás paralelismos existentes entre las tradiciones americanas y las del viejo mundo, pertenecen al gran número de concordancias entre ambos pueblos, y se encuentran también en otros aspectos. Y a pesar de la aparente homogeneidad en la mitología de las altas culturas del Centro y Sudamérica, que es reforzada aún más por una clara difusión de ideas desde México hasta el Perú, existen también diferencias básicas.

ARQUETIPO

En una obra intelectual, como puede ser la literaria, el arquetipo viene a ser un modelo ideal, aceptado socialmente e imitado en sus rasgos más representativos por los diversos grupos humanos. Desde sus orígenes, dichos grupos humanos han jerarquizado, a través del mito, toda una serie de arquetipos ya sea por motivos religiosos, históricos, literarios e incluso didácticos. Hay entonces una "arquetipia" o tabla de valores atribuidos a estos modelos ideales, que gobiernan en la actitud y en el proceder de todas las personas. En el caso específico de la Literatura, los arquetipos alcanzan el grado mítico gracias al enriquecimiento de atributos que la imaginación puede generar.

Así, por ejemplo, según la trama bíblica, Eva ha quedado estigmatizada (marcada) con la "cicatriz" de la indiscreción al haber comido la fruta prohibida; Pandora, en el mundo clásico, es el arquetipo de la jovencita indiscreta que al abrir la caja que contiene los males del mundo, los dispersa. Por otro lado, puede decirse con certeza que las características de determinados arquetipos tienen un uso social e ideológico normativo. Caso concreto, llamar "malinchista" a quienes tienen una preferencia por lo extranjero; esto, como sabes, con referencia al mito de doña Marina (la Malinche) "secretaria bilingüe" de Hernán Cortés. Otro elemento arquetípico presente en los usos sociales es el perfil psicológico de algún personaje literario o celebridad. Recordemos los calificativos distorsionados de lo "maquiavélico" para endilgar a alguien o a algo una categoría nefasta, o peor aún (y esto la nota roja lo emplea a ocho columnas): *dantesco*. Como si el sensible e idealista poeta florentino, forjador del "dulce estilo nuevo" renacentista, reflejase, en el "Infierno" de su *Divina Comedia*, choques de trenes, incendios de microbuses o peor aún, masacres.

Definitivamente el uso ordinario de cualidades arquetípicas ha desfasado su esencia hasta la distorsión. Por ello te invitamos a ahondar en la vida y obra de Nicolás Maquiavelo y Dante Alighieri –dos autores del Renacimiento italiano–, para desmitificar falsos atributos.

Te proporcionamos una lista (misma que incrementarás con tus aportaciones) de personajes literarios que de alguna manera han resultado ser arquetipos de muchas generaciones. Intercalamos algunos pertenecientes al "comic" o historieta, es decir, de la *literatura en ayunas mentales*, con el fin de ejercer una "democracia catalográfica":

<i>Personaje</i>	<i>Autor</i>	<i>Cualidad arquetípica</i>
Lazarillo de Tormes	Anónimo	Pícaro
Hamlet	William Shakespeare	Duda existencial
Pinocho	Carlo Collodi	Mentiroso
Don Juan Tenorio	José Zorrilla	Seductor de mujeres
Penélope	Homero	Paciencia y fidelidad
Tribilón	Walt Disney	Típico tonto norteamericano
Martín Santomé	Mario Benedetti	Tedio vital
Laura	Francesco Petrarca	Ideal masculino
Dick Tracy	Chester Gould	Superdetective
Mariacela	Benito Pérez Galdós	Fealdad sublime
Calixto y Melibea	Fernando de Rojas	El amor condenado
Dorian Gray	Oscar Wilde	Belleza fatal
Regina	Antonio Velasco Piña	Mujer-mito del '68
Jesusa Palancares	Elena Poniatowska	Adelita revolucionaria
Tarzán	Edgar Rice Burroughs	Héroe y rey de la selva
Don Quijote de la Mancha	Miguel de Cervantes	Seudocaballero idealista y...

ACTIVIDADES

Como indicamos, quedas invitado a incrementar esta lista con los personajes de tu conocimiento y preferencia.

En su obra *Dos mitos: Cuauhtémoc y Cortés*, de la serie "México en la obra de Octavio Paz", dicho autor dedica unas líneas a un arquetipo esencial en la historia de México: el conquistador.

Símbolo de sometimiento, casi impronunciable (su monumento fue retirado), el conquistador es identificado distorsionadamente, a través de títulos nobiliarios, regiones o edificaciones: "Villa de Cortés", "Palacio de Cortés" en Cuernavaca, "Marqués del Valle" en Oaxaca, el "Conquistador", etc. Leamos cómo redefine Octavio Paz a esta figura polémica de nuestro pasado siempre vigente, valga la paradoja.

Octavio Paz. Poeta, prosista, autor teatral y crítico mexicano contemporáneo. Nació en Mixcoac, D.F., en 1914. Diplomático de México en París y la India; traductor del francés, inglés y japonés de diversas obras. Las suyas han sido traducidas igualmente a diversos idiomas. Premio Nobel de Literatura en 1982, tiene, entre otras obras: *El arco y la lira*, *Raíz del hombre*, *Águila o Sol*, *El laberinto de la soledad*, *Cuadrivio*, *Libertad bajo palabra*, *Las peras del olmo*, *Piedra de sol*, *Sor Juana o las trampas de la fe*; se han agrupado por editoriales importantes con el título "México en la obra de Octavio Paz". Fundó y dirige actualmente la revista *Vuelta*; ha recibido decenas de reconocimientos, distinciones y premios literarios y artísticos.

Hernán Cortés: Exorcismo y liberación

La figura de Hernán Cortés ha provocado siempre los sentimientos y los juicios más contradictorios. Desde sus contemporáneos Bernal Díaz del Castillo y Francisco López de Gómara hasta los historiadores y biógrafos que los han sucedido durante cuatro siglos, nadie ha escapado a una fascinación que va de la idolatría al aborrecimiento. El hombre no fue menos complejo y diverso que los juicios que ha suscitado. Su juventud fue una novela de aventuras, a ratos heroicas y otras picarescas. La Conquista de México evoca las empresas de César en las Galias o de Barber en el Indostán; el parecido se acentúa porque, como ellos, Cortés fue un escritor notable y sus *Cartas de relación* soportan la comparación con los *Comentarios de la guerra de las Galias* y con las *Memorias* del conquistador de la India.

Su voracidad sexual le pareció a Prescott, que lo admiraba, la de un semental. La crueldad y la perfidia de algunos de sus hechos —la matanza de Cholula, la ejecución de Cuauhtémoc— traen a la memoria los actos de esos príncipes brillantes y sin escrúpulos del Renacimiento, un César Borgia o un Malatesta. La ingratitud y los desaires que sufrió al regresar a España habrían merecido un soneto de Quevedo (nunca lo escribió, él que dedicó algunos inolvidables a Escipión y al Duque de Osuna). Los amores de Cortés y doña Marina recuerdan otros en los que la ambición política se mezcla a la pasión erótica, como los de Marco Antonio y Cleopatra.

La historia de Cortés es un fragmento, pero un fragmento central, de la historia de la Edad Moderna. También, a veces, parece una epopeya fantástica. El sitio de Tenochtitlan y el heroísmo de sitiadores y sitiados tienen una grandeza más épica que histórica: es Troya. Al mismo tiempo, la significación filosófica de ese hecho —el choque de dos civilizaciones— hace pensar no en Homero sino en Gibbon o en Hegel. Cortés ante Moctezuma es Alejandro ante Darío. Su diplomacia y sagacidad al unir a las naciones indias

en una batalla contra el opresor Estado azteca parecen inspiradas en las máximas de Maquiavelo, al que nunca leyó.

Sin embargo, Cortés es una figura renacentista sólo por un costado; por el otro es medieval; fue siempre un vasallo leal. También fue un creyente fervoroso y esto lo distingue de otros grandes capitanes incrédulos como Condé y Bonaparte. Guerrero, político, diplomático, aventurero ávido de riquezas y mujeres, católico devoto, Cortés fue también un descubridor de tierras y un fundador de ciudades. Fue un hombre extraordinario, un héroe en el antiguo sentido de la palabra. No es fácil amarlo pero es imposible no admirarlo.

La figura histórica de Cortés despierta y soporta los juicios más diversos y las comparaciones más osadas pero ¿su mito? Porque Cortés es un mito. A diferencia de los personajes históricos, que son complejos y ambiguos como la realidad misma, los mitos son simples y unívocos. De ahí que las pasiones que convocan sean directas, fervientes y no pocas veces feroces. El mito de Cortés es un mito mexicano y es un mito negro, negativo. Por lo primero, es casi incomprendible para los extranjeros; por lo segundo, se asemeja a una herida enconada. Cortés es el emblema de la Conquista; no como un fenómeno histórico que, al enfrentar a dos mundos, los unió, sino como la imagen de una penetración violenta y de una usurpación astuta y bárbara. Con la Conquista —rapacidad, doblez, crueldad— comienzan la opresión y la injusticia. En la peculiar lógica del mito, hecha de oposiciones simétricas, la Conquista simboliza el comienzo de la dominación y la Independencia el principio de la libertad. Así, la función del mito de Cortés es ideológica; mejor dicho, es una pieza maestra en un teatro histórico-mitológico.

En sus orígenes el mito de Cortés fue inglés, francés y holandés, de modo que pertenece al período de la expansión europea y a la gran querrela ideológica

entre los imperios. Al comenzar el siglo XIX los ideólogos mexicanos lo reelaboraron y lo insertaron en la historia de México. Primero fue un arma en la lucha por la Independencia y después, en el siglo XIX, sirvió como ariete en la tarea de demolición del viejo orden católico conservador heredado de España.

Por una curiosa transposición ideológica, se vio a la Independencia no como el comienzo de la nueva nación mexicana sino como el regreso a una situación anterior a la Conquista: México había *recobrado* la autonomía que le habían arrebatado Cortés y sus soldados. Cuauhtémoc se habría asombrado al encontrar aliados y defensores en los herederos de Cortés. Herederos no tanto por la sangre, aunque los ideólogos eran criollos y mestizos, como por la cultura: después de todo las ideas de la Enciclopedia y del liberalismo pertenecen a la misma tradición occidental que el catolicismo de Cortés y de los misioneros.

Durante el siglo XX el mito de Cortés se afianzó. El indigenismo y el descubrimiento de nuestro pasado prehispánico —dos hechos de signo positivo— contribuyeron a fortalecerlo. Otra confirmación de la creencia tradicional: el bien trae siempre consigo algún mal. No es extraño así, aunque sea lamentable, que sobre los muros de un edificio oficial Diego Rivera haya pintado un Cortés disforme e inválido. Es una obra que no lo enaltece ni moral ni artísticamente, una caricatura mezquina que revela una admiración que se avergüenza de sí misma y que se manifiesta como rencor. Pero la naturaleza contradictoria y esencialmente negativa del mito no aparece en la pintura de Diego Rivera sino en una composición, también mural, de José Clemente Orozco en el antiguo Colegio de San Ildefonso. Este noble edificio, uno de los más hermosos de la ciudad de México, es de comienzos del siglo XVIII y perteneció a la Compañía de Jesús. Haber decorado esos muros con los frescos expresionistas de Orozco fue una incongruencia estética. Agregó que es una incongruencia estimulante; quiero decir: es una lección de historia viva. El mural de Orozco es de 1926 y representa a Cortés y a Doña Marina (la Malinche), desnudos, las manos entrelazadas y en una suerte de quietud a un tiempo poderosas y pacíficas. Son el Adán y Eva de México: los fundadores. Pero la composición de Orozco es trágica: a los pies de los amantes hay el cadáver de un indio. El símbolo del origen es tam-

bién un símbolo de violencia: la sexualidad no es inocente sino criminal y la historia no comienza con la unión del Adán español y la Eva india sino con la muerte y el asesinato. La impresionante pintura de Orozco posee una grandeza sombría. Pintó el enigma del origen. Un enigma trágico.

He llamado *trágica* a la composición de Orozco porque la esencia de la tragedia consiste en presentar oposiciones que son irreductibles, salvo por la aniquilación de uno de los términos. En el caso del mito de Cortés, la aniquilación de uno de ellos, simbolizado por el indio muerto, no resuelve el conflicto sino que lo aviva o agrava. La aniquilación de otro término, simbolizado por Cortés, ha consistido en su transformación en un mito negro: el Padre se convierte en Violador, el Fundador en Usurpador, el Vencedor en Asesino. Pero la conversión de la figura histórica de Cortés en demonio tampoco pone fin al conflicto. El mito, según se ve en la pintura de Orozco, está desgarrado por una contradicción insoluble; su lecho nupcial es el cuerpo de su víctima. El mito nos presenta un conflicto sin desenlace: se combate sin cesar a sí mismo sin lograr nunca ni una victoria ni una derrota definitiva. Es el emblema de la contradicción. Por eso es un mito estéril.

El carácter ideológico del mito de Cortés es evidente: fue el arma de combate de un partido. Pero esas luchas pertenecen al pasado; hoy el mito pelea contra fantasmas. Aparte de su irrealidad, el mito es nocivo porque, en lugar de unir, divide a las conciencias. Su función es exactamente contraria a la del Cid, que fue un mito fundado en un personaje histórico no menos sino más dudoso que Cortés. Pero en tanto que el Cid unió a los españoles, Cortés divide a los mexicanos, envenena las almas y alimenta rencores anacrónicos y absurdos. El odio a Cortés no es odio a España: es odio a nosotros mismos. El mito nos impide vernos en nuestro pasado y, sobre todo, impide la reconciliación de México con su otra mitad. El mito nació de la ideología y sólo la crítica de la ideología podrá disiparlo. Cortés debe ser restituido al sitio a que pertenece, con toda su grandeza y todos sus defectos: a la historia. Apenas Cortés deje de ser un mito histórico y se convierta en lo que es realmente: un personaje histórico, los mexicanos podrán verse a sí mismos con una mirada más clara, generosa y serena. Esta tarea de crítica equivale a una cura moral y debe ser emprendida por aquellos

que son los herederos directos de los creadores del mito: los intelectuales y la actual clase gobernante de

México. De ahí que la crítica que propongo tenga que comenzar por ser una verdadera *autocrítica*.

México, 14 de septiembre de 1985

El País, Madrid, 12 de octubre de 1985

ACTIVIDADES

Como la polémica verbal es una forma válida de interacción y aprendizaje, te invitamos a que junto con tus compañeros y tu profesor, organicen una mesa redonda sobre Hernán Cortés.

LOS MITOS EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Cuando nos propusimos hablar de mitos y leyendas dejamos a un lado la cuestión teórica, el tratamiento tradicional, y nos dimos a la tarea de enfocar el estudio en cuanto a la vigencia de estos elementos. Creemos que la Literatura es un pretexto para hablar de situaciones que determinan y son parte de nuestra cotidianidad. La Literatura como manifestación estética cifrada en un lenguaje, es un producto individual, creativo, inmerso en un momento histórico-social concreto, portador de ideas y, ante todo, material sensible, que motiva al escritor e involucra a su lector, en un acto de comunicación único.

El carácter mítico está latente en el hombre. Los escritores contemporáneos retoman mitos clásicos, los modifican, los amplían, los desmitifican, los reconstruyen. Para el desarrollo de este capítulo hemos seleccionado ejemplos de:

- a) Augusto Monterroso. En sus fábulas, el género adquiere otra dimensión más actual, sin la solemnidad tradicional y sin el carácter moralista. La figura de los héroes míticos sufre un cambio que tendrás que describir: *Gallus avreorum ovorum* y *La tela de Penélope o quien engaña a quien*.
- b) Guillermo Samperio. Autor mexicano que toma como motivo a un personaje de película; lo analiza, lo "pitorrea" y, de manera "casual" nos da la imagen de una generación anclada en su propio sueño redentor: *Auñdar Anapu García*.
- c) Gabriel García Márquez: Su concepción mítica es evidente; incluimos dos fragmentos: el principio y el final de su novela *Cien años de soledad*, advirtiendo que la lectura de fragmentos es poco grata, es como convidarte a un banquete y pedirte que empieces por el postre.

Augusto Monterroso. Fabulista mexicano contemporáneo (n. 1921), cuya obra posee las características de brevedad, un sentido satírico en la forma de recrear la fábula tradicional y la leyenda, así como una desmitificación del carácter didáctico de la fábula (sobre todo de la moraleja). Ha publicado: La Oveja Negra y sus Obras completas, entre otras.

Gallus avreorum ovorum

En uno de los inmensos gallineros que rodeaban a la antigua Roma vivía una vez un Gallo en extremo fuerte y noblemente dotado para el ejercicio amoroso, al que las Gallinas que lo iban conociendo se aficionaban tanto que después no hacían otra cosa que mantenerlo ocupado de día y de noche.

El propio Tácito, quizá con doble intención, lo compara al Ave Fénix por su capacidad para reponerse, y añade que este Gallo llegó a ser sumamente

famoso y objeto de curiosidad entre sus conciudadanos, es decir los otros Gallos, quienes procedentes de todos los rumbos de la República acudían a verlo en acción, ya fuera por el interés del espectáculo mismo como por el afán de apropiarse de algunas de sus técnicas.

Pero como todo tiene un límite, se sabe que a fin de cuentas el nunca interrumpido ejercicio de su habilidad lo llevó a la tumba, cosa que le debe de haber causado no escasa amargura, pues el poeta Estacio,

por su parte, refiere que poco antes de morir renunció alrededor de su lecho a no menos de dos mil Gallinas de las más exigentes, a las que dirigió sus últimas palabras, que fueron tales: "Contemplad vuestra obra. Habéis matado al Gallo de los Huevos de

Oro", dando así pie a una serie de tergiversaciones y calumnias, principalmente la que atribuye esta facultad al rey Midas, según unos, o según otros, a una Gallina inventada más bien por la leyenda.



La tela de Penélope, o quién engaña a quién

Hace muchos años vivía en Grecia un hombre llamado Ulises (quien a pesar de ser bastante sabio era muy astuto), casado con Penélope, mujer bella y singularmente dotada cuyo único defecto era su desmedida afición a tejer, costumbre gracias a la cual pudo pasar sola largas temporadas.

Dice la leyenda que en cada ocasión en que Ulises con su astucia observaba que a pesar de sus prohibiciones ella se disponía una vez más a iniciar uno de

sus interminables tejidos, se le podía ver por las noches preparando a hurtadillas sus botas y una buena barca, hasta que sin decirle nada se iba a recorrer el mundo y a buscarse a sí mismo.

De esta manera ella conseguía mantenerlo alejado mientras coqueteaba con sus pretendientes, haciéndoles creer que tejía mientras Ulises viajaba y no que Ulises viajaba mientras ella tejía, como pudo haber imaginado Homero, que, como se sabe, a veces dormía y no se daba cuenta de nada.



Guillermo Samperio. Nació en Mexico, D. F., en 1948. En 1975 obtuvo el premio del Museo del Chocho con el cuento *Bodegón*. Fue miembro del taller literario del IPN, 1971-1973; becario del taller de narrativa del INBA en 1974. En este mismo año fue finalista en el Concurso Nacional de Cuento y publica su libro: *Cuando el tacto toma la palabra*. En 1975 aparece *Fuera del ring*. En 1977 obtiene el premio "Casa de las Américas" y el primer lugar del concurso de la revista *La palabra y el hombre*, de la Universidad Veracruzana.

Auándur Anapu García

...y cayendo sobre el macho con una desenvoltura que en nosotros, pobres espectadores, despertaba la admiración por el superhombre norteamericano, invencible en el ring y en la cama.

Glauber Rocha

Entonces Auándur Anapu nació y nació y no podía hacer otra cosa que nacer y nacer. Nadie estaba capacitado para detener su carrera loca por la sala del

cinema París, ni los chillidos de algunos relajientos ni las mil gentes comiendo palomitas y tomando refrescos. Nadie, señores, nadie. La cosa era contundente:

el señor Anapu había nacido héroe y dios, rodeado de comparsas campesinas y de magdalenas subdesarrolladas; vestido de mezclilla desde un principio. Pero, ¿cuál es el origen de Auándar Anapu, cómo le creció un Auándar a la cinta, a qué se debe toda esta catarsis que todo lo transforma en mito y no le deja realidad a la realidad?

—Mire, compadre —dijo el compadre.

—Pos usted dirá —dijo el compadre.

—Lo que pasa, y a mí nadie me toma el pelo, es que el tal Corkidi se tomó muy en serio el chistecito, ése de que si cristo viviera en estos días también lo crucificaban, pero a la moderna. Al Auándar Anapu lo matan pero no lo matan lo matan pero no lo matan a balazos.

—Jesús Christ supertercermundista, como quien dice —dijo el compadre.

—Ni más ni menos —dijo el compadre.

Mientras tanto, Auándar Anapu sube montañas, atraviesa bosques y ríos, salta sobre las butacas, hace el amor como dios (lo mismo que en el otro chiste), come palomitas, toma nescafé y cerveza corona, sube montañas, mientras un campesinado lo espera con bailables y ritos y cantos imploradores; Auándar Anapu atraviesa ríos y tarjetas postales, se rasura con gillete y camina a través de la cartelera cinematográfica luciendo su *mención* como si fuera una medallita de la virgen de Guadalupe que tiene por detrás al niño Auándar dios. Fue concebido por obra y gracia de la guasa popular.

Y claro que uno se sigue preguntando acerca de ese inexplicable nacimiento, de ese fabuloso y glorificante nacimiento de Auándar Anapu García, porque, sábelo ahí donde estés, Tata Pedro Patricio, el chiste no agota nuestra sed de imaginación; no agota, recuérdalo, esta nuestra capacidad para lo espasmódico. ¿Verdad, compañera maestra del arado? Lo único que mi compadre (el otro) puede responder es que el compañero García sube montañas, que el señor Anapu (catedrático excelso de La escuela por televisión) es un incansable subidor de montañas y un excelente atragantador de palomitas y, desde luego, un gran tomador de agua surgida de las piedras (¿o será vino?). Pero hagamos un poco de historia (aquí, igual que en el *novo filme* de Rafael Corkidi, la lucha de clases es un decir).

Hace apenas unos cuantos años, allá por el pueblo

de Tacuba, me encontré con mi primo Auándar Gómez hijo de Auándar Anapu García y nieto de Auándar López Quetzalcoátl. Linda Familia. Me contó que tenía la intención de hacer cine, es más, agregó *enfáticamente*, la compañía llevará por nombre Cinemadiez. La primera película se llamará igual que mi padre, pero sin el García. El problema, como ya estás sospechando, es hacer buen cine, novo cine, cine revolucionario, chingón en una palabra; pero como esto es un problema y no me gusta complicarme la existencia, voy a realizar cine a semejanza de. Vas a replicar que soy un cínico, un descarado descarnado, un trepador de montañas cualquiera. Y tienes razón, desgraciadamente la verdad brota por tus pulqueros labios o por tu cervicero cerebro. Tienes razón. Y para que te de más rabia te voy a leer un párrafo del *Ferdidurke*.

Mas vosotros, en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida y concordantes con vuestra realidad, os adornáis con plumas ajenas, y he aquí por qué os transformáis en eternos candidatos y aspirantes a la grandeza y la perfección, eternamente impotentes y siempre mediocres; os volvéis alumnos y admiradores del Arte, que os mantiene en la antesala.

No me importa, no me importa lo que digas ni lo que pienses, cómetelo con tu pan. Pero tienes razón al pensar en *Macunaima* y en *Antonio das mortes*, sobre todo en *Macunaima*. Eso es lo que quiero hacer en mi primera película; pero no, desde luego que no serán las únicas semejanzas. Mi intención es armar un rompecabezas con los pies en el cielo y con la cabeza metida en un barril de chevecha.

Esa fue la última ocasión que platicué con Auándar Gómez, después supe que andaba por la sierra atravesando palomitas y comiendo ríos con su cámara al hombro.

La madre de Auándar García no cesaba de llorar por un hijo que se le moría pero no se le moría por haber protagonizado la película de su nieto; porque —aullaba entre mocos y lágrimas— mi pobre Auandarcito se tomó en serio su papel, y ahora anda por Hidalgo queriendo hacer milagros y acostándose con las esposas de los latifundistas y trampeadores de productos. Se hace acompañar por un grupo de be-

llas activistas de la universidad, y hasta con una prostituta anda metido. Ésta es la desgracia de nuestra estirpe —prosiguen los mocos—; todos los Auándares que han existido se han vuelto locos por la imaginación ajena y siempre han terminado muriendo pero no muriendo por algo que ni vagamente conocían. Desgracia, desgracia. Desgracia. Recuerdo al Auándar navegante —aullidos— que salió a alta mar en su barco de papel a redimir a los piratas: se lo comió pero no se lo comió un tiburón. Todos han sido así, están marcados por el fracaso de una imaginación de rebajas de supermercado y ultramarinos —cesan los mocos, alguna lágrima insiste.

No hay nada extraño, señores, la familia Anapu ya está acostumbrada a las lamentaciones de las madres de los infinitos Auándares —el de la Vía Láctea o Astronauta, el garfio o Pirata Buenagente, el de la caperucita guerrillera, etc. Desde antes de la Colonia les viene ese dolor; y ahora, en este pleno siglo veinte

entrado en años, ahora que el folklore nacionalista y democratoide burgueso anda de guitarra en guitarra, los Auándares Anapu García o López o Gómez pululan por las distintas iglesias y las diversas galerías cinematográficas. Entonces Auándar Anapu creció y creció y no podía hacer otra cosa que crecer y crecer y subir montañas y andar bosques. Ninguno de los presentes estaba capacitado para contener esa implacable caminata de escenas a propósito de nuestro más profundo origen, mítico y real, más mítico que real, casi mítico totalmente. Caminata representada por uno de los tantos Auándares López o García que viven en América Latina, López o García, no importa. Nadie, señores, nadie. Ni los tristes acomodadores que se la soplan tres veces al día ni los eternos gritadores de arriba, nadie. Tampoco el señor de la Autoerótica, ni la señora que dice que vosotros, en vez de procuraros concepciones y opiniones según vuestra propia medida, nadie. Nadie.

Cien años de soledad

Gabriel García Márquez. Escritor colombiano contemporáneo (Aracataca, 1928). Ha sido corresponsal, periodista y guionista cinematográfico. Ha publicado novelas y libros de cuentos como: *Ojos de perro azul*, *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora*, *Los funerales de Mamá Grande*, *Cien años de soledad*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, *El otoño del patriarca*, *El amor en los tiempos del cólera*, *El general en su laberinto* y otras. Muchas de ellas se han adaptado para cine y televisión. Ha escrito parte de su biografía en *Cuando era feliz e indocumentado*, así como *Crónicas y reportajes*, de su faceta como periodista. Obtuvo en 1982 el Premio Nobel de Literatura. Reside temporalmente en México.

(Fragmento inicial)

Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo. Todos los años, por el mes de marzo, una familia de gitanos desarrapados plantaba su carpa cerca de la aldea, y con un grande alboroto de pitos y timbales daban a conocer los nuevos inventos. Primero llevaron el imán. Un gitano corpulento, de barba montañesa y manos de gorrión, que se presentó con el nombre de Melquiades, hizo una truculenta demostración pública de lo que él mismo llamaba la octava

maravilla de los sabios alquimistas de Macedonia.

Fue de casa en casa arrastrando dos lingotes metálicos, y todo el mundo se espantó al ver que los calderos, las pailas, las tenazas y los anafes se caían de su sitio, y las maderas crujían por la desesperación de los clavos y los tornillos tratando de desenclavarse, y aun los objetos perdidos desde hacía mucho tiempo aparecían por donde más se les había buscado, y se arrastraban en desbandada turbulenta detrás de los fierros mágicos de Melquiades. “Las cosas tienen vida propia —pregonaba el gitano con áspero acento—, todo es cuestión de despertarles el ánima”.

José Arcadio Buendía, cuya desafortunada imaginación iba siempre más lejos que el ingenio de la naturaleza, y aún más allá del milagro y la magia, pensó que era posible servirse de aquella invención inútil para desentrañar el oro de la tierra. Melquiades, que era un hombre honrado, le previno: “Para eso no

sirve". Pero José Arcadio Buendía no creía en aquel tiempo en la honradez de los gitanos, así que cambió su mulo y una partida de chivos por los dos lingotes imantados. Úrsula Iguarán, su mujer, que contaba con aquellos animales para ensanchar el desmedrado patrimonio doméstico, no consiguió disuadirlo. "Muy pronto ha de sobrnarnos oro para empedrar la casa", replicó su marido. Durante varios meses se empeñó en demostrar el acierto de sus conjeturas. Exploró palmo a palmo la región, inclusive el fondo del río, arrastrando los dos lingotes de hierro y recitando en voz alta el conjuro de Melquiades. Lo único que logró desenterrar fue una armadura del siglo XV con todas sus partes soldadas por un cascote de óxido, cuyo interior tenía la resonancia hueca de un enorme calabazo lleno de piedras. Cuando José Arcadio Buendía y los cuatro hombres de su expedición lograron desarticular la armadura, encontraron dentro un esqueleto calcificado que llevaba colgado en el cuello un relicario de cobre con un rizo de mujer.

En marzo volvieron los gitanos. Esta vez llevaban un catalejo y una lupa del tamaño de un tambor, que exhibieron como el último descubrimiento de los judíos de Amsterdam. Sentaron una gitana en un extremo de la aldea e instalaron el catalejo a la entrada de la carpa. Mediante el pago de cinco reales, la gente se asomaba al catalejo y veía a la gitana al alcance de su mano. "La ciencia ha eliminado las distancias", pregonaba Melquiades. "Dentro de poco, el hombre podrá ver lo que ocurre en cualquier lugar de la tierra, sin moverse de su casa". Un mediodía ardiente hicieron una asombrosa demostración con la lupa gigantesca: pusieron un montón de hierba seca en mitad de la calle y le prendieron fuego mediante la concentración de los rayos solares. José Arcadio Buendía, que aún no acababa de consolarse por el fracaso de sus imanes, concibió la idea de utilizar aquel invento como un arma de guerra. Melquiades, otra vez, trató de disuadirlo. Pero terminó por aceptar los dos lingotes imantados y tres piezas de dinero colonial a cambio de la lupa. Úrsula lloró de consternación. Aquel dinero formaba parte de un cofre de monedas de oro que su padre había acumulado en toda su vida de privaciones, y que ella había enterrado debajo de la cama en espera de una buena ocasión para invertirlas. José Arcadio Buendía no trató siquiera de consolarla, entregado por entero a sus experimentos tácticos con la abnegación de un cientifi-

co y aun a riesgo de su propia vida. Tratando de demostrar los efectos de la lupa en la tropa enemiga, se expuso él mismo a la concentración de los rayos solares y sufrió quemaduras que se convirtieron en úlceras y tardaron mucho tiempo en sanar. Ante las protestas de su mujer, alarmada por tan peligrosa inventiva, estuvo a punto de incendiar la casa. Pasaba largas horas en su cuarto, haciendo cálculos sobre las posibilidades estratégicas de su arma novedosa, hasta que logró componer un manual de una asombrosa claridad didáctica y un poder de convicción irresistible. Lo envió a las autoridades acompañado de numerosos testimonios sobre sus experiencias y de varios pliegos de dibujos explicativos, al cuidado de un mensajero que atravesó la sierra, se extravió en pantanos desmesurados, remontó ríos tormentosos y estuvo a punto de perecer bajo el azote de las fieras, la desesperación y la peste, antes de conseguir una ruta de enlace con las mulas del correo. A pesar de que el viaje a la capital era en aquel tiempo poco menos que imposible, José Arcadio Buendía prometía intentarlo tan pronto como se lo ordenara el gobierno, con el fin de hacer demostraciones prácticas de su invento ante los poderes militares, y adiestrarlos personalmente en las complicadas artes de la guerra solar. Durante varios años esperó la respuesta. Por último, cansado de esperar, se lamentó ante Melquiades del fracaso de su iniciativa, y el gitano dio entonces una prueba convincente de honradez; le devolvió los doblones a cambio de la lupa, y le dejó además unos mapas portugueses y varios instrumentos de navegación. De su puño y letra escribió una apretada síntesis de los estudios del monje Hermann, que dejó a su disposición para que pudiera servirse del astrolabio, la brújula y el sextante. José Arcadio Buendía pasó los largos meses de lluvia encerrado en un cuartito que construyó en el fondo de la casa para que nadie perturbara sus experimentos.

Habiendo abandonado por completo las obligaciones domésticas, permaneció noches enteras en el patio vigilando el curso de los astros, y estuvo a punto de contraer una insolación por tratar de establecer un método exacto para encontrar el mediodía. Cuando se hizo experto en el uso y manejo de sus instrumentos, tuvo una noción del espacio que le permitió navegar por mares incógnitos, visitar territorios deshabitados y trabar relación con seres espléndidos, sin necesidad de abandonar su gabinete. Fue esa la época

ca en que adquirió el hábito de hablar a solas, paseándose por la casa sin hacer caso de nadie, mientras Úrsula y los niños se partían el espinazo en la huerta cuidando el plátano y la malanga, la yuca y el ñame, la ahuyama y la berenjena. De pronto, sin ningún anuncio, su actividad febril se interrumpió y fue sustituida por una especie de fascinación. Estuvo varios días como hechizado, repitiéndose a sí mismo en voz baja un sartal de asombrosas conjeturas, sin dar crédito a su propio entendimiento. Por fin, un martes de diciembre, a la hora del almuerzo, soltó de un golpe toda la carga de su tormento. Los niños habían de recordar por el resto de su vida la augusta solemnidad con que su padre se sentó a la cabecera de la mesa, temblando de fiebre, devastado por la prolongada vigilia y por el encono de su imaginación, y les reveló su descubrimiento:

- La tierra es redonda como una naranja.

Úrsula perdió la paciencia. "Si has de volverte loco, vuélvete tú solo", gritó. "Pero no trates de inculcar a los niños tus ideas de gitano". José Arcadio Buendía, impasible, no se dejó amedrentar por la desesperación de su mujer, que en un raptó de cólera le destruyó el astrolabio contra el suelo. Construyó otro, reunió en el cuartito a los hombres del pueblo y les demostró, con teorías que para todos resultaban incomprensibles, la posibilidad de regresar al punto de partida navegando siempre hacia el Oriente. Toda la aldea estaba convencida de que José Arcadio Buendía había perdido el juicio, cuando llegó Melquiades a poner las cosas en su punto. Exaltó en público la inteligencia de aquel hombre que por pura especulación astronómica había construido una teoría ya comprobada en la práctica, aunque desconocida hasta entonces en Macondo, y como una prueba de su admiración le hizo un regalo que había de ejercer una influencia terminante en el futuro de la aldea: un laboratorio de alquimia...

(Fragmento final)

Un domingo, a las seis de la tarde, Amaranta Úrsula sintió los apremios del parto. La sonriente comadrona de las muchachitas que se acostaban por hambre la hizo subir en la mesa del comedor, se le acaballó en el vientre, y la maltrató con galopes cerriles hasta que sus gritos fueron acallados por los berridos de un varón formidable. A través de las lágrimas, Amaranta Úrsula vio que era un Buendía de

los grandes, macizo y voluntarioso como los José Arcadios, con los ojos abiertos y clarividentes de los Aurelianos, y predispuesto para empezar la estirpe otra vez por el principio y purificarla de sus vicios perniciosos y su vocación solitaria, porque era el único en un siglo que había sido engendrado con amor.

-Es todo un antropófago -dijo-. Se llamará Rodrigo.

-No -la contradijo su marido-. Se llamará Aureliano y ganará treinta y dos guerras.

Después de cortarle el ombligo, la comadrona se puso a quitarle con un trapo el unguento azul que le cubría el cuerpo, alumbrada por Aureliano con una lámpara. Sólo cuando lo voltearon boca abajo se dieron cuenta de que tenía algo más que el resto de los hombres, y se inclinaron para examinarlo. Era una cola de cerdo.

No se alarmaron. Aureliano y Amaranta Úrsula no conocían el precedente familiar, ni recordaban las pavorosas admoniciones de Úrsula, y la comadrona acabó de tranquilizarlos con la suposición de que aquella cola inútil podía cortarse cuando el niño mudara los dientes. Luego no tuvieron ocasión de volver a pensar en eso, porque Amaranta Úrsula se desangraba en un manantial incontenible. Trataron de socorrerla con apósitos de telaraña y apelmazamientos de ceniza, pero era como querer cegar un surtidor con las manos. En las primeras horas, ella hacía esfuerzos por conservar el buen humor. Le tomaba la mano al asustado Aureliano, y le suplicaba que no se preocupara, que la gente como ella no estaba hecha para morirse contra la voluntad, y se reventaba de risa con los recursos truculentos de la comadrona. Pero a medida que a Aureliano lo abandonaban las esperanzas, ella se iba haciendo menos visible, como si la estuvieran borrando de la luz, hasta que se hundió en el sopor. Al amanecer del lunes llevaron una mujer que rezó junto a su cama oraciones de cautero, infalibles en hombres y animales, pero la sangre apasionada de Amaranta Úrsula era insensible a todo artificio distinto del amor. En la tarde, después de veinticuatro horas de desesperación, supieron que estaba muerta porque el caudal se agotó sin auxilios, y se le afiló el perfil, y los verdugones de la cara se le desvanecieron en una aurora de alabastro, y volvió a sonreír.

Aureliano no comprendió hasta entonces cuánto quería a sus amigos, cuánta falta le hacían, y cuánto

hubiera dado por estar con ellos en aquel momento.

Puso al niño en la canastilla que su madre le había preparado, le tapó la cara al cadáver con una manta, y vagó sin rumbo por el pueblo desierto, buscando un desfiladero de regreso al pasado. Llamó a la puerta de la botica, donde no había estado en los últimos tiempos, y lo que encontró fue un taller de carpintería. La anciana que le abrió la puerta con una lámpara en la mano se compadeció de su desvarío, e insistió en que no, que allí no había habido nunca una botica, ni había conocido jamás una mujer de cuello esbelto y ojos adormecidos que se llamara Mercedes. Lloró con la frente apoyada en la puerta de la antigua librería del sabio catalán, consciente de que estaba pagando los llantos atrasados de una muerte que no quiso llorar a tiempo para no romper los hechizos del amor. Se rompió los puños contra los muros de argamasa de *El Niño de Oro*, clamando por Pilar Ternera, indiferente a los luminosos discos anaranjados que cruzaban por el cielo, y que tantas veces había contemplado con una fascinación pueril, en noches de fiesta, desde el patio de los alcaravanes.

En el último salón abierto del desmantelado barrio de tolerancia un conjunto de acordeones tocaba los cantos de Rafael Escalona, el sobrino del obispo, heredero de los secretos de Francisco el Hombre. El cantinero, que tenía un brazo seco y como achicharrado por haberlo levantado contra su madre, invitó a Aureliano a tomarse una botella de aguardiente, y Aureliano lo invitó a otra. El cantinero le habló de la desgracia de su brazo. Aureliano le habló de la desgracia de su corazón, seco y como achicharrado por haberlo levantado contra su hermana. Terminaron llorando juntos y Aureliano sintió por un momento que el dolor había terminado. Pero cuando volvió a quedar solo en la última madrugada de Macondo, se abrió de brazos en la mitad de la plaza, dispuesto a despertar al mundo entero, y gritó con toda su alma:

—¡Los amigos son unos hijos de puta!

Nigromanta lo rescató de un charco de vómito y de lágrimas. Lo llevó a su cuarto, lo limpió, le hizo tomar una taza de caldo. Creyendo que eso lo consolaba, tachó con una raya de carbón los incontables amores que él seguía debiéndole, y evocó voluntariamente sus tristezas más solitarias para no dejarlo solo en el llanto. Al amanecer, después de un sueño torpe y breve, Aureliano recobró la conciencia de su dolor de cabeza. Abrió los ojos y se acordó del niño.

No lo encontró en la canastilla. Al primer impacto experimentó una deflagración de alegría, creyendo que Amaranta Úrsula había despertado de la muerte para ocuparse del niño. Pero el cadáver era un promontorio de piedras bajo la manta. Consciente de que al llegar había encontrado abierta la puerta del dormitorio, Aureliano atravesó el corredor saturado por los suspiros matinales del orégano, y se asomó al comedor, donde estaban todavía los escombros del parto: la olla grande, las sábanas ensangrentadas, los tiestos de ceniza, y el retorcido ombligo del niño en un pañal abierto sobre la mesa, junto a las tijeras y el sedal. La idea de que la comadrona había vuelto por el niño en el curso de la noche le proporcionó una pausa de sosiego para pensar. Se derrumbó en el mecedor, el mismo en que se sentó Rebeca en los tiempos originales de la casa para dictar lecciones de bordado, y en el que Amaranta jugaba damas chinas con el coronel Gerineldo Márquez, y en el que Amaranta Úrsula costó la ropita del niño, y en aquel relámpago de lucidez tuvo conciencia de que era incapaz de resistir sobre su alma el peso abrumador de tanto pasado. Herido por las lanzas mortales de las nostalgias propias y ajenas, admiró la impavidez de la telaraña en los rosales muertos, la perseverancia de la cizaña, la paciencia del aire en el radiante amanecer de febrero. Y entonces vio al niño. Era un pellejo hinchado y reseco, que todas las hormigas del mundo iban arrastrando trabajosamente hacia sus madrigueras por el sendero de piedras del jardín.

Aureliano no pudo moverse. No porque lo hubiera paralizado el estupor, sino porque en aquel instante prodigioso se le revelaron las claves definitivas de Melquiades, y vio el epígrafe de los pergaminos perfectamente ordenado en el tiempo y en el espacio de los hombres: *El primero de la estirpe está amarrado en un árbol y al último se lo están comiendo las hormigas.*

Aureliano no había sido más lúcido en ningún acto de su vida que cuando olvidó sus muertos y el dolor de sus muertos, y volvió a clavar las puertas y las ventanas con las crucetas de Fernanda para no dejarse perturbar por ninguna tentación del mundo, porque entonces sabía que en los pergaminos de Melquiades estaba escrito su destino. Los encontró intactos, entre las plantas prehistóricas y los charcos humeantes y los insectos luminosos que habían desterrado del cuarto todo vestigio del paso de los hom-

bres por la tierra, y no tuvo serenidad para sacarlos a la luz, sino que allí mismo, de pie, sin la menor dificultad, como si hubieran estado escritos en castellano bajo el resplandor deslumbrante del mediodía, empezó a descifrarlos en voz alta. Era la historia de la familia, escrita por Melquiades hasta en sus detalles más triviales, con cien años de anticipación. La había redactado en sánscrito, que era su lengua materna, y había cifrado los versos pares con la clave privada del emperador Augusto, y los impares con claves militares lacedemonias. La protección final, que Aureliano empezaba a vislumbrar cuando se dejó confundir por el amor de Amaranta Úrsula, radicaba en que Melquiades no había ordenado los hechos en el tiempo convencional de los hombres, sino que concentró un siglo de episodios cotidianos, de modo que todos coexistieran en un instante. Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encefálicas cantadas que el propio Melquiades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras. En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto.

Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no

haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o de los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre, porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra.

ACTIVIDADES

1. Investiga las características de la fábula como género.
2. Señala las figuras míticas que aparecen en los textos leídos y descríbelas.
3. ¿En cuáles figuras se percibe la desmitificación?
4. Investiga la biografía de Gabriel García Márquez y menciona a qué se debe su importancia dentro del contexto de la literatura latinoamericana.
5. En los textos de Augusto Monterroso se menciona a Ulises, Penélope y el rey Midas. ¿En qué medida se apega el escritor al mito original?
6. Si centramos nuestra atención en Penélope, ¿qué reflexión puedes hacer sobre la mujer y la mitificación que la sociedad ha generado en torno a la imagen femenina?

VISIÓN DEL MUNDO

Como te habrás dado cuenta, el autor literario condensa en su obra una concepción del mundo que incide sobre él, proyectando, a través de una serie de ideas de índole diversa, valores y creencias con una determinada orientación ideológica. La relación y equivalencia del mito con la ideología la encontramos en el *Diccionario de retórica y poética*, de Elena Beristáin (p. 337), en donde se menciona que: "el mito es una forma de la ideología. El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología que es la forma mítica moderna, de las sociedades civilizadas".

Esta serie de ideas, mismas que el autor manifiesta en forma directa o indirecta, que se hacen presentes en el texto literario pueden ser de carácter religioso, filosófico, ético, estético, político o económico, constituyendo una visión de mundo que será validada, aceptada o rechazada por el lector en el acto de lectura. Aun cuando el autor lo pretenda, no puede dejar de proyectar dicha visión del mundo en su obra literaria, puesto que su ideología ha sido configurada a través de su experiencia vital y su interrelación con la sociedad de la cual forma o haya formado parte. Por ello en su obra aparece esta visión del mundo textual o intertextualmente. Consideremos algunos ejemplos de esto en las lecturas que hemos incluido en este fascículo.

Sin duda, las referencias de carácter histórico que Carlos Monsiváis maneja en su mitografía "Señor de las moscas", corresponden a una ideología política antagónica en relación con la establecida en el país, y exhiben claramente una postura crítica ante el poder y las clases sociales al analizar los símbolos del mexicano pobre ante el éxito y una filosofía del perdedor, del sometido. Estas referencias clave son: "Para un indio zapoteca (el modelo será Juárez) lo esencial es ser "Presidente de la República", ¿de qué sirven los motivos si aquí todo sigue igual?"; "El Chango fue en ese sentido el anti-Don Porfirio, el hombre que no tuvo treinta años sino tres meses de poder"; y sobre todo: "En un pueblo de vencidos-mientras-viven y vencedores a-partir-de-su-muerte (ese relato de las reivindicaciones póstumas que va de Hidalgo y Guerrero a Madero y Pino Suárez, de Santos Degollado y Melchor Ocampo a Felipe Ángeles y Usted tiene el Nombre en la Punta de la Lengua) en un pueblo donde el éxito se vincula con la explotación y la perdurabilidad con la traición, hacía falta alguien que no conociera más sentido final que la continuidad en la derrota". En estas líneas, Monsiváis hace un recuento de los ancestros vencidos, mitificados en su heroísmo, pero finalmente perdedores, sometidos, al igual que el ídolo popular, el boxeador.

Monsiváis también presenta un panorama ético del compatriota: "Visión cruel, lacerada, agónica, suplicante del mexicano que ya se enteró de que todo triunfo es limitado y todo fracaso inabarcable..."

En la leyenda referida por Ciro Alegria: "De cómo repartió el Diablo los males por el mundo", aparecen palabras clave que tienen una connotación religiosa, y que permiten asociar el texto a una determinada orientación ideológica (cristianismo): "El hombre ya había pecado y estaba condenado" (que es una referencia a Adán) y la dualidad "alma y cuerpo", etc. Inclusive, esta expresión completa nos remite a cuestiones de moral: "Es así como está en el mundo (el desaliento), donde algunos más, donde otros menos; siempre nos llega y nadie puede ser bueno de verdad, pues no puede resistir, como es debido, la lucha fuerte del alma y el cuerpo que es la vida..."

En el caso de la lectura *El Conde Lucanor*, en el ejemplo XLV, los cuestionamientos éticos del buen gobernar y la religiosidad tienen un propósito deliberado por parte del autor, el Infante Don Juan Manuel: encomendarse a la voluntad y designios de un Ser Superior. Ejemplo: "...si queréis hacer vuestra hacienda, es decir, lo que debéis hacer con respecto al cuerpo y al alma, confiad solamente en Dios y poned en él toda vuestra esperanza; ayudaos cuanto pudierais y Dios os ayudará; no creáis en agüeros ni en otros devaneos, porque debéis saber que entre los pecados que más ofenden al Señor y que más pena le ocasionan, está éste de creer en agüeros y otras cosas tales".

El lenguaje metafórico y la asociación de imágenes también pueden darnos una idea de la visión de mundo que el autor de la obra literaria expresa. Observemos el que Juan José Arreola emplea en su relato "Un pacto con el diablo". Destaquemos fragmentos como éste: "La voz del diablo era insinuante, ladina, como un sonido de monedas de oro". Notarás que esta comparación amplía e ilustra la narración, para provocar un efecto de sentido en el lector. Otro caso puede ser: "El rostro del campesino parecía extenderse, llenar toda la casa, salir del paisaje. Una música surgió de esa sonrisa y parecía disolver poco a poco las imágenes".

Puedes advertir que la toma final, amplificada en *zoom* de Daniel Brown, influye a la vez en el personaje aseado por el Diablo, el espectador y narrador interno del relato. Este lenguaje metafórico también puedes hallarlo en "Excalibur", de José de la Colina: "...avanzó por el pasillo de tablas chirriantes como ratas en agonía, entró en la habitación en que ya estaba sentada la mujer, casi calva, redonda, con los ojos muy lejanos". Puedes notar que los elementos ideológicos aparecen indistintamente en los textos, pudiendo ser múltiples y constantes. En los propios textos puedes hallar ideas, reflexiones, conceptos, aunque también puedes deducirlos extratextualmente: es así como se cumplen la función ideológica del texto literario y el propósito del autor: causarte un efecto de sentido, *comunicarte ideas*. Te corresponde entonces aceptar, cuestionar o rechazar estas propuestas ideológicas, estas visiones de mundo, como todo lector.

ACTIVIDADES

Las lecturas que aparecen en este fascículo han servido para que desarrolles algunos aspectos importantes del análisis de textos literarios. Ahora, te pedimos que retomes otro aspecto relevante de su contenido: la ideología como visión del mundo.

1. En el texto "Auándar Anapu García", determina las ideas políticas que refleja el autor.
2. Desde las perspectivas ideológicas, tanto religiosas como políticas, ¿a qué personajes te remite Auándar Anapu García?
3. ¿Qué connotación ideológica tienen las palabras "subdesarrollo", "supertercermundistas", "lucha de clases", "revolucionario", "latifundista", "caperucita guerrillera", "democratoide" y "burguesoide"? ¿por qué?
4. En el relato "Un señor muy viejo con unas alas enormes", el autor desmitifica la imagen del ángel, presentándolo decrepito, maloliente, en desgracia y hablando un idioma raro. Desde un punto de vista religioso, ¿cuál es la representación ideal del ángel?
5. Retomando otro ser alado (el vampiro), ¿cómo lo desmitifica Woody Allen?
6. ¿Cuáles serían entonces los atributos originales del mito del vampiro? (Puedes auxiliarte con el texto de Margo Glantz sobre este ser peculiar.)
7. ¿Qué ideas de carácter filosófico proyecta Octavio Paz al analizar el mito de Hernán Cortés?
8. ¿Qué uso ideológico tiene el "mito negro" de Cortés?
9. La leyenda de la mulata de Córdoba permite asociar una visión de mundo y una escala de valores religiosos y morales tolerada y prohibida por la Inquisición, ¿cuáles eran estos valores?
10. Desde tu punto de vista como lector, redacta un comentario en relación con la visión de mundo que proyecta *Cien años de soledad*.

VIGENCIA DE LOS MITOS EN LA SOCIEDAD ACTUAL

Al realizar el análisis de la leyenda y el mito nos hemos auxiliado en crónicas y ensayos, de textos eminentemente literarios, y del refuerzo cinematográfico, pues es un hecho que los modos y medios sociales descargan en la cultura audiovisual la nueva responsabilidad didáctica, dado su tremendo alcance e influencia en todos los grupos humanos, y ante la anacrónica desventaja de los métodos tradicionales de enseñanza y aprendizaje. Para

concluir este fascículo y para que percibas y te apercibas de la vigencia de los mitos en la sociedad actual, incluimos parte de un estudio sociológico de Gabriel Careaga, donde se analizan los valores ideológicos proyectados por los medios de difusión (que no de comunicación, pues son unilaterales en el proceso enunciativo): la televisión y el cine. También se ocupa del fenómeno de los *comics* o historietas, y del caso del deporte como espectáculo catalizador. Quizá en algunos de estos planteamientos te veas reflejado. El texto pertenece al libro *Mitos y fantasmas de la clase media en México*.

Mitos y fantasmas de la clase media en México

Gabriel Careaga. Sociólogo mexicano contemporáneo; catedrático de la UNAM y de otras instituciones de educación superior. Es un estudioso de la clase media mexicana y sus roles ideológicos. Ha publicado, además de diversos artículos y colaboraciones periodísticas, los libros: *Mitos y fantasmas de la clase media en México*, *Los intelectuales y el poder* y *Biografía de un joven mexicano*.

Televisión y cine

Antes de seguir debemos hacer una definición sobre los mitos, elementos centrales en la cultura del ocio y la enajenación de la clase media. La mistificación como simbolización inconsciente, como la identificación del objeto con una suma de finalidades no siempre racionalizables, proyección en la imagen de tendencias, aspiraciones y temores emergidos particularmente en un individuo, en una comunidad, en un determinado periodo histórico.

Podemos decir que un mito es un conjunto de conductas y de situaciones imaginarias. "Dichas conductas y situaciones pueden tener como protagonistas a personajes sobrehumanos, héroes o dioses; entonces se dice: el mito de Hércules, o el de Apolo. Pero, con mayor exactitud, Hércules y Apolo son los héroes y los dioses de los mitos". La clase media vivirá el cine, la televisión, las novelas y los *comics* como mitos. Van al cine no a buscar arte, diversión o reflexión, sino que van a encontrar arquetipos melodramáticos, humorísticos o eróticos. Modelos que los hagan por un momento superar su mediocridad a través de una difícil identidad con el héroe cinematográfico. "La estrella es el actor o la actriz que absorbe una parte de la sustancia heroica, es decir, divinizada y mítica de los héroes del cine y que, recíprocamente, enriquece esta sustancia mediante héroes, aporte que le es propio. Cuando se habla del mito de la estrella se trata, en primer lugar del proceso de divinización que sufre el actor de cine y lo convierte en ídolo de las multitudes".

El amor en sí es un mito divinizante; estar enamorado del amor es idealizar y adorar. En este sentido, todo amor es una fermentación mítica. Los héroes de los films asumen y magnifican el mito del amor. Lo

depuran de las escorias de la vida cotidiana y lo desarrollan. Enamoradas que reinan en las pantallas, fijan sobre ellos la magia del amor, invisten a sus intérpretes con virtudes mitológicamente divinizantes; son hechos para amar y ser amados, y atraen hacia ellos ese inmenso salto ficticio que es la participación del espectador en el film. Entonces hay una unidad entre el objeto, la estrella mitificada y el espectador gris con aspiraciones de trascender su mediocridad. Es, para decirlo en una forma resumida, la proyección de lo que en realidad quisiera ser.

Hoy ya nadie puede negar el poder absoluto que tiene la televisión para crear no solamente modelos de conducta, sino hasta ideologías y visiones del mundo.

Un crítico norteamericano calificó al aparato de madera y vidrio que casi todos los grupos de la clase media tienen como "una caja idiota". Es decir, un aparato de transformación para servir a la gente que acabó por tragarse a todos los espectadores que se enajenaron con los programas vacuos, con la información falsa, con la cultura superdirigida. El hombre contemporáneo pasa cada día más tiempo frente a la televisión. No le interesa sino regresar de la escuela, o del trabajo, a su casa, para pasarse horas y horas viendo series policíacas, telecomedias y episodios de series norteamericanas; en fin, seguir a sus nuevos mitos. Hoy sus nuevos héroes son los de Plaza Sésamo, unos animales humanizados imagen fiel del sentimentalismo dulzón y la actitud bastarda que le da vida a los animales. El televidente sufre lo mismo que el automovilista: le interesa más la realización con un ser de caricatura o con un animal, que con un ser humano que le traera problemas. Por eso la fácil

y mecánica identificación con las situaciones míticas de la televisión.

Y la televisión que en la primera etapa de la formación de un niño sirve para socializarlo, para aprender el mundo, lo convierte en un adolescente conformista y violento a quien se lo dan todo digerido. La televisión no sirve como medio de aprendizaje, sino como expresión de estupidización, de extrañeza. Las noticias, los programas humorísticos, las telenovelas, son un espejo deformado y simplista del mundo. La información que al principio era descubrimiento y conocimiento y, por lo mismo compromiso, se convierte en cliché y tontería. Lo anterior no quiere decir que la televisión no pueda ser un instrumento positivo y dinámico en la educación de grandes núcleos humanos. Lo importante es vigilar y criticar este medio de difusión masiva. El impacto de los medios electrónicos: el cine, el radio, el teléfono, el telégrafo y sobre todo la televisión, es definitivo.

La clase media mexicana de hecho forma su visión del mundo a través de la televisión. Y como en México la televisión cada día es más sentimentaloides, cursi, dogmática, desinformada, seudof sofisticada, el público que forma es a su imagen y semejanza. Como ocio la televisión en México es totalmente evasiva y acrítica y su público permanece sin poder discernir y aislar las tonterías. Como ha dicho Umberto Eco "para que un medio de comunicación se convierta en experiencia cultural exige una postura crítica, una clara conciencia de la relación en la que se está situado en un contexto histórico y cultural para de esa manera gozar más intensamente la relación. El espectador de la televisión nunca se encuentra en esa situación crítica, sino en otra totalmente hipnótica, pasiva y acrítica".

Los comics y los deportes

Es un hecho que dentro de la cultura de la clase media el *comic* es fundamental. No hay miembro de la clase media que no lea La pequeña Lulú, El Pato Donald, Batman, Lorenzo y Pepita, Lágrimas y Risas, Super Ratón, o el mítico Superman, y es en este personaje donde se resume toda la enajenación de proyección del hombre de la clase media. Ya que su poder es extraterrestre y que proviene del planeta Kriptón, Superman puede ser capaz de grandes proezas por su superfuerza, su superastucia o su su-

perinteligencia. Pero Superman, y aquí es cuando el lector goza la historieta hasta el delirio, vive una doble apariencia. También es el periodista Clark Kent y bajo tal nombre se encuentra un hombre tímido, mediocre, pobretón y eternamente enamorado de Luisa Lane. De esta manera Clark Kent personifica excelentemente los sueños utópicos de todo hombre de clase media. Un día saltará su verdadera personalidad y será el conquistador, el rico, el poderoso, el admirado, un hombre capaz de vencer años de mediocridad. En el *comic* el mundo es una eterna ilusión fácil de manejar y fácil de aprender. En las historietas, además, se acentúa el éxito individual, el golpe de suerte, la fantasía, y por una módica suma el hombre de clase media puede gozar la proyección de vivir en un mundo sin temores, sin luchas, sin envidias y sin estar cuidándose de los demás.

El deporte es una de las formas más sobresalientes de enajenación de la clase media. Aunque el deporte como juego, en su expresión más general, quiere decir un ejercicio físico en el sentido de exaltación, de expansión, de vitalidad. Pero por un proceso de perturbación, el deporte dentro de la clase media ya no es un juego, sino es sobre todo la huida, el escape, el fanatismo. El deporte se convierte en una exaltación de la fuerza física y de la violencia. En algunas épocas ha sido un instrumento de las políticas totalitarias, como el fascismo, que transformó al deporte en la expresión de la fuerza y de la agresión físicas. De esta forma el deporte se vuelve una competencia agresiva para destruir al otro, y no el encuentro fraternal para encontrar al otro. En esa transformación, el deporte es la expresión de la fuerza y de la agresión en una situación incontrolable; ya no es una forma de identidad, sino una expresión de la falta de identidad. El deporte debería ser, en la mejor de sus definiciones, el saber jugar y, de esa manera, cumplir una fase importante del desarrollo humano. De esta forma el juego sería relajamiento y una manera de adquirir dominio sobre sí mismo. Actualmente el deporte es el deseo de dominar o de entrar en competencia con otros, o es la forma de realizar deseos insatisfechos mediante la ficción de ser otro, proyectándose en el jugador de éxito. El juego no es la vida, pero lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada. Por eso para la clase media el juego es una forma de arrebató, de

choque eléctrico, de hechizo, con el fin de romper con la cotidianidad. Ya no es: "el juego una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de 'ser de otro modo' que en la vida corriente. Definido de esta suerte, el concepto parece adecuado para comprender todo lo que denominamos juego en los animales, en los niños y en los adultos: juegos de fuerza y habilidad, juegos de cálculo y de azar, exhibiciones y representaciones. Esta categoría, juego, parece que puede ser considerada como uno de los elementos espirituales más fundamentales de la vida".¹ Pero, dentro de la clase media, el deporte ya no es juego ni libertad, sino huida de la responsabilidad y de la individualidad; es una forma de sentirse seguro dentro de la colectividad en medio de la algarabía, de los gritos y de la falsa fiesta. En este sueño colectivo, el deporte sirve para desempeñar diferentes papeles y demostrar que se es mejor que el otro. Por eso el ganador tiene una importancia fundamental. El ser ganador implica que se es superior al otro. El deporte se convierte en una forma de encontrar la gloria y el honor, tener importancia frente a los otros.

Para la clase media el deporte se convierte en una forma de observar, día tras día y año con año, la vida. Esto se puede ver de una manera más clara en el fútbol. Los hombres de la clase media son fanáticos del

fútbol; discuten horas sobre el América o el Cruz Azul; saben de sus jugadores; conocen sus artimañas; sólo les interesa el mundo como una expresión de esa situación exterior. El fútbol los hace vibrar; el fútbol los hace soñar; el fútbol los hace ser: "Todo esto muestra cómo una víspera de fútbol reúne más a la gente que el partido mismo, y es que el fútbol, a pesar de haber perdido casi todas sus propiedades catárticas, no puede evitar ejemplificar en la cancha un combate, el combate entre la libertad y la necesidad o, lo que es lo mismo, representar una idea colectiva de la emoción: de ninguna manera vivir esa emoción sino simplemente representarla".²

El fanático de fútbol, que vive el mundo a través de las historias de los encuentros, de los fracasos, de los éxitos de sus ídolos, sólo se encuentra en la realidad cuando participa viendo un partido; todo su mundo social de ocio girará en torno a esa exaltación exterior del fútbol. Y es otra vez el mundo complaciente y uniforme de la cultura media y es otra vez la diversión dada y asimilada y llena de clichés mágicos y míticos, y es el hombre de clase media aburrido y falsamente sofisticado, con gustos dirigidos, con información de segunda mano, en un mundo opaco e ilegible que se expresa en la vida cotidiana de los jóvenes de clase media que mañana serán los adultos y repetirán mecánicamente el mundo de ayer y hoy del hombre enajenado. Pero veamos cómo expresan sus ocios y su trabajo los típicos jóvenes de la clase media en México.

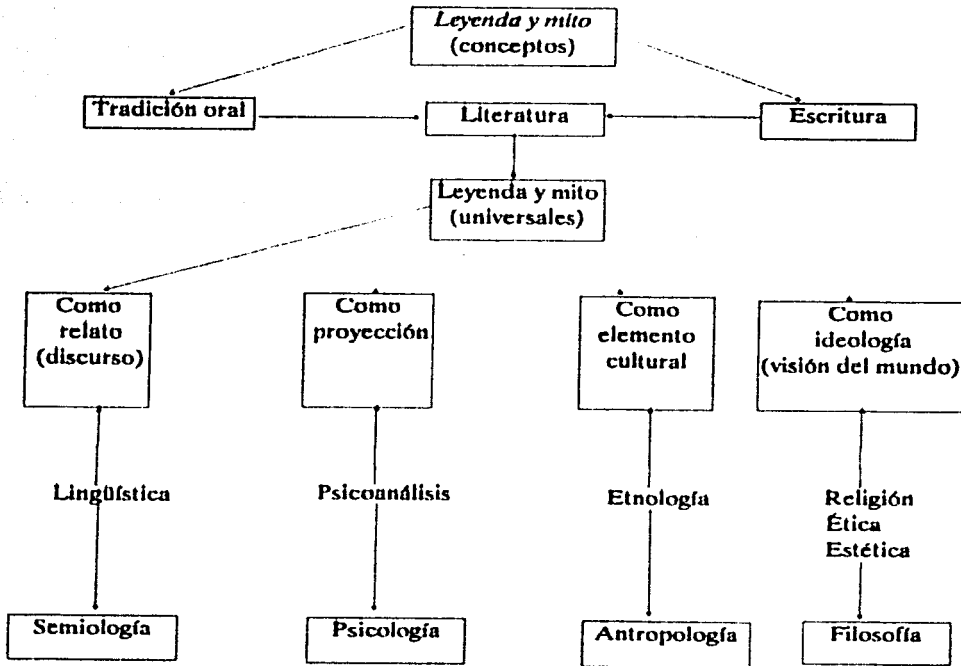
¹ Huitinga, John: *Homo Ludens*. Alianza Editorial, Madrid, 1972, pp. 43-44.

² Aguilar Mora, Jorge: "La cultura en México", suplemento cultural de la revista *Siempre*, junio de 1973.

ACTIVIDADES

1. ¿Qué función cumplen los mitos en la sociedad contemporánea?
2. ¿A qué le llamamos arquetipo?
3. Identifica cinco figuras arquetípicas del cine y la televisión, y señala sus características.
4. ¿A qué obedece que la trama de Superman se cambie por la del periodista Clark Kent?
5. ¿Por qué la historietita tiene tanta popularidad?
6. Enlista algunas historietas en las que se proyecten figuras míticas, analizando su configuración e identifica su sentido.
7. Extrae del habla cotidiana, algunas expresiones referentes a mitos, por ejemplo, 'narcisimos', 'tritón', etcétera.

RECAPITULACIÓN



ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN

1. Define lo que entiendes por leyenda.
2. ¿Qué caracteriza a la leyenda?
3. ¿Cuál es la diferencia entre leyenda y mito?
4. ¿Por qué la historia (relato) de "La Llorona" se considera una leyenda?
5. Investiga una leyenda hispanoamericana ubicando: época, referencias políticas o religiosas, tipo de lenguaje, visión del mundo e ideas principales del autor.
6. ¿En qué radica el valor social de la leyenda?
7. ¿A qué le llamamos mito?
8. ¿Por qué el mito es una categoría universal?
9. Investiga en tu diccionario los siguientes conceptos:

Arquetipo _____

Estereotipo _____

Cliché _____

Tabú _____

Rito _____

Tótem _____

Fetiché _____

Animismo _____

10. ¿Los conceptos anteriores tienen alguna relación con los temas de este fascículo?
11. Confronta la primera parte del *Popol Vuh* (La creación del mundo y del hombre) con *La Biblia* (el libro del Génesis), para señalar las semejanzas y diferencias entre ellos. ¿A qué obedecen las semejanzas?
12. En varias culturas (religiones) se habla de un 'diluvio universal'. ¿En qué consiste este mito?
13. ¿Cómo se analiza el mito en la literatura contemporánea?
14. De la clasificación de mitos que aparecen en el fascículo da un ejemplo de cada uno de ellos. (Para las referencias bibliográficas puedes consultar a tu asesor de contenido o profesor).
15. ¿Qué entendemos por cosmovisión o visión del mundo?
16. ¿Qué correspondencia hay entre mito e ideología?
17. De los medios de comunicación que difunden mitos contemporáneos, señalados por Gabriel Careaga, extrae los valores míticos que proyectan.

LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN

En las Actividades de consolidación te planteamos una serie de preguntas cuyas respuestas son aproximativas y se fundamentan en las nociones contenidas en este fascículo, o bien, en las indagaciones que hagas por tu cuenta.

1. La leyenda, aun cuando sus detalles son ficticios, tiene cierta base histórica y pretende conservar la memoria de un suceso notable. Es una expresión literaria primitiva, originada en la tradición oral y en la que los hechos verdaderos coexisten con otros fabulosos. Las leyendas nacen de la necesidad de lo maravilloso que siente el hombre de su realidad y tienen perdurabilidad en la memoria colectiva de los pueblos.
2. – Se transmite por tradición oral.
 - Condensa la sabiduría popular.
 - Refleja el carácter, creencias y aspiraciones de los diversos grupos humanos.
 - Tiene un carácter narrativo.
 - Sufre alteraciones de acuerdo con el lugar y el tiempo al que remiten.
 - Proyecta un hecho social trascendente.
 - Posee una valoración estética.
3. Hay autores que no marcan una diferencia entre los conceptos de leyenda y mito; en ocasiones los utilizan como sinónimos ya que su diferencia es muy sutil. De acuerdo con sus alcances, la leyenda remite a una situación fabulosa y trascendente, transmitida por la tradición oral. El mito es la explicación que remonta a los orígenes ya sea del Universo, de la creación del hombre y de las cosas. Cada cultura crea sus propios mitos.
4. Porque se pueden encontrar diferentes versiones: en cada una de ellas se añaden elementos que la vuelven vigente de acuerdo con el pensamiento de la época. Si se realiza el cotejo de versiones sugerido se apreciará la regionalización de dicha leyenda.
5. Sugerimos consultar autores señalados en la bibliografía; revisar catálogos de la biblioteca por materia, o buscar la información de primera mano a través de informantes que puedan relatar alguna leyenda. Cerciórate de los siguientes aspectos: dónde la oyó, quién la relató, qué antigüedad tiene, cuál es su carácter literario y, sobre todo, qué mensaje transmite.
6. La leyenda es el reflejo de las condiciones socioculturales de una época, cumple un rol ideológico que se hace presente en su contenido.
7. La palabra mito posee varias acepciones, y se puede definir a través de varias disciplinas que de alguna manera la estudian. Pero destaca, ante todo, por ser una narración de carácter sagrado, reflejo del pensa-

miento de un pueblo acerca de sus orígenes. Se puede ver una correspondencia en la forma de concebir el mundo, el hombre, las instituciones, etc., en varias culturas. El mito es, primordialmente, un fenómeno cultural.

8. Porque cada cultura explica su realidad a través de formas míticas. El mito es universal; tiene como característica unir al grupo social en una creencia común; dar una explicación del acontecer del cosmos y del hombre, así como de sus instituciones; es una cosmovisión.

9. **Arquetipo:** Representación-símbolo de determinados motivos originales e innatos, comunes a todos los hombres, independientemente de la sociedad y de la época a que pertenezcan. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.

Esteriotipo: Tendencia a aceptar imágenes no comprobadas respecto a grupos étnicos, culturales, nacionales, etc., conforme a patrones desarrollados en la infancia y que se van cultivando posteriormente con idéntico criterio.

Cliché: Lugar común, idea o expresión que por demasiado repetida o formulada ha perdido su verdadera fuerza de expresión.

Tabú: Palabra polinésica, que significa lo prohibido y lo intocable: la condición de los objetos, de las acciones o de las personas aislados o prohibidos a causa del peligro que implica su contacto.

Rito: Técnica mágica o religiosa dirigida a obtener el control de las fuerzas naturales que las técnicas racionales no pueden ofrecer; o bien, el mantenimiento o conservación de una cierta garantía de salvación para el hombre en relación con estas fuerzas.

Tótem: Animal o planta escogido como protector y guía a semejanza de un antepasado, con el cual se instituye un lazo de parentesco, con todos los deberes y derechos que esto implica.

Fetiché: Símbolo de una energía divina captada, presente, utilizable. Puede ser natural, cuya virtud mágica se debe a las fuerzas que los habitan y que le vienen de la naturaleza; escultura que detenta un poder en la acción conferida por un ser dotado de facultades sobrenaturales.

Animismo: Término usado para indicar la creencia, difundida entre los pueblos primitivos, de que todas las cosas naturales se hallan animadas; es decir, la tendencia a explicar los acontecimientos por la acción de fuerzas o principios animados. Puede verse en el *animismo* la forma primitiva de la metafísica y la religión.

10. De alguna forma, atienden aspectos vinculados al origen y a la sobrenaturalidad y al ser de las cosas y del hombre. Es decir, se ocupan de lo inexplicable, lo intangible. Arquetipos, estereotipos y clichés poseen una significación especial para moldear los llamados mitos contemporáneos. Tótem, tabú y fetiché otorgan a las fuerzas y elementos de la naturaleza poderes especiales, sobrehumanos. Igualmente el animismo.

11. Semejanzas:

- El primer acto creador es oral (por palabra divina).
- En el principio de la Creación sólo había tinieblas.
- El mar (las aguas) en calma es el escenario de la Creación y es un elemento permanente.
- La Creación es por periodos.
- Primero se crea el "habitat" del hombre y posteriormente éste, como criatura imperfecta.

Diferencias:

- Son dos los dioses creadores, según los mayas, y un dios, según la *Biblia*.

- El acto maya de la Creación se plantea a manera de diálogos; el bíblico, no.

- El hombre creado por los dioses mayas es inicialmente de madera, luego de lodo y, finalmente, de maíz. El hombre bíblico fue formado de barro.

12. En otorgar al agua un carácter destructivo-purificador a la vez. Lo importante es que destaque el sincretismo de este mito, que es la interacción y mezcla de los elementos religiosos de dos culturas diferentes y que generan una nueva versión del propio mito.
13. Los escritores contemporáneos retoman diversos aspectos míticos y los modifican otorgándoles un significado que originalmente no tenían. Hay ejemplos en donde las figuras míticas adquieren otra connotación. Sirven para la crítica, la reflexión, y son una forma de involucrar al lector al tener éste que contextualizar para comprender el sentido que pretende dar el autor. Un ejemplo es el *Ulises* (Odiseo) de Homero, ante el *Ulises* que refiere James Joyce o el de Augusto Monterroso, de la narración incluida en este fascículo.
14. Para la clasificación se puede analizar lo referente a la cosmogonía náhuatl, maya o hebrea. En cada una de ellas se pueden identificar los mitos señalados. Sugerimos como referencias bibliográficas: *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, de Miguel León-Portilla, *El Popol Vuh*, *El Chilam Balam de Chuyamel*, *La Biblia*, etcétera.
15. *Cosmovisión*: la manera individual o colectiva de ver el mundo y la forma de considerarlo. En la Literatura la cosmovisión es una ideología, un conjunto de valores, creencias y representaciones que un autor expresa directa o indirectamente a través de la obra literaria.
16. El papel que representó el mito en sociedades primitivas ha sido sustituido por la ideología, que es la forma mítica moderna de las sociedades civilizadas (Helena Beristáin).
17. Televisión y cine: el culto a la individualidad y al éxito ajeno, la mistificación de objetos, conductas y situaciones cuyos protagonistas sólo pueden ser personajes sobrehumanos y cuyas cualidades sintetizan las aspiraciones frustradas y secretas de la masa humana. También se proyecta el amor idealizado, depurado de la vida cotidiana, además de tendencias y modelos de conducta ajenos a la realidad del espectador, así como una cosmovisión inducida, es decir, una ideología.
Comic y deporte: se proyecta el valor mítico del superhéroe, que sintetiza y encarna la suma de mediocridades del hombre común, superándolas y realizando proezas mayores que los actos cotidianos. El valor mítico fundamental que proyecta el *comic* es el éxito individual por sobre la especie. Igualmente, el deporte proyecta la cultura de la violencia, del enfrentamiento y triunfo sobre los otros, los demás. El gran valor mítico proyectado es el dominio, fruto de la competencia. No es el encuentro con "el otro": es su sometimiento físico, su aniquilación. El máximo valor mítico condensado en el deporte de masas es la superioridad, la importancia ante los otros.

BIBLIOGRAFÍA

- Alegría, Ciro: *Leyendas y fábulas americanas*. Dante, Mérida, 1988, 110 pp.
- Álvarez, Alfredo Juan: "Evolución del mito" en *La Jornada Semanal*, núm. 27, México, octubre de 1991, pp. 35-40.
- Barthes, Roland: *Mitologías*. Siglo XXI Editores, México, 1986, 257 pp.
- Benítez, Fernando: *En la ruta de Hernán Cortés*. (Col. Popular... 56), FCE, México, 1987, 308 pp.
- Beristáin, Helena: *Diccionario de retórica y poética*. Porrúa, México, 1985, 508 pp.
- Careaga, Gabriel: *Mitos y fantasmas de la clase media en México*. Océano, México, 1974, 240 pp.
- Don Juan Manuel: *El conde Lucanor*. (Sepan cuantos... 28), Porrúa, México, 1973, 201 pp.
- Frazer, James George: *La rama dorada. Magia y religión*. FCE, México, 1969, 860 pp.
- Godelier, Maurice: *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Siglo XXI Editores, México, 1978, 391 pp.
- González Ochoa, César: "Notas sobre el pensamiento mítico", en *Acta Poética*, núm. 7, primavera 1987, UNAM Instituto de Investigaciones Filosóficas, pp. 49-66.
- Hocart, Arthur M.: *Mito, ritual y costumbre. Ensayos heterodoxos*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1985, 356 pp.
- Jesi, Furio: *Mito*. Labor, Barcelona, 1976, 164 pp.
- Krickeberg, Walter: *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*. FCE, México, 1971, 267 pp.
- Monsiváis, Carlos: *Días de guardar*. ERA, México, 1976, 379 pp.
- Paramio, Ludolfo: *Mito e ideología*. Alberto Corazón, Madrid, 1971, 111 pp.
- Potter, Robert R. y Robinson, H. Alan: *Mitos y leyendas del mundo*. Publicaciones Cultural, México, 403 pp.
- Reyes, Alfonso: *Obras completas, Religión griega. Mitologías griegas (t. XVI)*, (Letras Mexicanas), FCE, México, 1964, 614 pp.
- Rodríguez Adrados, Jesús V.: *Dioses y héroes: mitos clásicos*. (Aula Abierta, 9), Salvat, Barcelona, 1984, 64 pp.

Literatura I, Fascículo V, Mito y leyenda
Se terminó de imprimir en abril de 2001.
La edición consta de 1 500 ejemplares.

COLEGIO DE BACHILLERES
DIRECCIÓN DE PLANEACIÓN ACADÉMICA
COORDINACIÓN DEL SISTEMA DE ENSEÑANZA ABIERTA

LITERATURA II
FASCÍCULO II
CARACTERÍSTICAS DEL DRAMA
TEATRO PREHISPÁNICO

Sergio Gabriel Gamero Jiménez
María de Lourdes Miranda Arce

COLEGIO DE BACHILLERES

Director general

Lic. Jorge González Teyssier

Secretario académico

Mtro. Javier Guillén Anguiano

Coordinador sectorial de la Zona Norte

Ps.c. Francisco Lara Almazán

Coordinadora sectorial de la Zona Centro

Profa. Ma. Elena Solís Sánchez

Coordinador sectorial de la Zona Sur

Fis. Rafael Velázquez Campos

Coordinador del Sistema de Enseñanza Abierta

Dr. Álvaro Álvarez Barragán

Directora de Planeación Académica

Act. Lilia Himmelstine Cortés

Directora de Servicios Académicos

Q. F. B. Ma. Elena Saucedo Delgado

Director de Extensión Cultural

Lic. Mario Martínez de Escobar Ficachi

Asesora de contenido: Helena Beristáin Díaz

Asesora pedagógica: Zafira Paula Meza Monge

Esta publicación tiene fines didácticos y de investigación científica acordes con los establecidos en el artículo 18 y análogos de la Nueva Ley Federal de Derechos de Autor.

Primera edición: 1994

© 1994. Colegio de Bachilleres

ISBN 970-632-046-6

Primera reimpresión: 1999

Segunda reimpresión: 2000

Impreso en México

ÍNDICE

PRESENTACIÓN GENERAL	V
PRESENTACIÓN	VI
PROPÓSITO	VIII
INTRODUCCIÓN	IX
CUESTIONAMIENTO GUÍA	X
TEATRO PREHISPÁNICO	1
PANORAMA HISTÓRICO DEL TEATRO PREHISPÁNICO	1
TEATRO EVANGELIZADOR	3
OBRAS TEATRALES PREHISPÁNICAS MÁS REPRESENTATIVAS	4
ANÁLISIS DE UNA OBRA DRAMÁTICA	6
HISTORIA Y DISCURSO	8
LA HISTORIA	8
EL DISCURSO	8
ESTRATEGIA DE REPRESENTACIÓN DEL DISCURSO	10
FÁBULA E INTRIGA	11
FUNCIONES Y ACCIONES	13
FUNCIONES DISTRIBUCIONALES	16
NUDOS Y CATÁLISIS	16
FUNCIONES INTEGRATIVAS	19

INDICIOS E INFORMACIONES	19
LÓGICA DE LAS ACCIONES	25
ACTANTES Y RED ACTANCIAL	27
SECUENCIAS	31
ELEMENTOS DEL DISCURSO	33
 ESPACIALIDAD Y TEMPORALIDAD	33
ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN	37
LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN	39
ANEXO (LA OBRA: RABINAL ACHÍ)	43
BIBLIOGRAFÍA	59

PRESENTACIÓN GENERAL

El Colegio de Bachilleres, dentro de su plan de trabajo 1991-1994, consideró necesario impulsar la actualización y homogeneización de los programas de su plan de estudios, en sus modalidades escolarizada y abierta.

Con este propósito, y con una amplia participación de maestros del Colegio, se desarrollaron los trabajos de actualización, orientados al fortalecimiento de la formación propedéutica universitaria de sus egresados, de tal manera que nuestra Institución responda mejor, desde su ámbito de competencia, a los requerimientos del país.

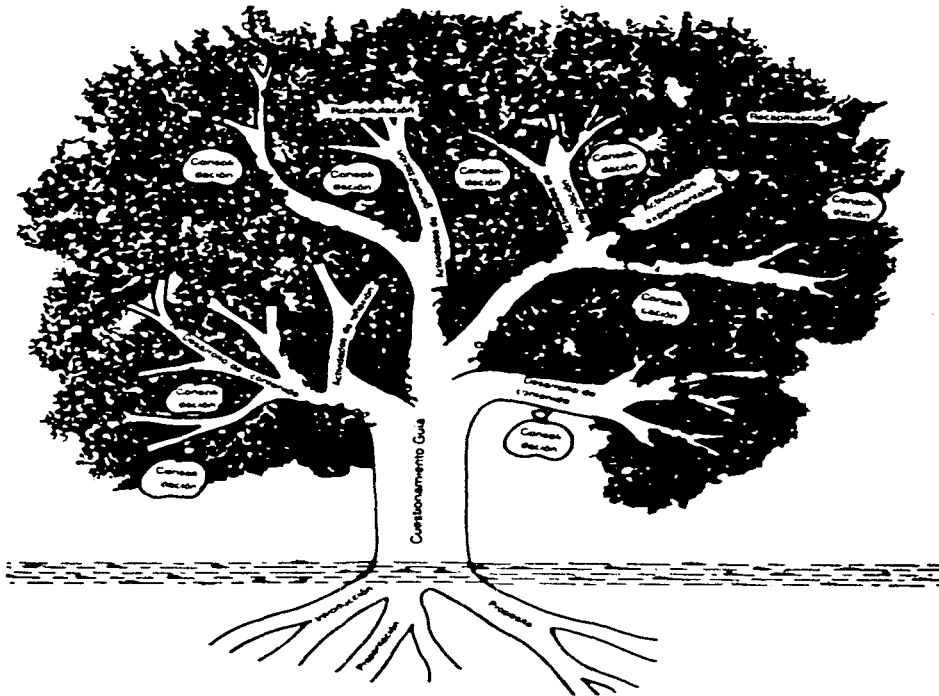
Como fruto de ese esfuerzo académico de profesores del Colegio de Bachilleres, en colaboración con asesores psicopedagógicos y de contenido, se proporcionan a nuestros estudiantes estos fascículos de apoyo al aprendizaje, los que en forma dinámica se irán mejorando en la medida que se recojan las experiencias directas y enriquecedoras que aporta el ejercicio educativo.

DIRECCIÓN GENERAL

PRESENTACIÓN

El Colegio de Bachilleres, en apoyo a su programa "Actualización y Homogeneización de los Programas del Plan de Estudios", preparó el presente fascículo: *Características del drama. Teatro prehispánico*, el cual constituye el segundo de una serie de seis que integran la asignatura Literatura II.

En su contenido se utilizan diversos elementos de manera que te facilitan el aprendizaje y la construcción del conocimiento para que, al finalizar su estudio, puedas aplicar lo aprendido en las diferentes actividades de tu vida diaria. Estos elementos son:



**PRESENTACIÓN
PROPÓSITO
INTRODUCCIÓN
CUESTIONAMIENTO GUÍA**

Te ponen en contacto con lo que vas a aprender, cómo lo vas a lograr y la utilidad que obtendrás con tu estudio; además te indican cómo se organiza el material, invitándote a reflexionar sobre lo que sabes o te hace falta estudiar más a fondo para que puedas resolver todas tus dudas.

**DESARROLLO DE CONTENIDO
ACTIVIDADES
REFLEXIONES**

Te permiten construir y ejecutar tu conocimiento integrándolo como un todo, a la vez que destacan los aspectos básicos de cada tema.

**ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN
LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN**

Te facilitan la ejecución y la aplicación de conocimiento, tanto para reforzar como para determinar el nivel que alcanzaste.

**RECAPITULACIÓN
ACTIVIDADES DE GENERALIZACIÓN
BIBLIOGRAFÍA**

Te permiten confirmar lo aprendido, con el fin de que puedas corregir o afirmar tus conocimientos

PROPÓSITO

En este fascículo identificarás la obra dramática como relato representado, ubicando las características que le son propias y diferencias de la misma respecto al relato narrado, asimismo, reconocerás la estructura de las obras dramáticas, como son acotaciones, diálogos, guión, escenas, escenografía, música, actores, director, etcétera.

Para el estudio de este fascículo se eligió la obra de teatro prehispánica *Rabinal Achí* (*El varón del Rabinal*, *El baile de Tun o*, según Francisco Monteverde, *El vencido de Rabinal*), la cual los estudiosos no dudan en clasificar de "única" en su género.

Este análisis te servirá para valorar el texto por su mensaje, e investigar el sentido de las palabras, y para que aprecies el aspecto figurativo del lenguaje.

INTRODUCCIÓN

La obra dramática, según lo estudiaste en el fascículo I, está conformada por una serie de elementos característicos: escenificación, música, vestuario, luces, etcétera.

Así, la obra dramática obedece a un tiempo histórico concreto que le confiere valores, es producto de la creatividad humana, muestra de la cultura de un país y, ante todo, un elemento estético. Estudiar una pieza de teatro nos permite ubicarla en el tiempo; clasificarla según el subgénero literario al que pertenece, e intentar un acercamiento analítico que nos permita valorar las partes constitutivas de un texto pero, principalmente, nos permite disfrutarla.

Por lo tanto, te damos un breve panorama histórico, mencionando las características propias del texto. Incluimos un análisis con la perspectiva del método estructuralista para luego darle un enfoque interpretativo o semiótico. Este tipo de estudios es una herramienta que permite identificar la forma y el contenido que hacen de una obra literaria un universo significativo, así como su significación en el contexto de la cultura de la que formó parte.

CUESTIONAMIENTO GUÍA

Al iniciar el estudio de un tema, un objetivo o un aspecto determinado de un programa, es necesario que reflexiones el alcance, la limitación o la complejidad que este nuevo objetivo presupone. La orientación de los programas de Literatura se enfoca principalmente para entender el fenómeno literario como parte de la comunicación, cuyo contenido requiere del análisis que te permita enriquecer tu lectura, así como valorar el tipo de manifestaciones artísticas producto del quehacer humano.

En este fascículo pretendemos acercarnos a un tipo de teatro –prehispánico–, que posiblemente no tenga las características del teatro contemporáneo, pero es muestra cultural de una época. De igual manera, estudiaremos una forma de análisis relacionada con el texto dramático.

Reflexiona sobre las siguientes preguntas:

- ¿Qué conoces sobre el teatro prehispánico?
- ¿Este tipo de manifestación teatral tiene algo que ver con aspectos religiosos?
- ¿Qué medios de información utilizarías para analizar este tema?
- ¿Qué elementos de análisis manifiesta la obra narrativa?
- ¿Cuál es la diferencia entre lo narrativo y lo dramático?

TEATRO PREHISPÁNICO

Hablar de teatro prehispánico quizá te parezca exagerado; visión que también comparte mucha gente cuando concibe una obra dramática conforme a las convenciones de la cultura occidental. En este fascículo nos proponemos estudiar lo que las culturas mesoamericanas nos legaron: testimonios de la obra teatral, tipos de representaciones ligadas al rito, danza y música, todas son formas con alto sentido simbólico.

Asimismo, retomaremos aspectos del análisis literario que estudiaste el semestre pasado, para estudiar el relato, específicamente el cuento, según la metodología que incluye conceptos como: acción, función, fábula, intriga, discurso, historia, etcétera.

La referencia al teatro precolombino está en documentos, códices y testimonios de los conquistadores, misioneros y cronistas que hablan de un tipo de representación escénica, donde se asegura que los indígenas ya practicaban una forma dramática que posteriormente sirvió para su evangelización.

Pretendemos que este material sea el medio que te revele nuevos conocimientos, pero que también te haga participar. El teatro en la antigüedad era participación, como una fiesta. Los nahuas lo llamaban *mitote*. Tal vez asocies esta palabra con relajo, bulla y, ¿por qué no?, con el chisme, cuántas veces has oído decir:

¡Fue un *mitote* de aquellos!
¡No vayas a armar un *mitote*!
¡Qué *mitote* hizo!

Si buscas en el diccionario la palabra *mitote* encontrarás que es un mexicanismo que dice:

Mitote: m. Especie de baile que usaban los indios // Mej. fiesta casera // Mej. Melindre, aspaviento // Mej. Bulla, pendencia, alboroto.

Mitotero: Adj. Mej. Que hace *mitotes*, que eran fiestas en donde se incluían danzas y pantomimas que más tarde se transformaron en farsas representativas.

El teatro contemporáneo es participación, es decir, el espectador no es un ser pasivo, se involucra, es una pieza más del engranaje de una escenificación.

PANORAMA HISTÓRICO DEL TEATRO PREHISPÁNICO

El teatro prehispánico en sus inicios estaba ligado a aspectos religiosos con alto sentido simbólico, era una ceremonia ritual en donde se rendía tributo a las fuerzas ocultas. Para estudiar este tipo de representación es necesario conocer el aspecto tradicional de sus fiestas, que estaban unidas al ciclo agrícola; la acción dramática no tenía límite, ya que la festividad podía durar varios días, y no había diferencia entre un género dramático y otro. Era una mezcla en la que los elementos mágicos convivían en armonía con los elementos del teatro burlesco y, a través de la danza, la acción ritual se convirtió en acción dramática.

Cronistas e historiadores afirman que las culturas prehispánicas tenían un teatro muy evolucionado. Aunque casi la totalidad de las obras teatrales prehispánicas desapareció, fue, a través de la búsqueda de sus vestigios, como se encontró la estructura de los elementos que la componían. Era una fiesta de comunión entre el

espectador y el actor, un espectáculo que no tenía el fin de divertir, sino que era un acto místico con símbolos, a veces indescifrables, para los que desconocen la religión de las culturas antiguas.

A pesar de que era un teatro rudimentario, en él se reflejaban las raíces de la conducta humana, era como un espejo del hombre y de su mundo, se pretendía que fuera un acto útil, un acontecimiento cuyo fin era liberar a los espectadores del miedo, del terror que provocaban las fuerzas sobrenaturales y los dioses. Lo primordial era obtener los beneficios de las deidades y mantenerlas tranquilas, entender sus propósitos y asegurar la existencia del mundo a través del sacrificio y la sangre derramada. Se pensaba que era un acto de justicia, ya que si los dioses se habían sacrificado para que el Sol siguiera su curso y existiera la humanidad, era necesario que el hombre pagara un tributo similar con su vida, pues de esa forma se fortalecía al Sol para que no muriese.

Tanto Cortés como Sahagún aseguran que la cultura náhuatl usaba el teatro como medio didáctico para conservar mitos y tradiciones; a su vez, fray Diego de Landa dice que lo mismo sucedía entre los mayas.

En la actualidad, estudiosos de la cultura náhuatl, como Miguel León-Portilla, distinguen cuatro etapas del teatro prehispánico:

1. Las más antiguas formas de danzas, cantos y representaciones, que quedaban de manera definitiva en las acciones dramáticas de las fiestas en honor de los dioses.
2. Las varias clases de actuaciones cómicas y de diversión, ejecutadas por quienes hoy llamamos titiriteros, juglares y aun prestidigitadores.
3. Las escenificaciones de los mitos y leyendas nahuas.
4. Los indicios conservadores acerca de lo que por analogía llamaríamos comedias o dramas, con un argumento relacionado con problemas de la vida social o familiar.¹

Los actores para estar cerca de los dioses usaban vestuario de diversos animales: águilas, serpientes, tigres y coyotes; imitaban a las aves, se cubrían con plumas; se convertían en plantas, insectos, flores, mariposas; además, se pintaban con colores sagrados y hacían movimientos cuyo significado sólo ellos conocían.

El canto y la danza eran elementos primordiales que no se improvisaban, ya que existían escuelas especiales que llamaron *cuicacalli* —casa de canto—, en donde residían los maestros que enseñaban a bailar, cantar y manejar instrumentos musicales. La danza tenía un carácter zoomorfo en donde se representaban animales de distintas especies; se utilizaban máscaras, pelucas y maquillajes, elementos que nos remiten a su valor simbólico y mágico. Las máscaras fabricadas con madera, obsidiana o turquesa, representaban a dioses y las vestían los sacerdotes. Las que usaban los danzantes eran más ligeras, hechas de madera, con huecos para que no dificultaran la respiración. Fray Diego Durán nos da noticia de la forma en que se ejecutaban los bailes, la forma de aprendizaje y, principalmente, de los escenarios en que se realizaban las piezas teatrales.

En cuanto a la escenografía, el teatro indígena casi siempre se representaba al aire libre, aunque también había ceremonias que se llevaban a cabo en los palacios para divertir a los señores. En las plazas llegaban a danzar de mil hasta dos mil personas, desde el inicio de la puesta de Sol y prácticamente hasta que anochecía. Las danzas eran acompañadas de cantos, y se recitaban versos que la multitud repetía.

Algunos autores han reconstruido el teatro náhuatl con base en los textos que se conservan a partir del siglo XVI. Lo mismo sucede con los mayas, aunque para certificar su existencia sólo tenemos la aseveración de Diego

¹ León-Portilla, Miguel: "Teatro náhuatl prehispánico", en *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 9, México, 1959, p. 13.

de Landa, que dice de la ciudad de Chichén Itzá: "tenía adelante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantería pequeños de cuatro escaleras enlozadas por arriba, en que dicen representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo".²

Estas formas de representación de origen prehispánico desaparecieron con la conquista; así nació un teatro que conservó las danzas y los cantares, aunque la temática era netamente de ideas cristianas impuestas por los misioneros. Digamos que el teatro sirvió para "la conquista espiritual de México".

TEATRO EVANGELIZADOR

Los fundamentos del teatro evangelizador en México se remontan al teatro del medioevo español, en el que la dramatización de textos se realizaba con el fin de intensificar el sentimiento religioso en los fieles, aunque mezclando restos de expresiones profanas. De esta forma, los misioneros comisionados a la tarea evangelizadora del nuevo continente encontraron en estas representaciones una excelente alternativa para difundir de manera amena y eficaz las enseñanzas cristianas.

Los misioneros encuentran en la sociedad azteca: cantores, danzantes, poetas, pintores, gente especializada en confeccionar trajes ceremoniales, joyas, plumería, además de ser muy hábiles para memorizar textos.

El indígena fue encaminado para que representara misterios cristianos, hechos de manera sencilla y accesibles para que éste pudiera entenderlos, ya que la finalidad de las obras no era artística, sino didáctica, con el fin de evangelizar.

Los encargados de la evangelización fueron misioneros franciscanos, agustinos y dominicos, quienes llegaron a la Nueva España entre 1519 y 1550, y más tarde los jesuitas en 1572.

El teatro de evangelización floreció en los grandes centros indígenas "...porque ahí cumplía plenamente su misión: en Tlaxcala, en Etla, en todos los sitios propiamente misionales. Allí el escenario se improvisaba en diferentes lugares: algunas veces debe de haberse representado en el interior de los templos, otras muchas en los atrios, como lo sabemos por diversos relatos, y en estas ocasiones es indudable que se usaría de preferencia la capilla abierta (si la había), que ofrece ventajas y es el sitio perfecto para convertirse en teatro, como podemos imaginar con solamente ver capillas abiertas como la de Acolman, la de Tlalmanalco y muchísimas más".³

Si no se hubiera interrumpido la evolución de este tipo de teatro, tendría características muy peculiares, que difieren de la tragedia griega, donde el espectador no era un ente pasivo, sino que participaba y se integraba a una totalidad mágica. En la actualidad, autores como Artaud, revaloran el sentido de estas representaciones proponiendo un regreso a un tipo de teatro mágico donde, mediante el miedo y el terror, así como con el despertar de un sentimiento religioso, se produzca una catarsis o liberación, acto que se convierta luego en un elemento terapéutico que se daba en los espectáculos primitivos, en donde la comunidad se liberaba de la fatalidad.

María Sten escribe: "La fiesta religiosa de los antiguos mexicanos tendría para nosotros el sentido teatral más

²Landa, Diego de / Cit. por Sodi, Demetrio: *La Literatura de los mayas*. PROMEXA, México, 1979, p. 61.

³Rojas Garcidueñas, José: *El teatro de Nueva España en el siglo XVII*. SEP (SEP-Scentas), México, 1973, p. 28.

amplio, diferente al aristotélico...”, "...para los que contemplaban el espectáculo desde fuera, como los primeros frailes y, más tarde, la sociedad novohispana, la fiesta era simplemente cosa del demonio".⁴

Con la conquista española el teatro indígena desaparece, quedando sólo escasas muestras; las órdenes religiosas lo adaptan como recurso aprovechándolo como forma idónea de conversión al nuevo culto. El teatro evangelizador fue una forma de sujeción a través de la palabra.

Recuerda:

El teatro prehispánico estaba unido a aspectos religiosos y se utilizaba como medio didáctico para conservar mitos y tradiciones, hay documentos que lo atestiguan en donde se destaca la actividad como un acontecimiento y no como una simple representación. Más tarde, con la llegada de los españoles, el teatro sirvió para propagar la fe cristiana.

OBRAS TEATRALES PREHISPÁNICAS MÁS REPRESENTATIVAS

Ahora conocerás algunas obras prehispánicas que te permitirán entender el pensamiento de las culturas mesoamericanas. En el siglo XVIII apareció un drama *quechua* con tema incaico y legendario: el *Ollantay*, junto con el *Rabinal Achí* de Guatemala y el *Güegüence* de Nicaragua, los cuales constituyen el trío de dramas indígenas más conocidos de América.

Ollantay: drama peruano, según patrones de la comedia española renacentista, tiene características evidentemente dramáticas y es representable.

Sin duda, el *Rabinal Achí* es la obra teatral más importante del teatro prehispánico; es de origen *quiché* (de Guatemala), es decir, pertenece a la cultura maya. Esta obra fue descubierta por el sacerdote francés Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, quien la vio representar en el pueblo de San Pablo de Rabinal hacia el año de 1856, y en 1862 la publicó en lengua quiché y una versión en francés.

El abate tuvo conocimiento de la pieza teatral de voz de un indígena anciano llamado Bartolo Ziz. El *Rabinal* se transmitió por tradición oral. La gente del pueblo de Rabinal en la Baja Verapaz, Guatemala, la conocía y se refería a ella como *Xahoh Tun*, el baile del Tun.

Esta obra se representó y alcanzó rápida difusión hacia mediados del siglo XV, cuando la triple alianza de cakchiqueles, quichés y tutuhilos se disolvió por diferencias internas irreconciliables.

La acción de la obra se desarrolla y justifica por premisas históricas. Los personajes que intervienen no son reales, sino meramente simbólicos. La acción de los personajes está combinada con música y danzas; sin embargo, no se trata de un baile pantomímico, pues la acción dramática es, sin duda alguna, la parte principal de la pieza.

El tema de la obra se refiere a la captura y sacrificio de un guerrero, cuyos hechos y hazañas se van narrando y representando al irse pronunciando los parlamentos del diálogo. La obra es dramática porque en su argumento la acción se corona con la muerte de un hombre en el árbol de sacrificios; pero este hombre está

⁴Stein, María: *Vida y muerte del teatro náhuatl (El Olimpo sin Prometeo)*. SEP(SEP-Setentas), México, 1974, p. 32.

deificado, su muerte sobrepasa los límites del drama y la tragedia y se transforma en un acto ritual de fertilidad para renovar la naturaleza y para dar pan y vida a los mismos hombres que le dan muerte.

René Acuña nos dice: "el baile del Tun venía a ser una especie de misa anual, en la que un hombre deificado daba su vida para renovar la del campo. El drama del hombre-Dios-redentor alrededor del cual gira toda nuestra cultura".⁵ Prosigue: "El baile-drama del Rabinal nos ofrece un héroe, el cautivo *Cauek Quiché*, que progresa o retrocede (lo cual depende del punto de vista) desde el vigoroso reclamo de su inocencia hasta la resignada admisión de sus culpas; desde la rebelde altivez del guerrero, hasta la sublime aceptación de su muerte propiciatoria para resucitar la naturaleza. La representación ritual concluía con un desigual combate, en que el cautivo, atado al madero sacrificial, recibía la muerte por manos de los guerreros —águilas y jaguares—, siendo desollado después".⁶

El *Rabinal Achí* es irrepresentable, desde el punto de vista del teatro europeo, por la longitud y repetitividad de sus diálogos, y por la falta de coordinación y equilibrio entre la acción, el tiempo y la palabra dramática. Además es, en esencia, un baile-drama de carácter folklórico, cuyo contenido nadie ha vacilado en calificar de histórico. Es una pieza ritual relacionada con la fertilidad y el agua y guarda relación con las fiestas que los aztecas llamaban *Tlacaxipehualizti*, mismas que describe Sahagún.

El *Rabinal Achí* no se reduce al texto publicado por Bracatur, sea que se le considere pieza de teatro o rito dramatizado, ya que es importante que en su estudio sean considerados todos los aspectos que lo acompañan: música, danza, vestuario, escenografía, etcétera.

En esta obra destacan los diálogos entremezclados con la música y la danza. El argumento es muy sencillo: la captura, interrogatorio y ejecución de un guerrero quiché por parte de los habitantes del país de Rabinal. La obra que posee valores en sí misma y proporciona datos sobre las concepciones cosmogónicas de los mayas. Es prueba de que la cultura maya había desarrollado una tradición teatral, en donde no se perciben influencias occidentales que éstos pudieran entender, ya que la finalidad de los occidentales no era artística, sino didáctica, con el fin de evangelizar.

ACTIVIDADES

Después de conocer el panorama histórico del teatro prehispánico y la referencia del llamado teatro evangelizador, realiza las siguientes actividades.

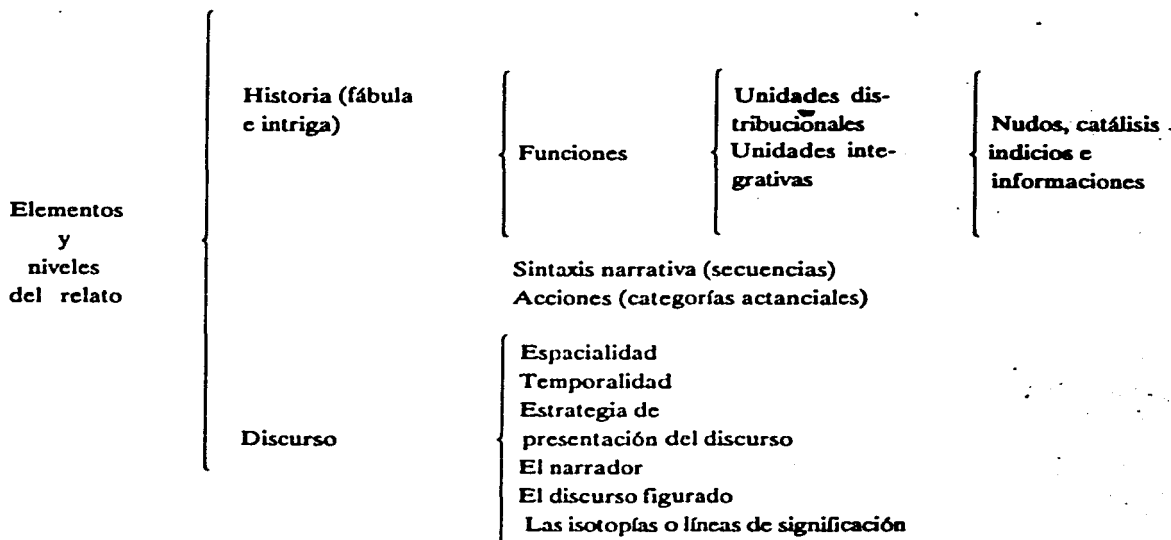
1. Visita el Museo de Antropología e Historia y elabora un resumen sobre alguna cultura mesoamericana.
2. Elabora un resumen con las ideas principales de las características del teatro prehispánico.
3. Investiga qué importancia tienen fray Bernardino de Sahagún, Diego Durán, José de Acosta, Diego de Landa, Juan de Torquemada y Toribio de Benavente en relación con el teatro prehispánico.
4. Lee la tercera carta de relación de Hernán Cortés y señala la referencia sobre el teatro prehispánico.

⁵Acuña, René: "Un vistazo sin compromiso al *Rabinal Achí*". México, Programa de presentación de la obra *Los enemigos*.

⁶Idem, p. 20.

ANÁLISIS DE UNA OBRA DRAMÁTICA

Una vez conocido el origen del teatro prehispánico, retomemos los elementos que constituyen el análisis estructural del relato, según el orden del cuadro sinóptico.



(Estos elementos los aplicaremos a la obra ballet-drama de indios quichés, conocida como *Rabinal Achí*, obra representativa del género dramático de la época precolombina.)

Recuerda que al hablar de análisis del relato nos referimos a obras narrativas y dramáticas. A continuación te ofrecemos una sinopsis del primer acto, el cual permite exponer y analizar los elementos y niveles del relato; posteriormente, incluiremos en forma íntegra el segundo acto con el fin de que apliques tus conocimientos y hagas el análisis.

Utilizamos el texto de Francisco Monterde (UNAM, 1979), edición accesible, ya que divide el drama en dos actos, como el teatro actual. Desde luego que, en sus orígenes, este tipo de divisiones era un tanto banal, ya que la acción es lineal y fluida, mientras va integrándose el diálogo con la música y la danza. Recuerda que el texto transcrito constituye una parte, pues también son importantes la música, los instrumentos, las máscaras, el disfraz y los ornamentos ceremoniales que acompañan a la danza.

Antes de comenzar te sugerimos leer el prólogo del libro mencionado; así como consultar el de la misma obra traducida por Luis Cardoza y Aragón incluida en la edición de editorial Porrúa (*Sepan Cuantos*, núm. 219), ya que la lectura de un prólogo te proporciona datos complementarios que enriquecen la comprensión del texto.

SINÓPSIS

La obra inicia con un diálogo entre el varón del Rabinal y el varón de los quiché, donde se plantea el cuestionamiento del varón del Rabinal para que el varón de los quiché se identifique. El varón del Rabinal hace prisionero al varón de los quiché y en forma retrospectiva relata una serie de fechorías que comete, tales como imitar los sonidos de los animales para atraer y robar a los hombres que salen al campo; el robo de diez hijos del pueblo del Rabinal, el secuestro de su gobernador, la muerte de 10 hombres y la destrucción o arrasamiento de tres pueblos.

El varón de los quiché acepta sus culpas, aparentemente se arrepiente y pretende humillarse cuando sea presentado ante el jefe Cinco Lluvia del Rabinal, pero intenta agredir al varón del Rabinal, a quien defiende un sirviente.

El diálogo, que se desarrolla en un presente continuo, está preparado por un preludio coreográfico donde los personajes ejecutan separadamente sus danzas y evoluciones.

HISTORIA Y DISCURSO

Es importante que recuerdes los dos niveles del relato: la historia y el discurso.

LA HISTORIA

Es una ficción, una realidad artística, distinta de la realidad *in vivo*, una realidad verosímil que pertenece a un mundo imaginario y subjetivo dado por el autor (sujeto enunciante), mediante un discurso realizado por el narrador (sujeto de la enunciación).

Es importante que sepas que el teatro es diferente de otros géneros literarios, pues además del sujeto de la enunciación, el yo-escritor, cada personaje está representado en la escena por un yo-emisor, actor, el cual realiza los actos del habla y las acciones gestuales imaginadas por el autor. El actor se muere dentro de una realidad —el escenario— que, si bien es ilusoria, no es imaginaria.

Recuerda:

La historia no es algo que pertenezca a la vida, sino a un mundo imaginario que representa la vida.

EL DISCURSO

La historia y el discurso se construyen en forma simultánea, ya que el discurso es el vehículo de la historia, es decir, nos da cuenta de ella, “es el lenguaje puesto en acción”. En el teatro es el actor quien nos da a conocer directamente la historia a través de sus diálogos y casi constantemente sin intervención de un narrador. En algunas obras predomina la historia si hay mayor número de acciones y, si predomina el discurso, habrá mayor número de descripciones.

ACTIVIDAD

Lee el siguiente fragmento que te presentamos del cuadro I: de *El varón de Rabinal*.

CUADRO I

El varón de Rabinal y su gente danzan en ronda. El varón de los queché llega de pronto y se pone a bailar en medio del círculo moviendo su lanza corta, como si quisiera herir con ella, en la cabeza, al varón de Rabinal. El movimiento de la ronda es cada vez más rápido.

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

¡Acércate, jefe violentador (20), jefe deshonesto! (20).

¡Será el primero a quien no acabaré de cortar la raíz, el tronco; ese jefe de los Chacach (21), de los

Zaman (22), el Caük (23) de Rabinal!

Esto es lo que digo ante el cielo, ante la tierra (24). Por eso no pronunciaré abundantes palabras.

¡El cielo, la tierra, estén contigo (25, 26), el más destacado entre los varones, varón de Rabinal!

EL VARÓN DE RABINAL

Al bailar agita un lazo, con el que se propone sujetar a su enemigo.

¡Efectivamente! ¡Valeroso varón, hombre de los Cavek queché (27). Eso dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra: “Acércate, jefe violentador (20), jefe deshonesto” (20).

“¿Será el único a quien no acabaré por cortar la raíz, el tronco, ese jefe de los Chacach, de los Zaman, el Caük de Rabinal?” ¿Así dijiste? (28).

Sí, efectivamente, aquí está el cielo; sí, efectivamente, aquí está la tierra (29).

Te entregaste (30) al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo (31), a mi maza yaquí, a mi hacha yaquí (32), a mi red, a mis ataduras, a mi tierra blanca (33), a mis yerbas mágicas (34), a mi vigor, a mi valentía.

Sea así o no sea así, yo te enlazaré con mi fuerte cuerda, mi fuerte lazo, ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, valiente, varón, hombre prisionero y cautivo!

Lo ha sujetado con el lazo y tira de éste, para atraerlo hacia sí. Cesa la música, y la danza se interrumpe. Hay un prolongado silencio, en el cual ambos varones, fingiéndose iracundos, se ven cara a cara. Después, sin acompañamiento musical ni danza, pronuncia el siguiente parlamento el varón de Rabinal y le replica el varón de los queché.

¡Eh! valiente, varón, prisionero, cautivo. Ya enlaza al de su cielo, al de su tierra.

Sí, efectivamente, el cielo; sí, efectivamente, la tierra te han entregado al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo, a mi maza yaquí, a mi hacha yaquí, a mi red, a mis ataduras, a mi tierra blanca, a mis yerbas mágicas.

Di, revela dónde están tus montañas, dónde están tus valles (35); si naciste en el costado de una

Si te das cuenta, en estos diálogos se plantea la identificación de uno de los personajes y el lugar de donde proviene, negándose éste a hacerlo, por lo que será castigado. Esta sería la historia contada.

El discurso se caracteriza por fórmulas de cortesía utilizadas al principio y al final de cada diálogo; esto hace que se retrase la acción. Hay que tener en cuenta que hay figuras retóricas que son de difícil comprensión por la carga simbólica que encierran; en este sentido, es importante ubicar la obra literaria dentro de su contexto.

Otra característica del texto ejemplificado es la numeración que nos remite a las notas de pie de página que nos aclaran el sentido de la obra, así que es necesario que las leas. (Nota: ver al final del fascículo).

Recuerda:

La historia es la sucesión de los hechos relatados, es lo que efectivamente ocurrió, es el significado. El discurso es el lenguaje puesto en acción, es el vehículo de la historia, es el significante.

montaña, en el costado de un valle.

¿No serías un hijo de las nubes, un hijo de las nublazones? (36) ¿No vendrías arrojado por las lanzas, por la guerra? (37).

Esto es lo que dice mi voz ante el cielo, ante la tierra. Por eso no pronunciaré abundantes palabras.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, hombre prisionero, cautivo!

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

¡Ah cielo, ah tierra! ¿Es verdad que dijiste eso, que pronunciaste voces absurdas (38) ante el cielo, ante la tierra, ante mis labios y mi cara? (39): ¿Que soy un valiente, un varón? Eso dijo tu voz.

¡Vamos! ¿Sería un valiente, vamos, sería un varón y habría venido arrojado por la lanza, por la guerra?

Mas aquí tu voz dijo también: “Di, revela el aspecto de tus montañas, el aspecto de tus valles”. Así dijiste.

¡Vamos! ¿Sería un valiente, ¡vamos!, sería un varón, y diría, revelaría el aspecto de mis montañas, el aspecto de mis valles?

¿No está claro que nací en el costado de una montaña, en el costado de un valle, yo el hijo de las nubes, el hijo de las nublazones? ¡vamos!, ¿diría, relevaría mis montañas, mis valles?

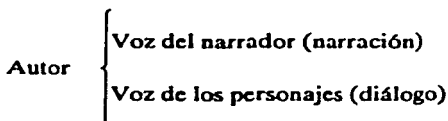
¡Ah! ¡Cómo rebasan el cielo, cómo rebasan la tierra! Por eso no pronunciaré abundantes palabras, destacado entre los varones, Varón de Rabinal.

¡El cielo, la tierra, estén contigo!

*Y se reanuda el baile.
Vuelve a sonar la música.*

ESTRATEGIA DE REPRESENTACIÓN DEL DISCURSO

El discurso es la manera particular que el autor utiliza para desarrollar su historia; es una forma de planear, construir, estructurar, ya sea descripciones, monólogos, diálogos, narraciones.



Se habla de estilo directo cuando los personajes asumen los parlamentos en enunciados, sin la intervención de un narrador; es la representación literal de su pensamiento. No hay "mediación de términos subordinantes; es el discurso imitado, el estilo de la presentación o representación escénica que ofrece un máximo de información, y produce la ilusión de que muestra los hechos".

En el estilo indirecto interviene un narrador, el cual no permite que los personajes se expresen por voz propia, existe mediación entre el personaje y el lector.

En el teatro predomina el estilo directo, y en el caso del *Rabinal Achí*, hay cuatro diálogos que equivalen a cada cuadro:

1. Primer cuadro: diálogo entre el varón de los quiché y el varón del Rabinal.
2. Segundo cuadro: diálogo entre el varón del Rabinal y el Gobernador.
3. Tercer cuadro: diálogo entre el varón del Rabinal y el varón de los quiché.
4. Cuarto cuadro: diálogo del varón de los quiché con el Gobernador. En el último parlamento, después de una acotación, se da una especie de monólogo que, a diferencia del diálogo, consiste en hablar consigo mismo.

Los diálogos en el *Rabinal Achí* se caracterizan por las repeticiones que hacen que la historia avance lentamente. Los diálogos son revelaciones no del pasado de los personajes, sino del pasado del grupo político o étnico al que pertenecen, se menciona que la existencia de un cautivo era un presupuesto esencial del baile.

El diálogo es retrospectivo y podría compararse con la función que cumplía el coro en la tragedia griega, ya que éste proporcionaba información necesaria, pero marginal, respecto de la acción dramática. La repetición cumple una función sagrada, simbólica, como las oraciones de carácter religioso en los ritos. Los parlamentos del diálogo dan cuenta de cadenas de acciones, de historias y se convierten en narraciones en donde el personaje se transforma en narrador: cuenta la historia que antecede a la situación dramática.

FÁBULA E INTRIGA

El escritor puede dar a conocer su historia con un orden lógico-temporal, o jugar con el presente y pasado de las acciones; si decide mostrar la historia "tal como tendría que haber ocurrido si hubiera ocurrido realmente" estaremos ante la fábula; es decir, la integra en orden cronológico. Pero si decide estructurarla, presentando las acciones con un orden arbitrario y jugar con el presente y pasado indistintamente, estaremos ante la intriga; ésta, como su nombre lo indica, tiene la intención de provocar en el lector cierta curiosidad por conocer qué sucedió antes del momento inicial, y qué sucederá después. "En el teatro la línea cronológica de la intriga ofrece mayor uniformidad debido a que las acciones realizadas en el escenario se dan dentro de la dimensión temporal del presente.

Más adelante estudiaremos el manejo del tiempo en la historia, su temporalidad; ahora sólo comentaremos que en el *Rabinal Achí* la historia que ocurre en el escenario se presenta en orden cronológico (fábula); pero durante el interrogatorio que el varón del Rabinal hace al varón de los quiché, se habla de acciones realizadas antes del momento de su captura; tales retrospectivas constituyen una intriga, que es la historia ocurrida en otro espacio y en otro tiempo, y hasta con otros actores (o con los mismos).

En el siguiente fragmento del cuadro II, observa las acciones realizadas antes de la captura.

CUADRO II

EL VARÓN DE RABINAL

Ante el jefe Cinco-Lluvia, que ocupa un asiento bajo, con respaldo, adornado con labores antiguas. Junto a él, la señora, su esposa, rodeada de sirvientes, guerreros, águilas y jaguares.

¡Te saludo, oh jefe! ¡Te saludo, oh señora! Doy gracias al cielo, doy gracias a la tierra. Aquí tú proteges, abrigas, bajo el toldo de plumas de verdes pajarillos (124), en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Así como yo soy un valiente, un varón, y he llegado hasta tus labios, tu cara, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, de igual manera aquí está un valiente, un varón, que se nos enfrentó durante trece veces veinte días, durante trece veces veinte noches, tras los vastos muros, tras la vasta fortaleza, donde nuestro sueño no era un reposo.

El cielo nos lo ha entregado, la tierra nos lo entregó enlazado; al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo.

Lo he atado, lo he enlazado, con mi fuerte cuerda, con mi fuerte lazo, con mi maza yaqui, con mi hacha yaqui, con mi red, con mis ataduras, con mis yerbas

mágicas.

Después hice que se manifestaran sus labios sin que se cubrieran de espuma (125): los labios de ese valiente, de ese varón; en seguida él habló ante sus montañas, ante sus valles, a mis labios, a mi cara, a mí, el valiente, el varón.

Era ese valiente, ese varón, el que imitaba el grito del coyote, el que imitaba el grito del zorro, el que imitaba el grito de la comadreja, más allá de los vastos muros, la vasta fortaleza, para atraer, para provocar a los blancos niños, a los blancos hijos.

Fue ese valiente, ese varón, el que aniquiló a nueve o diez blancos niños, blancos hijos. Fue, también, ese valiente el que te secuestró en los Baños.

Fue ese valiente, ese varón el que asoló dos o tres pueblos; la ciudad con barrancos de Balamyac donde el suelo pedregoso resuena con las pisadas, llamada así.

¿No pondrá, por consiguiente, el deseo de tu corazón un final a ese valor, a ese denuedo? ¿No lo previenen nuestros gobernadores, nuestros mandatarios, cada uno Gobernador de muros, de fortalezas: el jefe de Teken Toh, el jefe de Teken Tihax, Gumarmachi Taelazib, Tactazimab, Cuxuma Ah, Cuxuma Zivan, Cuxuma Cho, Cuxuma Cab, Cuxuma

Tziquin?

Estos son sus nombres, sus labios, sus caras. Ahora él viene a pagar, bajo el cielo, sobre la tierra.

Aquí cortaremos su raíz, su tronco; aquí bajo el cielo, sobre la tierra, lo Gobernador, jefe Cinco Lluvia!

En este diálogo se narran las fechorías realizadas por el varón de los quiché, que son la causa de captura y castigo.

FUNCIONES Y ACCIONES

La historia o hecho relatado tiene dos niveles: el de las funciones y el de las acciones.

La acción, considerada estructuralmente, se identifica con la oración y cumple en la obra un papel que nos permite definirla como función o unidad de sentido narrativo, y corresponde a la unidad sintáctica más pequeña del relato. En la historia del drama la acción tiene mucha importancia, ya que se actúa directamente.

ACTIVIDADES

Lee los diálogos siguientes y contesta las preguntas que se formulan:

EL VARÓN DE RABINAL

Valiente, varón, hombre de los Cavek queché, ¿eres mi auxiliar, eres mi hermano mayor, eres mi hermano menor? ¡Magnífico! ¡Y cómo podría mi espíritu haber olvidado verte, olvidando mirarte, en los vastos muros, en la vasta fortaleza!

Eras tú, sin duda, el que imitaba el grito del coyote, el que imitaba el grito del zorro, el grito de la comadreja, del jaguar (44), en los vastos muros, en la vasta fortaleza, para atraernos a ti (45), a nosotros los blancos niños, los blancos hijos (46); para llevarnos a los vastos muros, ante la vasta fortaleza; para alimentarnos con amarilla miel silvestre, con verde miel silvestre (47), que toma nuestro Gobernador, nuestro mandatario el abuelo (48) Cinco-Lluvia.

Entonces ¿por qué hacer alarde, provocar como tú lo has hecho, mi decisión, mi valentía?

No han sido esos gritos los que nos llamaron, los que nos atrajeron a los doce jefes (49), cada uno jefe de su muro, de su fortaleza.

No nos dijiste de veras: "Ustedes, hombres libres (50), los doce valientes, hombres libres, los doce varones, deben venir a escuchar lo que se les ordena, porque cada uno de sus alimentos, cada una de sus bebidas fue disuelta, consumida, destruida, convertida en piedra pómez" (51).

"Sólo la cigarra, sólo los grillos hacen oír su canto en los muros, en la fortaleza de esos blancos niños, de esos blancos hijos, porque sólo son nueve, diez los

que están (52) en sus muros, en su fortaleza".

"Por eso nosotros hemos dejado de alimentar a los blancos niños (53), a los blancos hijos, porque comemos el plato frito, el frijol grande, el (54) plato de langostas, el plato de loros, los platos combinados."

¿No era esto lo que decía la advertencia que se nos hizo a los jefes, los guerreros? ¿No había en esto con qué rebasar los deseos de tu valentía, de tu denuedo?

Y Belehe Mokoh (55), Belehe Chumay (56), con esa valentía, ese denuedo, ¿no fueron a hacerse arrojar, a hacerse sepultar por nuestros guerreros, por nuestros jefes, en Cotom (56), en Tikiram, llamados así?

He aquí que pagarás ahora ese trastorno, bajo el cielo, sobre la tierra.

Tú dijiste, por consiguiente, adiós a tus montañas, a tus valles, porque aquí cortaremos tu raíz, tu tronco, bajo el cielo, sobre la tierra.

Ya no te acontecerá jamás, de día, de noche, bajar, salir de tus montañas, de tus valles.

Es preciso que mueras aquí; que desaparezcas aquí (57), bajo el cielo, sobre la tierra.

Por eso yo comunicaré esta noticia a la cara de mi Gobernador, a la cara de mi mandatario, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra. Por eso no pronunciaré abundantes palabras.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, hombre de los Cavek queché!

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

¡Eh! ¡valiente varón, destacado entre los varones, varón de Rabinal! Esto dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra: "Por qué hacer alarde de mi valentía, hacer alarde de mi denuedo?" Esto dijo tu voz.

Realmente llamaron al comenzar, llamaron a mi Gobernador, a mi mandatario. Esa fue la única razón de mi arribo, de mi llegada de mis montañas, de mis valles.

De aquí partió un mensaje de llamada, bajo el cielo, sobre la tierra, ante los muros del comando de Cakyug-Zilic-Cakocaoanic-Tepecanic; tal el nombre, la boca, la cara (58) de esos muros, de esa fortaleza.

¿No fue aquí donde ataron las diez cargas de cacao para comprar las cinco cargas de cacao fino (59), destinadas a mi Gobernador, a mi mandatario, Hechicero jefe, Hechicero de los varones, Hechicero del Envoltorio; esos son sus nombres, su boca, su cara, en mis muros, en mi fortaleza?

Desde que eso se le presentó, el jefe, Hechicero jefe, Hechicero del Envoltorio, en el acto deseó, por ese motivo, la muerte de los Chacachs, de los Zaman, del Caük de Rabinal, delante de los Ux (60); de los Pokoman.

Procedamos lúcidamente. Vayan a decir que desea ver la valentía, el denuedo del jefe de la montaña Queché, del valle Queché.

Venga a tomar posesión de las hermosas montañas, de los hermosos valles. Venga, pues, mi hermano menor, mi hermano mayor (61).

Venga a tomar posesión, aquí, bajo el cielo, sobre la tierra, de esas hermosas montañas, de esos hermosos valles.

1. ¿Qué hacía el varón de los quiché?
2. ¿Cómo pagará sus fechorías?
3. Para qué mandaron llamar al varón de los quiché?
4. ¿Por qué se enojó el Gobernador del varón de los quiché?

Si resumimos las acciones del fragmento anterior, quedarían de la siguiente manera:

- El varón de los quiché imitaba el sonido de los animales para hacer salir a los cazadores y poder robarlos.
- Pagará sus fechorías con la muerte.
- Tendrá que demostrar su fuerza, valentía y bravura.
- El Gobernador del varón del Rabinal manda cobrar tributos al Gobernador del varón de los quiché, éste se disgusta y manda provocar una guerra.

Venga a sembrar, a hacer viveros, allí donde se apretujan los retoños de nuestros pepinos (62), de nuestras buenas calabazas, los retoños de nuestras matas de frijol.

Esto afirmó tu desafío, tu grito de llamada, ante mi Gobernador, mi mandatario. De este modo se lanzó en seguida el desafío, el grito (63) de mi Gobernador, de mi mandatario: "¡Eh, eh! mi valeroso, mi varón, ve a contestar y torna pronto, porque arribó un mensaje de llamada, que llegó bajo el cielo, sobre la tierra."

"Eleva tu vigor, tu valentía, bajo el cielo, sobre la tierra, el hijo de mi flecha, el hijo de mi escudo; torna pronto a la vertiente de la montaña, a la vertiente del valle."

Así llegó el reto, el grito de mi Gobernador, de mi mandatario.

Yo me había marchado. Ponía las señales (64) de las tierras, allá donde se recuesta el sol, donde comienza la noche, donde el frío tortura, donde la helada tortura, en Pan-Tzahaxak (65), llamado así.

Entonces mostré el hijo de mi flecha, el hijo de mi escudo. Volví al costado de la montaña, al costado del valle.

Allá, por primera vez, yo lancé mi reto, mi grito, ante Choloche Huyu (66), Choloche Chah (67), llamados así.

Salí de allá; iba a lanzar mi reto, mi grito, por segunda vez, a Nim Che Paraveno, a Cabrakán (68), llamados así (69).

Como te das cuenta, las preguntas responden a acciones concretas realizadas por los personajes, la acción se identifica a través de los verbos.

Recuerda:

La función es el elemento fundamental y mínimo de la estructura de la narración, es la "acción de un personaje definida por su papel dentro del desarrollo de la historia".

FUNCIONES DISTRIBUCIONALES

Las funciones o unidades de sentido se clasifican en funciones distribucionales (las que se relacionan con el mismo nivel) y funciones integrativas (las que se relacionan con elementos de diferente nivel).

Las funciones distribucionales constituyen el hilo de la historia y se relacionan unas con otras dentro de su mismo nivel, para formar el eje sintagmático del relato, es decir, su esqueleto. Corresponden a la funcionalidad del hacer; significan qué hacen los personajes.

NUDOS Y CATÁLISIS

Las funciones distribucionales se dividen en dos tipos de unidades: los *nudos*, constituidos por verbos de acción, modo real (imaginables como ocurrencias pretéritas o presentes), son acciones que verdaderamente han sucedido o están sucediendo; constituyen las acciones más importantes, indispensables e insustituibles para comprender la historia. Las *catálisis* "aparecen como extensiones descriptivas", y tienen la posibilidad de retardar o suspender la acción para dar paso a acciones menudas, tanto de personajes como del ambiente, que cumplen con la misión de agregar información al relato para ampliarlo. Se manifiestan en verbos de estado (como ser, estar y sus sinónimos); o bien, en verbos de acción en los modos de la hipótesis (sucederá, quizá, venga, etcétera).

"Entre las catálisis descriptivas y los nudos narrativos existe una relación de implicación simple, no recíproca: las catálisis implican necesariamente la existencia del nudo, pero no a la inversa".

El primer paso del análisis del relato es dividirlo en unidades de sentido. La sucesión que las acciones ofrecen en el discurso constituyen la intriga, y dicha intriga, reordenada conforme a una lógica temporal, constituye la fábula.

Lee el diálogo siguiente y con base en la lectura del mismo, contesta las siguientes preguntas.

CUADRO III

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡MI valiente, mi varón! Gracias al cielo, gracias a la tierra, has llegado a los vastos muros, a la vasta fortaleza, ante mis labios, ante mi cara, ante mí, tu Gobernador, yo el jefe Cinco-Lluvia.

Por consiguiente, gracias al cielo, gracias a la tierra, que el cielo te haya entregado, que la tierra te haya entregado ese valiente, ese varón; que lo hayan arrojado al hijo de tu flecha, al hijo de tu escudo; que lo hayas sujetado, que tú hayas enlazado, valiente, a ese varón.

Pero que no haga estruendo; pero que no escandalice cuando llegue a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza; porque debe anársele, debe admirársele (126) en los vastos muros, en la

vasta fortaleza; porque aquí se hallan sus doce hermanos mayores, sus doce hermanos menores, los de los metales preciosos, los de las piedras preciosas (127).

Sus labios, sus caras, no se hallan todavía completos: quizás ha venido a integrar su grupo en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Aquí hay doce águilas amarillas, doce jaguares amarillos; sus bocas, sus fauces, no están completas; quizás ese valiente, quizás ese varón ha venido a completar a unos y a otros.

Hay aquí bancos de metales preciosos, asientos de metales preciosos; hay unos donde se puede estar sentado: quizás ese valiente, ese varón, ha venido a sentarse en aquéllos.

Hay aquí doce bebidas, doce licores que embriagan, de los llamados Ixtatzunun (128): dulces, refrescantes, alegres, gratos, atrayentes; de los que se bebe antes de dormir, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza; bebidas de jefes: quizás ese valiente vino para beberlas (129).

Hay telas muy finas y bien tramadas: brillantes, esplendentes, labor de mi madre (130), de mi señora; por ese esplendente trabajo de mi madre, de mi señora, quizás ese valiente, ese varón, vino para estrenar su delicadeza.

También está la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, trasda de Tzam-Gam-Carchag (131); quizás ese valiente, quizás ese varón, vino para estrenar sus labios, su cara; vino para bailar con ella, dentro de los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Quizás ese valiente ha venido para convertirse en yerno de clan (132), cuñado de clan, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Si es sumiso, si es modesto, si se humilla, si humilla su cara, entonces puede entrar. Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, destacado entre los varones!

VARÓN DE RABINAL

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación, ante el cielo, ante la tierra. Mi voz dice esto: Aquí está mi vigor, mi denuedo, que habías entregado, que habías afirmado a mis labios, en mi cara.

Dejaré aquí, por consiguiente, mi flecha, mi escudo. Consérvalos, pues; guárdalos en su cubierta, en su arsenal; que reposen allí; yo reposaré también, porque cuando debíamos dormir no había, a causa de ellos, reposo para nosotros.

Te los dejo, por consiguiente, en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Esto dice mi voz, ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco-Lluvia!

JEFE CINCO-LLUVIA

Mi valiente, mi varón, ¿no dice eso tu voz, ante el cielo, ante la tierra?: "Aquí está mi vigor, aquí está

mi denuedo; aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, que tú habías entregado, que tú habías afirmado a mis labios, a mi cara".

"Te los entrego, pues, para que los conserves; para que los guardes en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en su cubierta, en su arsenal". ¿No es esto lo que dijo tu voz?

Pero ¿cómo los conservaría, cómo los guardaría en su cubierta, en su arsenal? ¿Cuáles armas tendría, entonces, contra los que vinieran a descubrirse a la cabeza de las tierras (133), al pie de las tierras? (133).

¿Qué armas, también, habrá para nuestros niños, para nuestros hijos, cuando ellos vengán a buscar, a obtener su alimento, en las cuatro esquinas, en los cuatro lados? (134).

Aquí, por consiguiente, una vez, dos veces, deberás tomar tu vigor, tu denuedo, tu flecha, tu escudo, que aquí te entrego, mi valiente, mi varón, destacado entre los varones, varón de Rabinal.

¡El cielo, la tierra, estén contigo!

EL VARÓN DE RABINAL

¡Está muy bien! Aquí, por consiguiente, volveré a tomar mi vigor, mi denuedo, que me has entregado; que has afirmado a mis labios, a mi cara. Así pues, tomaré eso una vez, dos veces.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

Por todo ello, te dejaré un instante en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Está muy bien, mi valiente, mi varón! Sé cauto: no vayas a caer, a lastimarte, mi valiente, mi varón, destacado entre los varones, varón de Rabinal.

¡El cielo, la tierra, estén contigo!

- Escribe las descripciones que aparecen en el fragmento.
- ¿Qué quiere hacer el varón del Rabinal?
- ¿Qué respuesta le da a su Gobernador y por qué?

Al contestar las preguntas encontrarás una serie de descripciones que forman las catálisis, así como acciones reales ocurridas en la historia, es decir, los nudos.

Observa:

Hay aquí bancos de metales preciosos, asientos de metales preciosos.

Hay aquí doce bebidas, doce licores que embriagan: dulces, refrescantes, alegres, gratos, atrayentes; de los que debe beber antes de dormir, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Hay telas muy finas y bien tramadas; brillantes, esplendentes, labor de mi madre, de mi señora; por ese esplendente trabajo de mi madre, de mi señora, quizás ese valiente, ese varón, vino para estrenar su delicadeza.

Hay aquí doce bebidas, doce licores que embriagan, de los llamados Ixtatzunun: dulces, refrescantes, alegres, atrayentes; de los que se bebe antes de dormir, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza; bebidas de jefes: quizás ese valiente vino para beberlas.

En este fragmento son claras las descripciones.

En el *Rabinal Achí*, aunque no hay muchas descripciones, las constantes repeticiones hacen que la historia avance muy lentamente, pero la repetición de una misma función es necesaria, significativa, pues en la obra de arte todos los elementos son funcionales, ninguno es ocioso; están puestos allí con deliberación, para producir un efecto de sentido buscado.

Recuerda:

Los nudos son unidades esenciales, necesarias y suficientes para la identidad de la historia. Las catálisis pueden suspender, abreviar, desacelerar o expandir la historia; es decir, pueden alterar la duración, el orden y la frecuencia de las acciones, y dan lugar a descripciones de lugares y personajes.

FUNCIONES INTEGRATIVAS

INDICIOS E INFORMACIONES

Las funciones integrativas corresponden al eje paradigmático y a la funcionalidad del ser, son los ambientes físicos y psicológicos tanto del lugar como de los actantes. Estas unidades se dividen en *Índices* (indicios), que son unidades semánticas que caracterizan a los personajes en sus rasgos físicos y psicológicos, comportamiento, etc. "Los personajes resultan caracterizados explícitamente mediante los índices cuando sus rasgos peculiares son atributos mencionados por el discurso, e implícitamente cuando su idiosincrasia se infiere de su conducta, es decir, de sus acciones". Las informaciones sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el espacio. Su funcionalidad opera en el discurso y no en la historia.

ACTIVIDADES

Lee el fragmento siguiente del cuadro III y contesta las preguntas de acuerdo con la lectura.

CUADRO III

EL VARÓN DE RABINAL

Liberta al varón de los queché, de las ligaduras que lo ataban al árbol.

¡Eh! valiente, varón, hombre de los Cavek queché. Ya he anunciado tu presencia en los vastos muros, en la vasta fortaleza, ante la cara de mi Gobernador, mi mandatario.

Mi Gobernador, mi mandatario dijo esto, para prevenir a tu valentía, a tu denuedo: "Que él no haga estruendo, que no escandalice sino que se humille, que humille su cara, cuando llegue a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza, aquí bajo el cielo, sobre la tierra; porque debe amársele, debe admirársele aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza, ya que estará cabal el interior de los vastos muros, de la vasta fortaleza.

"Hay doce hermanos menores, doce hermanos mayores: los de los metales preciosos, los de las piedras preciosas; quizás sus caras no estén completas; quizás ese varón venga a integrar su grupo.

"También hay doce águilas amarillas, doce jaguares amarillos. Sus fauces no están cabales; quizás ese valiente, ese varón, venga a completar a unos y otros."

"También hay bancos de metales preciosos, asientos de metales preciosos; quizás ese valiente,

ese varón, venga para sentarse en ellos.

"Aquí, también, está guardada la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa, traída de Tzam-Gam-Garchag. Sus labios están sin estrenar; su rostro no ha sido tocado: quizás ese valiente, quizás ese varón venga para estrenar sus labios, su rostro.

"Hay también doce bebidas, doce licores embriagantes, dulces, refrescantes: bebidas de jefes, en los vastos muros, en la vasta fortaleza; quizás ese valiente, quizás ese varón venga para beberlas.

"Hay también telas muy finas, muy bien tramadas: brillantes, resplandecientes, labor de mi madre, de mi señora; quizás ese valiente, quizás ese varón, venga para estrenarlas.

"¿No viene él, también, para convertirse en mi yerno de clan, cuñado de clan, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza?" Esto dijo la voz de mi Gobernador, mi mandatario.

Vengo, pues, a prevenirte que no lagas estruendo, que no escandalices, cuando llegues a la entrada de los altos muros, de la alta fortaleza; que te inclines, que dobles la rodilla, al llegar ante mi Gobernador, mi mandatario, el abuelo, el jefe Cinco-Lluvia.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra. Nuestras pláticas no se prolongarán más.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, hombre de los Cavek-queché!

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

¡Eh! valiente varón, varón de Rabinal! ¿No dijo así tu voz ante el cielo, ante la tierra? "Yo transmití la noticia de tu presencia ante mi Gobernador, ante mi mandatario, en los vastos muros, en la vasta fortaleza".

Es'o dijo tu voz: "Por eso vengo a prevenirte, valiente, varón. Traelo a que comparezca ante mis labios, ante mi cara, en los vastos muros, en la vasta fortaleza; para que vea en sus labios, para que vea en su cara lo valeroso que es él, lo viril que es él.

"Ve a prevenirlo: que no haga estruendo, que no escandalice, cuando llegue ante mis labios, ante mi cara; que se humille, que humille su cara; porque si es un valiente, si es un varón, es sumiso, humilde; porque lo amarán, lo admirarán, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Así habló mi Gobernador, mi mandatario."

¿No dijo eso tu voz? ¡Vamos! ¿sería un valiente, sería un varón, si me humillase, si humillase mi cara?

Aquí ves con lo que me humillaré: aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, aquí está mi maza yaquí,

aquí está mi hacha yaquí; estos serán mis útiles para doblegarme, para doblar la rodilla, cuando llegue a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza.

Quiera el cielo, la tierra, que yo pueda abatir la grandeza, el día en que nació (135) tu Gobernador, tu mandatario.

Quiera el cielo, la tierra, que yo pueda golpear la parte inferior de sus labios, la parte superior de sus labios, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, y que antes padezcas también eso, valiente, varón, destacado entre los varones, varón de Rabinal.

Al decir estas palabras se aproxima, amenazante, al varón de Rabinal.

IXOK-MUN

Interponiéndose entre los dos varones, dice:

Valiente varón, hombre de los Cavck-queché, no mates a mi valiente, mi varón, el destacado entre los varones, el varón de Rabinal.

1. ¿Cuál es la actitud del varón de los queché al saber que será llevado ante el Gobernador?
2. ¿En dónde se entrevistará con el Gobernador?

En este fragmento el varón de los quiché tiene una actitud prepotente y de molestia al saber que debe humillarse ante el Gobernador, esto es un indicio de su carácter y estado de ánimo; y el hecho de entrevistarse con el Gobernador en la vasta fortaleza, es una información.

Recuerda:

Las funciones integrativas son funciones complementarias que no parecen imprescindibles para entender la historia. En éstas el autor agrega detalles, información sobre personas y lugares, indicios aparentemente sin información, sin importancia, pero son necesarios para comprender el nivel ideológico del texto.

En el texto artístico logrado, todo es elaborado con deliberación y sistematicidad. Nada es prescindible. Los indicios son unidades semánticas que caracterizan a los personajes en sus rasgos psicológicos, físicos, sentimientos, comportamiento, etc. Las informaciones sirven para situar los objetos y los seres en el tiempo y el espacio.

A continuación te presentamos el análisis del cuadro I, segmentado a través de los nudos, catálisis, indicios e informaciones.

1. El varón de los quiché amenazando con una lanza se niega a decir al varón del Rabinal quién es y de dónde viene. (*nudo*: se niega a decir; *indicio*: actitud amenazante y actitud desafiante y valerosa ante la amenaza).

2. Así dice su palabra a la faz del cielo, a la faz de la tierra (*información*: repetición que nos refiere aspectos de lugar).
3. ¡Que el cielo, que la tierra, sean contigo (*indicio*: actitud netamente protocolaria).
4. El varón del Rabinal amenaza con lazar al varón de los quiché (*nudo*: acción de amenazar; *indicio*: actitud amenazante).
5. Lo laza (*nudo*: indica acción de lazar).
6. Se observan furiosos (*nudo*: acción de observar; *indicio*: actitud amenazante).
7. Otra vez se niega a decir de dónde viene (*nudo*: indica acción de callar).
8. Dice el varón del Rabinal que tal vez sea un desertor de la guerra (*nudo*: acción de decir; *indicio*: que intenta caracterizar al otro personaje).
9. Valiente, varón, hombre prisionero, cautivo (*indicio*: caracteriza al personaje).
10. Si no dice de dónde viene lo llevará atado despedazado ante su Gobernador a la fortaleza (*nudo* y *catálisis*: cómo se realizará la acción de llevarlo atado a un lugar; *indicio*: del carácter del victimario).
11. Declara ser el varón, jefe de los extranjeros de Cunén (*nudo*: indica acción de declarar; *información*: indica lugar).
12. El varón del Rabinal descubre que era él quien imitaba el sonido de los animales para hacer salir a los hombres de sus casas, y llevarlos a tierras áridas (*nudo* y *catálisis*: indica acción de imitar y descripción de lugar; *indicio*: del carácter astuto del quiché).
13. Provocó a los doce jefes (*nudo*: acción de provocar; *indicio*: de valor (pelear contra doce)).
14. Sólo la cigarra, sólo los grillos cantan en los muros (*información* de carácter catalítico; indica descripción de lugares desiertos).
15. Pagará por sus disturbios (*nudo*: indica acción de pagar).
16. Debe despedirse de sus montañas y valles porque va a morir (*nudo catalítico*: acción de despedirse de su lugar de origen).
17. Anunciará el varón del Rabinal a su Gobernador esta noticia (*nudo*: indica dar información).
18. La anunciará en los grandes muros en la gran fortaleza (*nudo*: hará pública la información; *información*: de lugar).
19. Lo mandaron llamar por eso está allí (*nudo*: indica la acción de trasladar; *información*: adverbio de lugar).
20. Mandaron tributos al jefe, brujo del envoltorio, jefe del varón de los quiché (*nudo catalítico*: indica acción de mandar tributos, descripción de alimentos).
21. Éste se disgustó y deseó la muerte del jefe de los del Rabinal (*nudo*: indica acción de enojo; *indicio*: por el deseo de muerte).
22. Fue mandado a la guerra para demostrar su bravura (*nudo*: indica acción; *indicio*: caracteriza al personaje).
23. Llegó un mensaje bajo el cielo, sobre la tierra (*nudo*: acción de llegar; *catálisis*: descripción de lugar).
24. Colocó las señales de la tierra en donde se acuesta el sol, donde se abre la noche, donde el frío se oprime (*nudo*: acción de colocar; *catálisis e información*: descripción de lugar.).
25. El tambor de sangre fue tocado por las doce águilas amarillas (*nudo catalítico*: indica declarar la guerra). La metáfora informa respecto de la cultura, las imágenes, pero es una acción (como inaugurar).
26. El cielo palpitaba, la tierra palpitaba del gran ruido (*catálisis e información*: descripción del ambiente de guerra inminente).
27. Aceptaron la guerra los hombres del Rabinal y combatirán a los de Ux (*nudo*: indica acción de aceptar la guerra).
28. Anda, corre en donde el pájaro bebe agua (*nudo catalítico*: acción que indica orden en sentido figurado). La acción del imperativo se cumple, es en un futuro dado posteriormente, al presente de la enunciación.
29. Los de Ux huyeron en multitud (*nudo e indicio*: indica acción de huir por el miedo).
30. Los de Ux piden al varón de los quiché que abandone la guerra porque entre ellos no debe haber envidia

(*nudo e indicio*: acción de pedir y súplica de conmiseración).

31. Nacieron donde descienden la negras nubes, las blancas nubes, en donde el frío oprime, en donde la helada oprime (*nudo*: nacer –inaugurar la vida–; *catálisis e información*: descripción de lugar).
32. Los hijos del varón del Rabinal son pobres, no tienen industria, quieren salir de la miseria (*nudo e indicio*: indica acción de desear y caracteriza a los personajes).
33. Los hijos del varón de los quiché tienen plantas y minerales que les proporcionan bienestar siempre (*catalisis e indicio*: acción de posesión y descripción de alimentos que dan estabilidad a los personajes, describe un modo de estar o de ser).
34. Es una maravilla que haya venido el varón de los quiché a terminar con su flecha, escudo, su fuerza y potencia (*indicio*: caracteriza al personaje).
35. El varón de los quiché quiso hacer tributarias las tierras de Camba, pero no pudo y se queja su corazón (*indicio e información*: indica deseo frustrado y resignación y, por lo tanto, sentimiento de tristeza).
36. No pudo vencer a los hombres del Rabinal, pero raptó algunos hombres (*nudo*: indica acción).
37. El varón del Rabinal lanza su desafío contra el varón de los quiché y éste deja a los hombres en libertad (*nudo e indicio*: indica desafío y respuesta).
38. Regresaron con hambre (*nudo*: acción de regresar; *indicio*: que caracteriza a los personajes).
39. Raptó también al Gobernador del varón del Rabinal (*nudo*: indica acción del robo).
40. Los raptó del interior de los grandes muros de su fortaleza (*nudo*: acción de raptar; *catálisis e información*: descripción de lugar).
41. El varón del Rabinal le pide que libere a su Gobernador y si no lo hace provocará una guerra (*nudo e indicio*: indica petición de libertad y amenaza).
42. Su corazón no aceptó su desafío (*indicio*: caracteriza al personaje).
43. Fue a rescatarlo y sólo vio el horizonte, las nubes, los muros, sólo la cigarra, el grillo cantaba, escaló los declives de las montañas y valles (*nudos*: acción de ir, ver, escalar; *catálisis e informaciones*: detalla acciones y describe lugares).
44. Encontró a su Gobernador en una prisión, lo rescató y lo llevó a su fortaleza (*nudo e información*: indica acción de encontrar rescatar y llevar, y descripción de lugares).
45. El varón de los quiché destruyó tres pueblos y pagará por ello (*nudo*: indica acción de destruir y pagar; verbo de acción en modo de la hipótesis, no se realiza en ese discurso).

Como te das cuenta, a partir de la función 12 hasta la función 45, las acciones indican un tiempo retrospectivo, sirve para informar la causa de su captura, y presupone el sacrificio ante la actitud del acusado. Se trata de un discurso que da cuenta de otra historia antecedente y causante.

46. Anunciará su presencia a su Gobernador (*nudo*: acción en modo de la hipótesis que no se cumple más que como intención).
47. Repite todos los disturbios cometidos por el varón de los quiché (*nudo*: actos de habla reiterativos que acusan; acción de acusar).
48. El varón de los quiché aparenta arrepentirse (*nudo*: acción de fingir; *indicio*: acción que caracteriza al personaje).
49. Intenta chantajear al varón del Rabinal dándole sus armas (*nudo e indicio*: caracteriza al personaje a través de su acción).
50. El varón del Rabinal rechaza su petición (*nudo*: acción de rechazar que caracteriza al personaje).
51. Anunciará al Gobernador su arrepentimiento y, si él lo perdona, se lo hará saber (*nudo*: está implícito decir (dice que hará); *indicio*: que caracteriza al personaje).

52. Ya no más palabras en su boca, sólo la ardilla y el pájaro frente a él (*nudo*: acción de callar; *información*: descripción de lugar).
53. El varón de los quiché acepta ser anunciado al Gobernador del Rabinal (*nudo*: acción de aceptación).

ACTIVIDADES

1. Investiga someramente las categorías gramaticales para conocer la función de cada palabra (sustantivo, adjetivo, verbo, y adverbio).
2. En el cuadro II, que presentamos a continuación, subraya los verbos que indican acciones reales.
3. Identifica las funciones: *nudos*, *catálisis*, *indicios e informaciones*.
4. Reúne los nudos, cuyo encadenamiento produce el desarrollo de las acciones que modifican la situación inicial, para mejorar o deteriorar cada personaje.
5. Redacta una descripción de los momentos catalíticos que cambian el ritmo interior del relato. Consulta para hacerlo el cuadro de las *catálisis* al final del fascículo.
6. Haz un resumen de la información dada sobre el tiempo y sobre el espacio en que transcurren las acciones.
7. Agrupa en orden los indicios de carácter de los personajes y de sus estados de ánimo para obtener su caracterización individual.

CUADRO II

EL VARÓN DE RABINAL

Ante el jefe Cinco-Lluvia, que ocupa un asiento bajo, con respaldo, adornado con labores antiguas. Junto a él, la señora, su esposa, rodeada de sirvientes, guerreros, águilas y jaguares.

¡Te saludo, oh jefe! ¡Te saludo, oh señora! Doy gracias al cielo, doy gracias a la tierra. Aquí tú proteges, abrigas, bajo el toldo de plumas de verdes pajarillos (124), en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Así como yo soy un valiente, un varón, y he llegado hasta tus labios, tu cara, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, de igual manera aquí está un valiente, un varón, que se nos enfrentó durante trece veces veinte días, durante trece veces veinte noches, tras los vastos muros, tras la vasta fortaleza, donde nuestro sueño no era un reposo.

El cielo nos lo ha entregado, la tierra nos lo entregó enlazado: al hijo de mi flecha, al hijo de mi escudo.

Lo he atado, lo he enlazado, con mi fuerte cuerda, con mi fuerte lazo, con mi maza yaqui, con mi hacha yaqui, con mi red, con mis ataduras, con mis yerbas mágicas.

Después hice que se manifestaran sus labios sin que se cubrieran de espuma (125): los labios de ese

valiente, de ese varón: en seguida él habló ante sus montañas, ante sus valles, a mis labios, a mi cara, a mí, el valiente, el varón.

Era ese valiente, ese varón, el que imitaba el grito del coyote, el que imitaba el grito del zorro, el que imitaba el grito de la comadreja, más allá de los vastos muros, la fortaleza, para atraer, para provocar a los blancos niños, a los blancos hijos.

Fue ese valiente, ese varón, el que aniquiló a nueve o diez blancos niños, blancos hijos. Fue, también, ese valiente el que te secuestró en los Baños.

Fue ese valiente, ese varón el que asoló dos o tres pueblos; la ciudad con barrancos de Balamvac donde el suelo pedregoso resuena con las pisadas, llamada así.

¿No pondrá, por consiguiente, el deseo de tu corazón un final a ese valor, a ese denuedo? ¿No lo previenen nuestros gobernadores, nuestros mandatarios, cada uno Gobernador de muros, de fortalezas: el jefe de Teken Toh, el jefe de Teken Tihax, Gumarmachi Tactazib, Tactazimah, Cuxuma ah, Cuxuma Zivan, Cuxuma Cho, Cuxuma Cab, Cuxuma Tziqin?

Estos son sus nombres, sus labios, sus caras. Ahora él viene a pagar, bajo el cielo, sobre la tierra.

Aquí cortaremos su raíz, su tronco; aquí bajo el cielo, sobre la tierra, ¡oh Gobernador, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Mi valiente, mi varón! Gracias al cielo, gracias a la tierra, has llegado a los vastos muros, a la vasta fortaleza, ante mis labios, ante mi cara, ante mí, tu Gobernador, yo el jefe Cinco-Lluvia.

Por consiguiente, gracias al cielo, gracias a la tierra, que el cielo te haya entregado, que la tierra te haya entregado ese valiente, ese varón: que lo hayan arrojado al hijo de tu flecha, al hijo de tu escudo; que lo hayas sujetado, que tú hayas enlazado, valiente, a ese varón.

Pero que no haga estruendo; pero que no escandalice cuando llegue a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza; porque debe amársele, debe admirársele (126) en los vastos muros, en la vasta fortaleza: porque aquí se hallan sus doce hermanos mayores, sus doce hermanos menores, los de los metales preciosos, los de las piedras preciosas (127).

Sus labios, sus caras, no se hallan todavía completos; quizás ha venido a integrar su grupo en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Aquí hay doce águilas amarillas, doce jaguares amarillos; sus bocas, sus fauces, no están completas; quizás ese valiente, quizás ese varón ha venido a completar a unos y a otros.

Hay aquí bancos de metales preciosos, asientos de metales preciosos; hay unos donde se puede estar sentado; hay otros donde no se puede estar sentado: quizás ese valiente, ese varón, ha venido a sentarse en aquéllos.

Hay aquí doce bebidas, doce licores que embriagan, de los llamados Ixtatzunun (128): dulces, refrescantes, alegres, gratos, atrayentes; de los que se bebe antes de dormir, aquí en los vastos muros, en la vasta fortaleza; bebidas de jefes: quizás ese valiente vino para beberlas (129).

Hay telas muy finas y bien tramadas; brillantes, esplendentes, labor de mi madre (130), de mi señora; por ese esplendente trabajo de mi madre, de mi señora, quizás ese valiente, ese varón, vino para estrenar su delicadeza.

También está la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, traída de Tzam-Gam-Carchag (131); quizás ese valiente, quizás ese varón, vino para estrenar sus labios, su cara; vino para bailar con ella, dentro de los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Quizás ese valiente ha venido para convertirse en

yerno de clan (132), cuñado de clan, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Si es sumiso, si es modesto, si se humilla, si humilla su cara, entonces puede entrar. Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, destacado entre los varones!

VARÓN DE RABINAL

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación, ante el cielo, ante la tierra. Mi voz dice esto: Aquí está mi vigor, mi desnudo, que habías entregado, que habías afirmado a mis labios, en mi cara.

Dejaré aquí, por consiguiente, mi flecha, mi escudo. Consérvalos, pues; guárdalos en su cubierta, en su arsenal; que reposen allí: yo reposaré también, porque cuando debíamos dormir no había, a causa de ellos, reposo para nosotros.

Te los dejo, por consiguiente, en los vastos muros, en la vasta fortaleza. Esto dice mi voz, ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco-Lluvia!

JEFE CINCO-LLUVIA

Mi valiente, mi varón, ¿no dice eso tu voz, ante el cielo, ante la tierra?: "Aquí está mi vigor, aquí está mi desnudo; aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, que tú habías entregado, que tú habías afirmado a mis labios, a mi cara.

"Te los entrego, pues, para que los conserves; para que los guardes en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en su cubierta, en su arsenal". ¿No es esto lo que dijo tu voz?

Pero ¿cómo los conservarías, cómo los guardarías en su cubierta, en su arsenal? ¿Cuáles armas tendría, entonces, contra los que vinieran a descubrirse a la cabeza de las tierras (133), al pie de las tierras? (133).

¿Qué armas, también, habrá para nuestros niños, para nuestros hijos, cuando ellos vengán a buscar, a obtener su alimento, en las cuatro esquinas, en los cuatro lados? (134).

Aquí, por consiguiente, una vez, dos veces, deberás tomar tu vigor, tu desnudo, tu flecha, tu escudo, que aquí te entrego, mi valiente, mi varón, destacado entre los varones, varón de Rabinal.

¡El cielo, la tierra, estén contigo!

EL VARÓN DE RABINAL

¡Está muy bien! Aquí, por consiguiente, volveré a tomar mi vigor, mi denuedo, que me has entregado; que has afirmado a mis labios, a mi cara. Así pues, tomaré eso una vez, dos veces.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

Por todo ello, te dejaré un instante en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

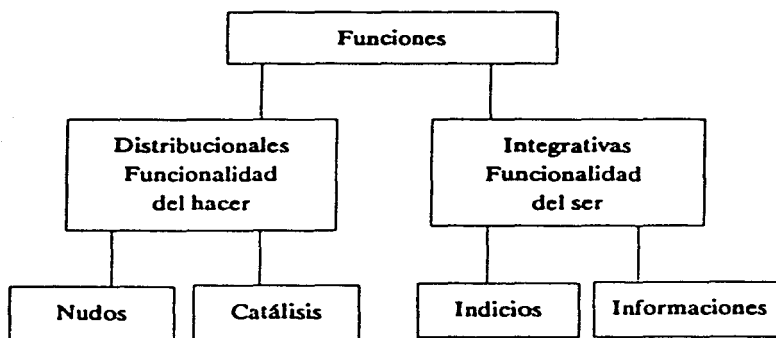
¡El cielo, la tierra, estén contigo, mi Gobernador, mi mandatario, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Está muy bien, mi valiente, mi varón! Sé cauto: no vayas a caer, a lastimarte, mi valiente, mi varón destacado entre los varones, varón de Rabinal.

¡El cielo, la tierra, estén contigo!

EXPLICACIÓN INTEGRADORA



LÓGICA DE LAS ACCIONES

Al caracterizar a los personajes se deben tomar en cuenta los indicios, como señalamiento de atributos y por las formulaciones predicativas de sus acciones. En este caso, se identifica el tipo de papel que cumple el personaje, es decir, la categoría actancial de que está investido. Así, tendríamos:

1. *Deseo*: Voluntad del *sujeto* de alcanzar un *objeto*, una persona, un bien, un satisfactor, un valor.
2. *Comunicación*: Entre el *emisor* y el *receptor* con el objeto de establecer un contrato para una redistribución de valores.
3. *Participación*: En la lucha, mediante ayuda (el *adyuvante*) u oposición (el *oponente*).

Estos tipos de relación se expresan con tres predicados que designan relaciones "de base", ya que otras posibles relaciones pueden ser derivadas de éstas. Tomando en cuenta el predicado "de base", y sus derivaciones, se puede establecer la descripción de las acciones.

Señalando la lógica de las acciones se advierte que uno de los personajes (el varón de los quiché), queda configurado por los rasgos de su carácter, que se mantendrán a lo largo del drama, como son altivez, arrogancia, orgullo, valentía y no doblegarse ante la adversidad. Esto fue advertido por Francisco Monterde, quien señala que la obra no debería llamarse *El Varón del Rabinal*, sino el *Cautivo del Rabinal*, ya que el drama enaltece al vencido.

ACTANTES Y RED ACTANCIAL

Se ha visto que las funciones quedaron señaladas a través de los personajes y éstas se definen como el “conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato,” y nombrados por la función sintáctica del sujeto. El personaje se sitúa en una posición estructural que “corresponde a las grandes articulaciones de la praxis” (lo que se practica.) El personaje se define, no por lo que es, sino por lo que hace.

Existen tres tipos generales de relación:

- *Desear*
- *Comunicar*
- *Luchar* (participar)

Primer eje: El héroe del relato, sujeto que desea, ama o busca el objeto; se identifica con la función del *sujeto* de la oración.

Primer eje: El objeto que es lo buscado, amado y deseado por el *sujeto*; puede ser un personaje o un valor, y se identifica con el objeto directo.

Ejemplo: (b) Desea matar a (a)
(a) Desea matar a (b)

(El varón de los quiché) <i>desea</i> (matar al varón del Rabinal)	
Sujeto	O.D.
(El varón de los quiché) <i>desea</i> (las tierras de Rabinal)	
Sujeto	O.D

En caso de antagonismo (como éste) ambos sujetos, son sujetos y objetos recíprocos.

Segundo eje: La categoría actancial del *destinador* se opone a la del *destinatario*. El primero tiene la función de árbitro distribuidor del bien deseado, y el segundo la de obtenedor virtual del bien. La relación entre ambos es de comunicación relativa al objeto deseado. En este nivel el personaje no se caracteriza por su coherencia psicológica, sino por la unidad de las acciones.

“Las funciones... son creadoras de *actantes*”; es decir, que los actores cumplen ciertos tipos de papeles porque existen como seres caracterizados que realizan acciones dentro de un espacio y un tiempo.

La *red actancial* es un modelo que considera de qué categorías actanciales está investido cada actor, y cuándo una acción cambia de función, según la perspectiva del agente (sujeto). En otras palabras: qué clases o tipos de papeles representan los personajes.

“La matriz actancial es un sistema que consta de seis actantes o clases de papeles que realizan los actores, son los actores individuales o colectivos como el coro, el pueblo de *Fuenteovejuna*, etc., que en ella aparecen desvinculados de los rasgos individuales que ofrecen en los relatos particulares, y que se agrupan en parejas por oposiciones binarias, homologadas a las funciones de la gramática y de la teoría de la comunicación, y conforme a tres ejes:

1. Sujeto-objeto: relación de deseo.
2. Destinador-destinatario: relación de comunicación.
3. Aduvante-oponente: relación de participación en la lucha.

En torno a cada sujeto con su objeto se da cada constelación de categorías.

La función del destinador se ejerce respecto del objeto deseado por el sujeto, y también la del destinatario. Si el sujeto obtiene el bien deseado (su objeto), se convierte en destinatario. El objeto es obtenido por algún sujeto (puede haber varios), el cual es sujeto y destinatario simultáneamente, pues el llegar a ser destinatario no deja de ser sujeto.

Ejemplo:

(a) Es el destinador y el destinatario de (a') ya que se dirige y es portavoz de los deseos de (a'), en la participación de justicia.

Tercer eje: La relación adyuvante vs. oponente: el adyuvante revela una voluntad de obrar dando auxilio orientado en el sentido del deseo del sujeto, o bien, encaminado a facilitar la comunicación. El oponente revela una resistencia a obrar que se manifiesta creando obstáculos para la realización.

El adyuvante y el oponente lo son de un sujeto.

Ejemplo:

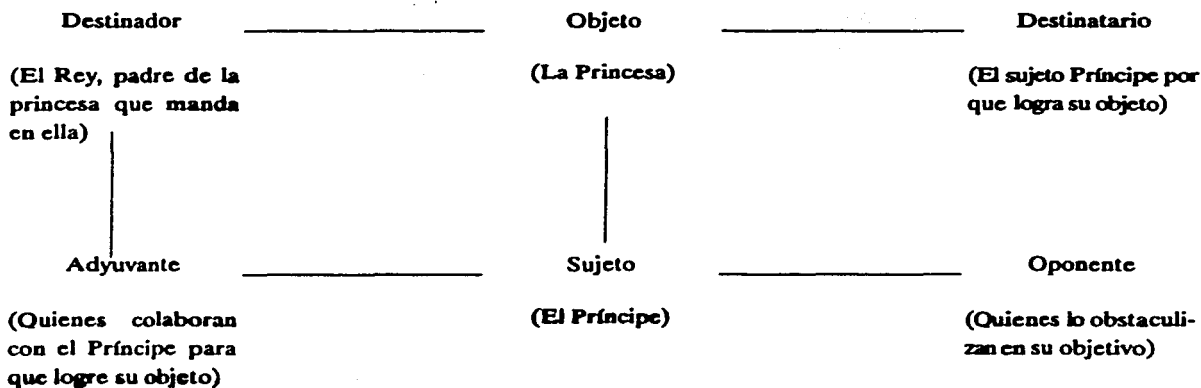
En este sentido (a') sería el adyuvante de (a), ya que en el momento de que intenta deponer sus armas, modifica el deseo del sujeto. Por otro lado (b) sería oponente de (a) y de (a'), ya que no cede a los requerimientos que le hacen; obstaculiza el deseo y la comunicación.

Recuerda que *a* es el varón de Rabinal; *a'*, el Gobernador, jefe Cinco Lluvia, y *b*, el varón de los quiché.

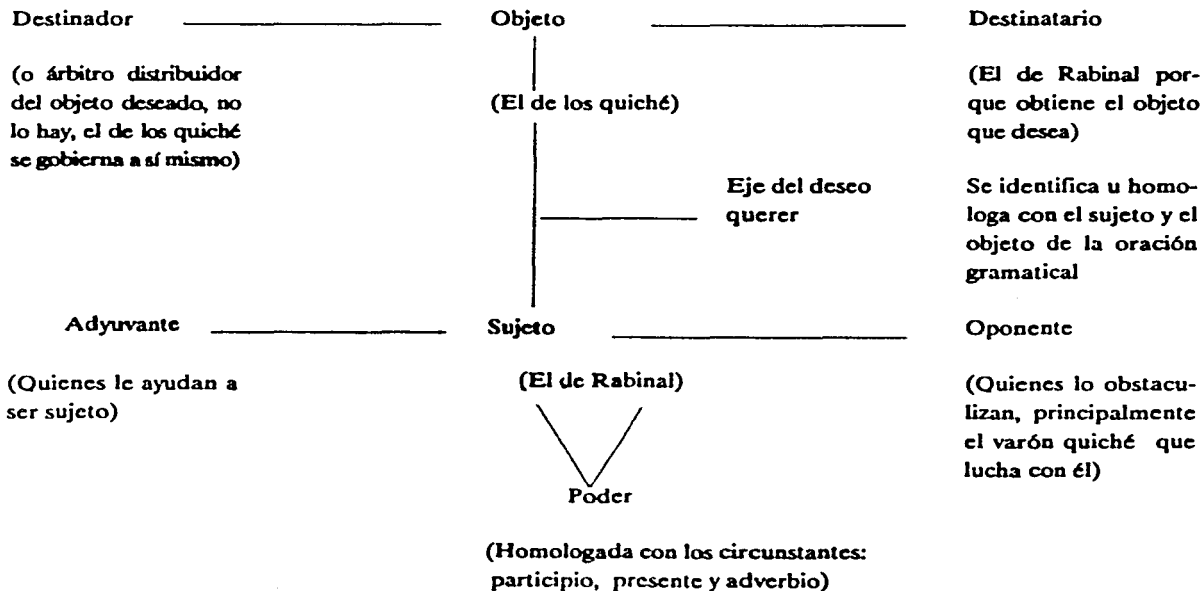
En el modelo actancial de Greimas "su simplicidad reside en el hecho de que está por entero centrado sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto, y situado, como objeto el deseo del sujeto, por su parte modulado en proyecciones de adyuvante y oponente."

Destinador _____	objeto _____	Destinatario
Adyuvante _____	sujeto _____	Oponente

El modelo de Greimas ejemplificado en un cuento fantástico tradicional quedaría de la siguiente forma:



En el *Rabinal Achí* en el primer cuadro (en cada cuadro se ubica uno de los personajes) tendríamos:
Sujeto: El varón de Rabinal.



Sujeto: El varón de los quiché

Destinador _____

(No lo hay)

Adyuvante _____

(No tiene, o bien, es
él mismo quien se
auxilia)

Objeto _____

(El de Rabinal)

|

Sujeto _____

(El de los quiché)

Destinatario

(No lo hay: el de los
quiché no logra su ob-
jeto ni nadie lo logra)

Oponente

(Todos los de Rabi-
nal)

SECUENCIAS

La lógica que preside la relación entre las funciones constituye la sintaxis de las acciones, es decir, la sintaxis narrativa de los comportamientos humanos. Lo primero que debe tomarse en cuenta es que la sucesión de acciones nunca es arbitraria, sino que obedece a la lógica que con ciertos fines persigue el autor.

La secuencia es la sucesión lógica de funciones unidas entre sí, es decir, la secuencia es la agrupación de las funciones distribucionales (nudos, catálisis) y funciones integrativas (indicios e informaciones), que guardan entre sí una relación y juntas constituyen un proceso integrado por: a) un planteamiento, una situación inicial, o comienzo; b) una realización, complicación o clímax y, c) una resolución o desenlace.

“Una secuencia elemental es una macroestructura construida por el analista, y constituida por tres o más macroproposiciones que dan cuenta de un proceso de acciones que contienen su inauguración, su realización y su clausura, por lo que pueden abarcar más de tres verbos.

La primera función plantea la posibilidad de que se realice un proceso.

La segunda función realiza esa virtualidad. Se dan las acciones.

La tercera función cierra el proceso y constituye el resultado o fin de las tres funciones”.

A continuación te presentamos un esquema de las secuencias del primer cuadro del *Rabinal Achí*.

Esquemáticamente tenemos:

Cuadro I

Inauguración

a) Interrogatorio del cautivo para saber quién es y de dónde viene.

b) Identificación del cautivo.

Realización

a) Cargos que se le hacen.

b) Justificación.

Clausura

a) Denuncia ante el gobernador.

Las acciones en la obra dramática se dan en forma cronológica, es decir, forman la fábula, así que no ofrece dificultad marcar las secuencias, ya que se dan a través de los cambios de escena, con la entrada y salida de los personajes. Pero el devenir de las acciones que ocurre en el escenario corre en sentido inverso al de las acciones realizadas por el acusado y narradas por el acusador; acciones ocurridas antes y fuera de la escena.

Nota: no analizamos la secuencia compleja debido a que en el *Rabinal Achí*, no existe este tipo de secuencia.

Recuerda:

Las funciones se agrupan en periodos más largos conocidos como secuencias. Estas unidades se reconocen porque al término de cada una de ellas la historia cambia, para mejorar o empeorar la suerte de cada personaje, aunque sea mínimamente.

La secuencia está constituida por la sucesión lógico-temporal de los nudos explícitos e implícitos vinculados entre sí por una relación de solidaridad; uno que inaugura, otro que realiza y el último que clausura.

ACTIVIDADES

Después de conocer el aspecto teórico de las secuencias, elabora con el Cuadro II las funciones y las secuencias, en la que inaugura, la que realiza y la que clausura.

ELEMENTOS DEL DISCURSO

ESPACIALIDAD Y TEMPORALIDAD

El discurso es el vehículo de la historia, da cuenta de ella, es la forma en que el lector toma conocimiento de la historia. Es el lenguaje puesto en acción, es una realidad hecha palabra.

Entre los elementos del discurso analizaremos:

- a) La espacialidad
- b) La temporalidad

a) La espacialidad de la historia contada está constituida por los lugares donde se ubican los actores para realizar sus acciones. En las obras dramáticas, el escenógrafo materializa los espacios interpretando al autor, es decir, tratando de plasmar lo que el autor imaginó; es un intermediario entre el texto y el público.

En la obra del *Rabinal Achí* las acciones se desarrollan en espacios interiores y exteriores. En el primer y tercer cuadros predomina un espacio exterior, geográficamente se puede ubicar frente a la fortaleza de Cakyugzilic cakacaonictépecanic (según nota del traductor son vestigios que se pueden ver desde el pueblo de Rabinal; la construcción principal representa dos pirámides). En el segundo y cuarto cuadros el espacio es interior, dentro de la fortaleza del Gobernador.

b) La temporalidad de la historia en relación con la del discurso.

La historia y su discurso se desarrollan progresiva y paralelamente: "La narración se abre y se cierra en el tiempo de la historia, así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa".

Generalmente hay una *anisocronía* o desfase temporal porque la instancia que narra, es decir, el discurso, es de duración inferior a la historia narrada. "En el teatro hay una identidad entre ambas temporalidades, debido a que la temporalidad de la acción dramática está constituida por una sucesión de momentos presentes que transcurren en el escenario".

En la obra del *Rabinal Achí* la historia y el discurso se abren en el momento en que el varón de los quiché amenaza con su lanza al varón del Rabinal y terminan cuando el varón de los quiché será sacrificado. Es importante señalar que la mayor coincidencia de las temporalidades se logra a través de los diálogos y el monólogo que se dan dentro del drama.

Cabe señalar que existe un problema por la forma como coinciden la temporalidad de la historia y la del discurso que se refiere a la duración, el orden y la frecuencia. La duración se refiere a las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, es decir, cuánto tiempo se tarda el narrador en contarnos algo y cuánto tiempo duró ese algo que nos cuenta.

Para Genette las catálisis son, por una parte, reductivas, cuando resume la temporalidad de la historia dentro del discurso. Por otra parte, las catálisis expansivas se dan cuando el discurso ocupa un espacio mayor que el equivalente a la temporalidad de la historia. "Para Genette existen cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado, y la extensión del texto en su correspondiente enunciación".

1. La *igualdad* (convencional), que priva en la escena, transcurre casi siempre al mismo tiempo en lo narrado que en lo leído. "Dentro del tiempo del discurso, se haya comprimido el tiempo de la historia, la mayor coincidencia se da en el estilo directo de los diálogos, porque en el tiempo de la enunciación coinciden casi exactamente con la duración y el momento de la escena".

El *Rabinal Achí* es una obra escrita para su representación, es dialogada y se da a través de diversas escenas; por lo tanto, transcurren a la vez, el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, si tomamos en cuenta sólo lo actuado en el escenario. Pero además, un narrador-personaje cuenta historias que no ocurren en el aquí y ahora de la escena, sino que ocurrieron en el haya y entonces de otros tiempos y escenarios y, aunque se nos narren en resúmenes, constituyen desajustes.

2. *Resumen*: en poco espacio del papel (unos cuantos renglones) y poco tiempo se nos cuenta lo ocurrido en más tiempo. "El desajuste de duración (o anisocronía) se produce cuando en pocas palabras se resume lo sucedido fuera de la escena y durante periodos largos, eliminando numerosos detalles y acelerando así, el tiempo de la historia (resumen o catálisis) reductiva".

En el *Rabinal Achí* se cuenta que el varón de los quiché imitaba el sonido de los animales para atraer y robar a los cazadores (robó diez hombres del pueblo del Rabinal, el secuestro de su Gobernador, la muerte de diez hombres y la destrucción de tres pueblos). Estas acciones realizadas en un lapso largo de tiempo, se nos dan a conocer en unos cuantos renglones, pero prolongan el tiempo de la escena durante el transcurso de la narración.

3. *Pausa*: las acciones narradas se ven suspendidas o desaceleradas para que el narrador haga descripciones de lugares, elabore metáforas, dé lugar a reflexiones, etc. "La pausa suspende el tiempo de la historia y da lugar a funciones catalíticas descriptivas, o también desacelera el tiempo de la historia cuando se narran acciones menudas que constituyen los detalles de otras acciones (ambas expansiones discursivas)".

En el drama del *Rabinal Achí* se observa gran cantidad de metáforas reiterativas, fórmulas de cortesía propias de la época y del trato entre guerreros; aunque hay descripciones de lugares, predomina el sentido metafórico del discurso.

4. *Elipsis*: supresión del discurso que se acompaña con la posibilidad de deducir la historia a partir del contexto. No sabemos qué ocurrió en cierto lapso de tiempo; el narrador calla algo que se supone debía contar para luego proseguir la historia. Catálisis reductiva (Este tipo de relación no se da en el *Rabinal Achí*).

El orden en que el espectador (o lector) se entera de los acontecimientos produce impresiones diferentes conforme varía. Puede haber una anisocronía, por duración, orden y/o frecuencia de las acciones. Las anacronías son dos: analepsis o retrospectión y prolepsis o anticipación.

Los diálogos son de duración inferior a la historia que se cuenta, en el teatro la anisocronía sirve para agregar, mediante acto de habla presente, hechos ocurridos en el pasado, dentro o fuera del escenario; éstos quedan así intercalados entre la sucesión de los momentos presentes y dentro de la escena.

En el *Rabinal Achí* se logra una tensión del relato debido a las constantes rupturas del orden de los acontecimientos, con el objeto de intercalar resúmenes retrospectivos. Esto se observa durante las excesivas repeticiones de las fechorías realizadas por el varón de los quiché, desde las más recientes hasta las más lejanas,

en sentido inverso al desarrollo de la acción que transcurre en el escenario. Cuando se menciona muchas veces algo ocurrido una sola vez estamos ante un relato repetitivo.

Se puede comenzar por el final (prolepsis o anticipación) como la película “Historia de amor”, que inicia con la última escena, empezar *in medias res*, o por el momento de más tensión.

En el *Rabinal Achí* se anuncia con anticipación el sacrificio que será aplicado al varón de los quiché como castigo a los disturbios cometidos contra los del Rabinal.

“Las rupturas sirven tanto para el desarrollo de lo pretérito como de lo simultáneo, que pertenece a la línea de otra historia, como de lo hipotético o por venir, y evidencian más allá de la simple anécdota, un juego retórico que pertenece al propio discurso narrativo y le da relieve”.

“La frecuencia es la coincidencia o falta de ella entre el número de ocurrencias de la historia o de sus segmentos (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que las vinculan”. Se refiere a las veces que sucedieron los acontecimientos con respecto a las veces que son contadas por el narrador. Tiene tres variantes:

El relato singulativo: se enuncia una vez lo que ocurre una vez.

Relato repetitivo o frecuencia repetitiva: cuando se enuncia varias veces lo que ocurre una vez.

Relato iterativo: Cuando se enuncia una sola vez lo ocurrido muchas veces.

La frecuencia repetitiva se da cuando la misma historia se reitera, ya sea completa o en partes que se complementan, por boca de diferentes personajes o repetida por uno sólo de ellos, de modo que se narra varias veces lo ocurrido una sola vez.

El *Rabinal Achí* es un buen ejemplo para presentar la naturaleza reiterativa en la temporalidad del discurso. Los personajes más importantes que son el varón de los quiché, el varón del Rabinal y el Gobernador, repiten varias veces las causas por las que será sacrificado el varón de los quiché al final de nuestro drama.

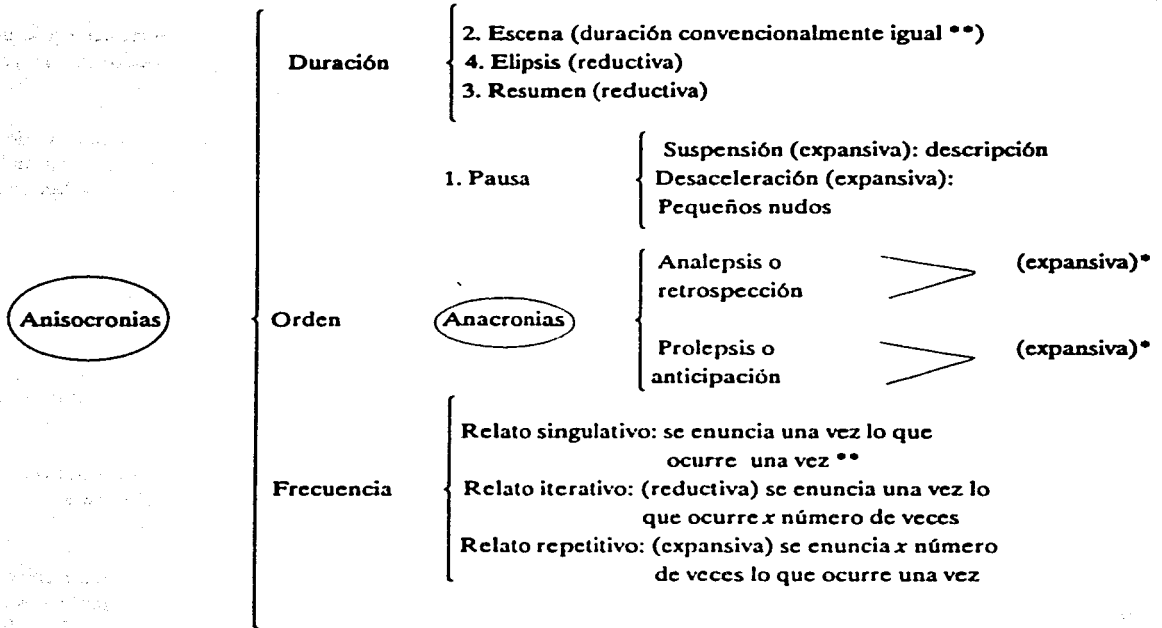
Es importante señalar que en el teatro, independientemente de que se introduzcan retrospectivas o anticipaciones, la dimensión temporal que prevalece es la del presente, pues las prolepsis o analepsis están incorporadas al presente del acto del habla en la actuación. Constituyen estructuras abismadas (un relato dentro de otro relato) cuya función es restauradora porque aporta lo necesario para completar la historia. En este caso informa sobre las causas de la situación dada en el escenario.

Recuerda:

En el teatro hay una identidad entre ambas temporalidades (la de la cadena de las acciones que constituye la historia que se desarrolla sobre el escenario, y la del discurso teatral: los actos de habla dados en el escenario). Sin embargo, cuando los personajes al dialogar o monologar narran historias ocurridas en otro tiempo y otro espacio, se altera dicha identidad. Se intercalan relatos narrados dentro del relato representado.

DIAGRAMA DE LAS CATÁLISIS

(Su repercusión como efectos de sentido al modificar el ritmo del relato)



*Interrumpen el proceso discursivo e intercalan y agregan más conectores y conmutadores (elementos de la enunciación).

**Grado cero: sin juego retórico.

ACTIVIDADES DE CONSOLIDACIÓN

I. Con el fin de que refuerces tus conocimientos sobre el origen del teatro prehispánico y practiques el análisis estructural y semiótico interpretativo, propuestos a lo largo de este fascículo, te invitamos a que realices el análisis del segundo acto del *Rabinal Achí*, a través de una serie de actividades.

Nota: es importante que leas las notas bibliográficas para que comprendas el sentido que se plantea.

1. Menciona cuáles son las particularidades que se presentan en la estrategia de presentación del discurso (toma en cuenta que al finalizar el drama hay un monólogo por parte del varón de los quichés).
2. Elabora un resumen a partir de los *nudos* del segundo acto.
3. Menciona los *indicios* referentes a los sentimientos y comportamiento del varón de los quiché.
4. Con la sucesión de acciones más importantes forma las secuencias del segundo acto, tomando en cuenta la función que inaugura, realiza y clausura.
5. Clasifica a los autores de acuerdo con su tipología actancial (tipo de papel que desempeña: sujeto, objeto, etcétera).
6. ¿Cómo es el espacio en la historia narrada por el actor en el segundo acto?
7. Describe la retrospección, prolepsis, analepsis o manera de alterar el orden de la historia del segundo acto.
8. Describe la anticipación o prolepsis o manera de alterar el orden de la historia del segundo acto.
9. ¿Qué elementos de escenificación utilizaban los indígenas?
10. ¿Cuál fue el objetivo de los misioneros al utilizar el teatro?

II. Esperamos que al terminar de estudiar este fascículo, hayas entendido las diferencias entre el análisis de una obra narrativa con respecto a una obra dramática. Ahora te proponemos las siguientes actividades para que refuerces tu aprendizaje sobre el teatro prehispánico y el análisis estructural del relato.

1. Señala qué relación existe entre el marco histórico del teatro prehispánico y la obra del *Rabinal Achí*.
2. Lee alguna obra del teatro contemporáneo mexicano, puedes optar por autores como Rodolfo Usigli, Emilio Carballido o Sergio Magaña.
3. Investiga alguna obra cuyo contenido te remita a algún aspecto histórico de este siglo.
4. Identifica cómo se presentan las acciones: fábula o intriga, en la obra que seleccionaste anteriormente.

5. Organiza las funciones distribucionales en nudos y catálisis, e identifica las funciones integrativas a través de los indicios e informaciones.

6. Agrupa las funciones en secuencias.

7. Identifica la tipología de los actores clasificándolos de acuerdo con lo que hacen.

8. Menciona cómo se presenta la espacialidad en la obra que seleccionaste.

9. Trata de identificar la temporalidad, señalando cuando existe escena, resumen, pausa y elipsis.

Nota: te sugerimos analizar obras en un acto; te proponemos la obra *Ollantay*, muestra del teatro quechua. También puedes leer la obra del teatro mexicano contemporáneo *Los enemigos*, de Sergio Magaña, basada en el *Rabinal Achí*.

LINEAMIENTOS DE AUTOEVALUACIÓN

Verifica tus respuestas de las Actividades de consolidación I.

1. La estrategia de presentación del discurso se da a través del estilo directo: *diálogo*. En el drama del *Rabinal Achí* los actores imitan gestos y actos de habla (fingen su ocurrencia), hay un yo-sujeto-emisor en cada personaje que actúa una historia como pensada por él mismo, y existen dos receptores el tú-personaje (objeto), que es la contraparte del diálogo, y el tú-espectador (público o lector).

Hay narraciones (estilo indirecto) intercaladas en el diálogo, que nos cuentan las historias antecedentes a la que se despliega ante nuestros ojos en el escenario.

2. El varón de los quiché llega ante el Gobernador.

- Dice al Gobernador que dejará sus armas.
- Amenaza con su lanza al Gobernador.
- Pide alimento.
- El Gobernador se lo concede.
- Come y bebe.
- Pide que su cráneo sea utilizado como copa; que de los huesos de sus brazos hagan el mango de un instrumento y que sus piernas sirvan para tocar el tambor de guerra.
- Pide un manto, se envuelve en él y danza.
- Lo devuelve y pide al Gobernador lo guarde.
- Pide bailar con la Madre de las Plumas, la Piedra Preciosa.
- Se lo conceden, pero le piden que no la ofenda ni la lastime.
- Baila con ella con respeto.
- La regresa y lo agradece.
- Pide al Gobernador y a sus guerreros practicar esgrima.
- Practica.
- Regresa a sus guerreros y los critica.
- Pide que le permitan despedirse de sus tierras.
- Se despide de ellas sin permiso (monólogo).
- Pide que envíen sus armas a su tierra natal.
- Pide que lo sacrifiquen.

3. El varón de los quiché es un hombre orgulloso y valiente que aparenta humillarse, no pierde su actitud altiva a pesar de que le conceden todo lo que pide como antelación a su sacrificio, finalmente, se arrepiente de lo que hizo y él mismo pide su castigo.

Era muy importante el respecto a los gobernadores y el uso de fórmulas de cortesía a pesar del enojo o la provocación.

Secuencias

4. I. Presentación ante el Gobernador y reclamo por todas sus fechorías.

Inauguración

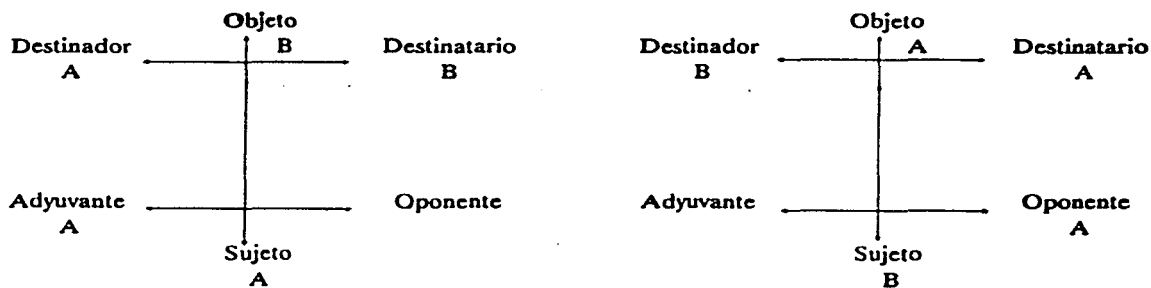
II. Petición de concesiones porque será sacrificado.

Realización

III. Sacrificio.

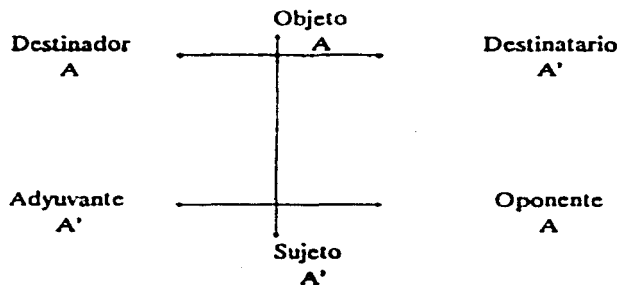
Clausura

5. Primer cuadro



Antagonismo

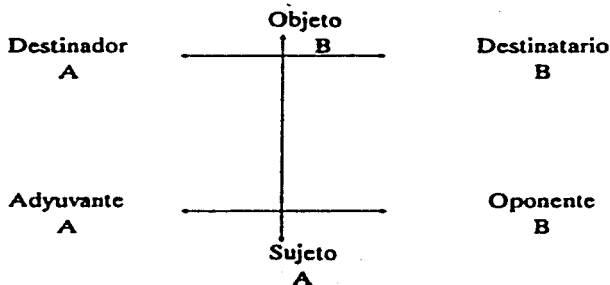
Segundo cuadro



Tercer cuadro



Cuarto cuadro



Equivalencia:

- A = varón de Rabinal
- A' = Gobernador
- B = varón de los quiché

Nota: Para este ejercicio te sugerimos que, después de realizarlo, te preguntes ¿por qué B es objeto de A? Describe la relación del destinador y destinatario que se presenta en el primer cuadro. ¿Por qué en el primer cuadro A' es oponente de B?

6. La escenografía del segundo acto se da en el interior de la fortaleza.
7. El Gobernador repite todos los disturbios realizados por el varón de los quiché.

8. Se anuncia desde el inicio del segundo acto el castigo del sacrificio como consecuencia a su comportamiento.
9. Los elementos que componen el teatro tradicional y que utilizaban los indígenas son: vestuario, maquillaje, máscaras, música, danza, poemas, objetos, plantas, árboles trasplantados, etcétera.
10. Los misioneros encuentran en las representaciones teatrales un excelente medio de propagación de la fe cristiana.

ANEXO

(LA OBRA: RABINAL ACHÍ)

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Llega ante el jefe Cinco-Lluvia

¡Te saludo, varón! Soy el que acaba de llegar a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza, donde extiendes tus manos, donde extiendes tu sombra (136). Vinieron a dar la noticia de mi presencia a tus labios, a tu cara.

Soy un valiente, un varón, porque tu valiente, tu varón, destacado entre los varones, el varón de Rabinal, vino a lanzar su reto, su grito, a mis labios, a mi cara.

"He transmitido la noticia de tu presencia a la cara de mi Gobernador, de mi mandatario, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

"La voz de mi Gobernador, de mi mandatario dijo esto: 'Haz, pues, que entre ese valiente, ese varón, ante mis labios, ante mi cara, para que vea en sus labios, para que vea en su cara, lo valiente que es él, lo varón que es él.

"Advierte a ese valiente, a ese varón, que no haga estruendo, que no escandalice, que se humille, que humille su cara, cuando llegue a la entrada de los vastos muros, a la entrada de la vasta fortaleza."

¡Pues bien!, soy un valiente, soy un varón, y si tengo que humillarme, que humillar mi cara, aquí tengo con que humillarme; aquí está mi flecha, aquí está mi escudo, con que yo doblegaré tu destino, el día de tu nacimiento; golpearé la parte inferior de tus labios, la parte superior de tus labios, y vas a resentirlo, ¡oh jefe!

*Amenaza con sus armas al jefe
Cinco-Lluvia.*

IXOK-MUN

Valiente, varón, hombre de los Cavek queché, no mates a mi Gobernador, mi mandatario, el jefe Cinco-Lluvia, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, donde está encerrado.

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Haz, pues, que preparen mi banco, mi asiento, porque así era como en mis montañas, en mis valles, se ilustraba mi destino, se ilustraba el día de mi nacimiento.

Allá tengo mi banco, allá tengo mi asiento. ¿Me quedaré en este lugar expuesto a la helada, me quedaré expuesto al frío? Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra estén contigo, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

Valiente, varón, hombre de los Cavek queché: gracias al cielo, gracias a la tierra, has llegado a los vastos muros, a la vasta fortaleza donde extendiendo mis manos, extendiendo mi sombra, yo el abuelo, el jefe Cinco-Lluvia.

Así pues, dí, revela, ¿por qué imitaste el grito del coyote, el grito del zorro, el grito de la comadreja, más allá de los vastos muros, más allá de la vasta fortaleza, para provocar, para atraer a mis blancos niños, mis blancos hijos; para atraerlos ante los vastos muros, la vasta fortaleza, en Iximché; para tratar de hallar, de encontrar, la miel amarilla, la miel verde de las abejas, el alimento que era para mí, el abuelo, el jefe Cinco-Lluvia, en los vastos muros, en la vasta fortaleza?

Fuiste quien secuestró a los nueve, a los diez blancos niños, blancos hijos, que estuvieron a punto de ser llevados a las montañas Queché, a los valles Queché, si mi arrojó, mi bravura, no se hubieran hallado alertas; porque allá habrías cortado la raíz, el tronco de los blancos niños, de los blancos hijos.

Viniste, también, a secuestrarme allá en los Baños. Allá fui apresado por el hijo de tu flecha, el hijo de tu escudo.

Me encerraste en la piedra, la cal, en las montañas Queché, en los valles Queché; allá habrías acabado por cortar mi raíz, mi tronco, en las montañas Queché, los valles Queché.

Por eso mi valiente, mi varón, el más destacado entre los varones, el varón de Rabinal, me libertó de allá, me arrancó de allá, con ayuda del hijo de su flecha, el hijo de su escudo.

Si no hubiese existido mi valiente, mi varón, efectivamente allí habrías cortado mi raíz, mi tronco.

Así me trajeron nuevamente a los vastos muros, a la vasta fortaleza. Asolaste también dos, tres pueblos; las ciudades con barrancos de Balamvac, donde el suelo pedregoso resuena bajo las pisadas; de Calca-
raxah, Cunu, Gozibal-Tagah-Tulul, llamadas así.

¿Cuándo dejará de dominarte el deseo de tu corazón, de tu decisión, de tu denuedo? ¿Hasta cuándo permitirás que obren, permitirás que se agiten?

Esa decisión, ese denuedo, ¿no quedaron sepultados, ocultos, en Cotom, en Tikiram, en Beheh Mokoh, en Beheh Chumay?

Esa decisión, ese denuedo ¿no fueron a hacerse sepultar, a hacerse ocultar, por nosotros los gobernadores, nosotros los mandatarios, en cada uno de los muros, de la fortaleza?

Mas tú pagarás eso aquí, bajo el cielo, sobre la tierra. Has dicho, pues, adiós a tus montañas, a tus valles, porque aquí morirás, fallecerás, bajo el cielo, sobre la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, hombre de los Cavek queché!

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación ante el cielo, ante la tierra. Efectivamente aquí están las palabras, efectivamente aquí están las opiniones que tú has expresado ante el cielo, ante la tierra; efectivamente he obrado mal.

Tu voz también dijo: "¿No has provocado, llamado a los blancos niños, los blancos hijos, para atraerlos a buscar, a descubrir la miel amarilla, la miel verde de las abejas, el alimento que era para mí, el abuelo, el jefe Cinco-Lluvia, en los vastos muros, en la vasta fortaleza?"

Eso dijo tu voz. Efectivamente procedí mal, debido al deseo de mi corazón, porque no había logrado adueñarme de esas hermosas montañas, de esos hermosos valles, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Tu voz también ha dicho: "Fuiste quien vino a secuestrarme; quien se apoderó de mí en los Baños". Eso dijo tu voz. Efectivamente he obrado mal, debido al deseo de mi corazón.

Tu voz dijo también: "Asolaste dos, tres pueblos; las ciudades con barrancos de Balamvac, donde el suelo pedregoso resuena con las pisadas; de Calca-

raxah, Cunu, Gozibal-Tagah-Tulul". Eso dijo tu palabra.

Efectivamente procedí mal, debido al deseo de mi corazón, porque no había logrado adueñarme de las hermosas montañas, de los hermosos valles, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Tu voz ha dicho también: "Dí adiós a tus montañas, a tus valles; dí tu voz, porque aquí morirás, fallecerás; aquí cortaremos tu raíz, tu tronco; aquí bajo el cielo, sobre la tierra". Eso dijo tu voz.

Efectivamente desobedecí tu voz, tus mandatos, aquí ante el cielo, ante la tierra, debido al deseo de mi corazón.

Si es preciso que yo muera aquí, que fallezca aquí, entonces esto es lo que dice mi voz a tus labios, a tu cara: Ya que estás bien provisto, que estás abastecido, en los altos muros, en la alta fortaleza, concédeme tu alimento, tus bebidas: esas bebidas de jefes llamadas Ixtatzunun; las doce bebidas, los doce licores embriagantes, dulces, refrescantes, alegres, atrayentes, que se beben antes de dormir, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, y también los portentos de tu madre, de tu señora.

Las probaré un instante, como suprema señal de mi muerte (137), de mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra. Eso dice mi palabra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Valiente, varón, hombre de los Cavek queché! Esto dijo tu voz ante el cielo, ante la tierra: "Concédeme tu alimento, tus bebidas. Las recibiré para probarlas". Esto dijo tu voz. "Esa será la suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento", dijo tu voz. Pues yo te las doy, pues yo te las otorgo.

Servidores, servidoras, que traigan mi alimento, mis bebidas. Que las den a ese valiente, ese varón, hombre de los Cavek queché, como suprema señal de su muerte, de su fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

UN SIRVIENTE

Está bien, mi Gobernador, mi mandatario. Los daré a ese valiente, a ese varón, hombre de los Cavek queché.

*Traen los sirvientes una mesa
cargada de manjares y bebidas.*

Prueba algo del alimento, las bebidas, de mi Gobernador, mi mandatario, el abuelo, el jefe Cinco-Lluvia, en los vastos muros, en la vasta fortaleza en la cual vive en su encierro mi Gobernador, mi mandatario, valiente varón.

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

*Come y bebe, con desdén. A
continuación se va a bailar ante la
corte. Después regresa y dice:*

¡Oh jefe Cinco-Lluvia! ¿Es ese tu alimento, es esa tu bebida? Efectivamente nada hay que decir, nada hay en uno y otra que los recomiende a mis labios, a mi cara.

¡Si probaras un instante, en mis montañas, en mis valles, las bebidas atrayentes, gratas, alegres, dulces, refrescantes, que pruebo en mis montañas, en mis valles!

¡Mi voz dice esto ante el cielo, ante la tierra!

¿Es esa la mesa de tus manjares; es esa la copa en que bebes? ... ¡Pero si ese es el cráneo de mi abuelo (138); esa es la cabeza de mi padre (138), la que veo, la que contemplo! ¿No se podría hacer lo mismo con los huesos de mi cabeza, con los huesos de mi cráneo; cincelar mi boca, cincelar mi cara?

De ese modo, al salir de mis montañas, de mis valles, a cambiar cinco cargas de cacao para comprar, cinco cargas de cacao fino de mis montañas, de mis valles, mis niños, mis hijos dirán: "Aquí está el cráneo de nuestro abuelo, de nuestro padre".

Eso dirán mis niños, mis hijos, aquí, del amanecer a la noche.

Está aquí, también, el hueso de mi brazo; aquí está el mango de la calabaza de metales preciosos que resonará, que producirá estruendo, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Está aquí, también, el hueso de mi pierna; está aquí la baqueta del tambor grande, del tamboril, que harán palpitir el cielo, la tierra, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Está aquí lo que dice también mi voz: "Te prestaré la obra pulida, brillante, esplendente, muy bien tra-

mada, labor de mi madre, de mi señora, para que te adornes con ella en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra".

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Valiente, varón, hombre de los Cavek queché! ¿Qué quieres, pues, qué es lo que solicitas? No obstante, yo te lo daré, como suprema señal de tu muerte, de tu fallecimiento aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Servidores, servidoras, que traigan la obra pulida, brillante, esplendente, muy bien tramada, labor que han hecho en los vastos muros, en la vasta fortaleza, y la den a ese valiente, a ese varón, como suprema señal de su muerte, de su fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

UN SIRVIENTE

Está bien, mi Gobernador, mi mandatario. Daré a ese valiente, a ese varón lo que pide. Valiente, varón, aquí está esa labor bien tramada que deseas, que solicitas. Te la doy, pero no la deshagas, no la maltrates.

*Entrega el sirviente al varón una
especie de manto en que se envuelve.*

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

A esas flautas, esos tambores (139), ¿les sería posible sonar ahora como mi flauta, como mi tambor? toquen, pues, la melodía grande, la melodía breve.

Que toque mi flauta yaqui, mi tambor yaqui, mi flauta queché, mi tambor queché (140), la danza del preso, del cautivo en mis montañas, en mis valles, como para que haga palpitir el cielo, para que haga palpitir la tierra.

Que nuestra frente, nuestra cabeza se dobleguen, cuando demos vueltas golpeando con el pie; cuando bailemos, cadenciosos, golpeando el suelo (141), con los servidores, con las servidoras, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Esto dice mi voz ante el cielo, ante la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén con ustedes, oh flautas, oh tambores!

Danza el varón en ronda, ante la corte, y en cada rincón lanza su grito de guerra.

¡Oh jefe Cinco-Lluvia! Dame tu aprobación, ante el cielo, ante la tierra. Aquí tienes lo que me habías prestado, lo que me habías concedido.

Vengo a devolverlo, vengo a dejarlo suspendido a la entrada de los vastos muros, de la vasta fortaleza. Consérvalo, guárdalo en su cubierta, en su caja, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Accediste a mis deseos, a mi petición, ante el cielo, ante la tierra, y lo he expresado en los vastos muros, la vasta fortaleza; en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Pero si es verdad que estás bien provisto, que tú estás abastecido, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, concédeme a la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa, traída de Tzam-Gam-Carchag, cuyos labios están aún por estrenar, cuya cara no ha sido tocada, para que estrene su boca, que estrene su cara.

Que baile con ella, que yo la muestre en los vastos muros, en la vasta fortaleza, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Valiente, varón, hombre de los Cavek queché! ¿Qué quieres, pues, qué es lo que solicitas? No obstante, yo te concedo lo que quieres, porque aquí está confinada la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa, traída de Tzam-Gam-Carchag, cuyos labios están aún por estrenar, cuya faz no ha sido tocada; y te la concedo, valiente, varón, como suprema señal de tu muerte, de tu fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

Servidores, servidoras, que conduzcan aquí a la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos; que den a ese valiente, que den a ese varón lo que él quiere, lo que él solicita, como suprema señal de su muerte, de su fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

DXOK-MUN

Está bien, mi Gobernador, mi mandatario. Voy a darla a ese valiente, a ese varón.

Conducen a la Madre de las Plumas ante el varón de los queché.

Aquí está, valiente, varón, hombre de los Cavek queché. Te doy lo que quieres, lo que solicitas; mas no ofendas, no lastimes a la Madre de las Plumas, la Madre de los Verdes Pajarillos, la Piedra Preciosa. Muéstrala al bailar, solamente, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

El varón de los queché saluda a la doncella, que se mantiene alejada de él mientras baila, vuelto siempre el rostro hacia aquél, quien la sigue en igual forma, ondulando ante ella, lo mismo que un manto. De ese modo dan vuelta en torno a la corte, al son de las trompetas, y después vuelven a situarse cerca del jefe Cinco-Lluvia.

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación ante el cielo, ante la tierra. Aquí tienes a aquella a quien me proporcionaste, me concediste como compañera.

Ya fui a mostrarla, fui a bailar con ella en los cuatro rincones, en los cuatro lados, en los vastos muros, en la vasta fortaleza (142). Ahora consérvala, guárdala, en los vastos muros, en la vasta fortaleza.

Mi voz dice también: Recuérdalo, debes prestarme las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos que encontré de día, de noche, con sus armas, sus dardos en la mano.

Préstamelos para ir con ellos a practicar con el hijo de mi flecha, con el hijo de mi escudo, en los cuatro rincones, en los cuatro lados, en los vastos muros, en la vasta fortaleza, únicamente, como suprema señal de mi muerte, de mi fallecimiento, aquí bajo el cielo, sobre la tierra.

¡El cielo, la tierra, estén contigo, jefe Cinco-Lluvia!

EL JEFE CINCO-LLUVIA

¡Valiente, varón, hombre de los Cavek queché! Tu voz dice esto ante el cielo, ante la tierra: "Que pueda yo prestarte las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos". Esto dice tu palabra.

Pues bien, te concedo, te presto las doce águilas amarillas, los doce jaguares amarillos, que quieres, que pides a mis labios, a mi cara.

Vayan, pues, ¡oh, mis águilas, mis jaguares! Procedan de modo que ese valiente, ese varón, pueda ir con todos a practicar la esgrima con el hijo de su flecha, el hijo de su escudo, en los cuatro rincones, en los cuatro lados.

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Sale con las águilas y los jaguares, y ejecuta con ellos una danza de guerra, en torno de la corte. Después regresa al estrado en donde está el jefe Cinco-Lluvia con su familia.

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación ante el cielo, ante la tierra. Me has concedido lo que yo quería, lo que te pedí: las águilas amarillas, los jaguares amarillos. He ido con ellos a practicar la esgrima con el hijo de mi flecha, con el hijo de mi escudo.

¿Son esas, pues, tus águilas; son esos, pues, tus jaguares? No se puede hablar de ellos ante mis labios, ante mi faz, porque algunos ven, algunos no ven; no tienen dientes, no tienen garras.

¡Si vinieras a ver, un instante, los de mis montañas, de mis valles! Aquéllos ven vigorosamente, miran vigorosamente; luchan, combaten con dientes y garras.

EL JEFE CINCO-LLUVIA

Valiente, varón, hombre de los Cavek queché, hemos visto los dientes de las águilas, de los jaguares que están en tus montañas, en tus valles. ¿Cómo es, pues, la vista, la mirada, de tus águilas, de tus jaguares, que están en tus montañas, que están en tus valles?...

EL VARÓN DE LOS QUECHÉ

Jefe Cinco-Lluvia, dame tu aprobación, ante el cielo,

ante la tierra. Esto dice mi voz, a tus labios, a tu cara: Concédeme trece veces veinte días, trece veces veinte noches (142), para que vaya a decir adiós a la cara de mis montañas, a la cara de mis valles, adonde, iba antes a los cuatro rincones, a los cuatro lados, a buscar, a obtener lo necesario para alimentarme, para comer.

Nadie responde al varón de los queché, quien al bailar desaparece un instante. Después, sin regresar al estrado en donde el jefe Cinco-Lluvia está sentado, se acerca a las águilas y a los jaguares, colocados en medio de la corte, en torno de algo como un altar.

¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! "Se ha marchado", dijeron hace poco. No me había marchado; fui solamente a decir adiós a la cara de mis montañas, a la cara de mis valles, donde antes iba a buscar algo para alimentarme, para comer, en los cuatro rincones, en los cuatro lados.

¡Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! Mi decisión, mi denuedo, no me han servido. Busqué mi camino bajo el cielo, busqué mi camino sobre la tierra, apartando las yerbas, apartando los abrojos. Mi decisión, mi denuedo, no me han servido.

¡Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! ¿Debo, realmente, morir, fallecer aquí, bajo el cielo, sobre la tierra?

¡Oh mi oro! ¡Oh mi plata! ¡Oh hijos de mi flecha, hijos de mi escudo! ¡Que mi maza yaquí, mi hacha yaquí, mis guirnaldas, mis sandalias, vayan a mis montañas, a mis valles! (143)

Que lleven mis noticias ante mi Gobernador, mi mandatario, porque dijo esto la voz de mi Gobernador, mi mandatario: "Hace mucho tiempo que mi decisión, que mi denuedo, buscan, hallan mi alimento, mi comida".

Eso dijo la voz de mi Gobernador, de mi mandatario; que ya no lo diga, puesto que sólo aguardo mi muerte, mi fallecimiento, bajo el cielo, sobre la tierra.

¡Ah, oh cielo! ¡Ah, oh tierra! Ya que es necesario que muera, que fallezca aquí bajo el cielo, sobre la tierra, ¡cómo no puedo cambiarme por esa ardilla, ese pájaro, que mueren sobre la rama del árbol,

sobre el retoño del árbol donde consiguieron con que alimentarse, con que comer (144), bajo el cielo, sobre la tierra!

¡Oh águilas! ¡Oh jaguares! Vengan, pues, a cumplir su misión, a cumplir su deber; que sus dientes, que sus garras me maten en un momento, porque soy un varón llegado de mis montañas, de mis valles.

¡El cielo, la tierra, estén con todos! ¡oh águilas! ¡oh

jaguares!

Las águilas y los jaguares rodean al varón de los queché: se supone que lo tienden sobre la piedra de los sacrificios, para abrirle el pecho (145), mientras todos los presentes bailan en ronda.

NOTAS DEL TEXTO

1. *Hobtoh* (*Jobtoj*): Se podría traducir este nombre por "Fina-Lluvia", pero hay mayores probabilidades de que tenga el sentido "Cinco-Lluvia", que designaría el día del nacimiento del jefe.
2. *Rahaua*: "Jefe supremo, gobernador".
3. *Rabinal*: Significa, probablemente, "linaje"; de *rab* "eslabón, hilo, surco". (Cf. *mecatl*, en México; *ayllu*, en Perú.)
4. *Achl*: El *vir* latino; en consecuencia, diferente de *vinak*, que corresponde al *homo* latino. En español, la palabra *varón* corresponde a *achl*. La vieja voz francesa *varón* es, desde hace tiempo, sólo un título de nobleza. (*Barón*, en castellano. F. M.) (*Tlacatl*, en náhuatl.)
5. *Galel-Achl*: "Destacado entre los varones", alta dignidad diferente de la de *Galel-Vinak*, "Destacado entre los hombres". La voz *ahau*, en todas las lenguas de familia maya, no indica un "rey"; es, sencillamente, la palabra "jefe", con toda su vaguedad.
6. *Queché*: "Numerosas florestas". Este nombre que designa el conjunto de tres grandes tribus, quizá es una deformación de un nombre primitivo; deformación fonético-geográfica que se remonta a la época de las migraciones. El nombre primitivo *quitzé* o, mejor, *ah quitzé*. "Los del Envoltorio", nombre religioso que se había dado a esos pueblos, tuvo su origen en un objeto sagrado, de gran potencia mágica, que se guardaba casi siempre envuelto y constituía su paladión, su oráculo portátil.
7. *Rahaua yaqui*: Título que llevaba aquel de los miembros del Gran Consejo de las tribus quichés que estaba encargado, de manera especial, de vigilar y proteger a los *yaqui*. *Yaqui*: este nombre no tiene ninguna relación con la actual tribu de los yaquis. Designa, con mucha frecuencia, a los mexicanos. Puede, no obstante, designar a otros pueblos, porque no sólo los vocabularios quiché-español lo traducen por el término vago: "extranjero", sino que también puede significar, sencillamente, "hombres o cosas que no son del lugar que habitamos", como lo prueba *El varón de Rabinal*, en donde se califica de *yaqui* a cualquiera, y aun al arma quiché, siempre que proceda de poblaciones vecinas. En todas partes, en todas las épocas, los pueblos, grandes o pequeños, han despreciado a sus vecinos aplicándoles graciosos epítetos: "bestias, animales inmundos, chinches, tartamudos, mudos, etc.", y muchos otros que no puedo repetir aquí. (Cf. por ejemplo, *Anales de los Xahil*.) Quizás los quichés emplearían con mayor gusto este vocablo, *yaqui*, porque en su lengua tenía varios significados secundarios: "alzados, despiertos" (por huir y espiar), y el significado de "langosta", animal muy pequeño, pero muy dañino. En el capítulo X de su *Relación*, Diego de Landa dice que los jefes de Mayapán no mataron a los auxiliares mexicanos de sus enemigos "porque

eran extranjeros”, explicación demasiado humanitaria. Landa no comprendía bien el maya —lengua en la cual le informaban—, y a eso se deben algunos de sus errores. Supongo que le dijeron “porque eran yaquis”, es decir, mexicanos; en consecuencia, pertenecientes a un pueblo temido; yaqui servía para nombrar a los extranjeros y en los últimos tiempos, especialmente a los mexicanos. En el caso presente, se refiere a los extranjeros que habitaban los pueblos de Cunén y Chahul.

He combatido demasiado la *nahuatlomanía*, para no tratar de evitar la *nahuatlóforia*. Por tanto, aventuraré la siguiente hipótesis: los mercaderes-espías de Tenochtitlan, que tenían por protector divino a Yavatecutli, “Jefe de los Viajeros”, respondían a las preguntas obligatorias sobre su nombre, su profesión, su país: “somos yaqui”, es decir, “viajeros”, empleando una palabra de su lengua que quienes les interrogaban tomaron por un nombre propio. Y de este modo los maya-quichés aplicaron ese epíteto a todos cuantos venían de México, primeramente, y de cualquier otro país, después.

8. “Medicinas, sangradores”.
9. “Agujero de flecha”, Cunén y Chahul existen todavía, a quince leguas más o menos al Norte de Santa Cruz del Quiché, cerca de Rebah. Hay muchas ruinas.
10. *Balam Achí*: Balam, en todas las lenguas de la familia maya, designa a la vez al jaguar y al mago, hechicero, ya que se atribuye a éste el poder de metamorfosearse en jaguar. Ni el *Libro del Consejo* (Popol Vuh), ni el *Título de los señores de Totonicapán*, ni los *Anales de los Xohil*, contienen ese título de *Hechicero de los varones*.
11. *Balam Quiché*: La anteposición de este título al de Balam Achí, me hace suponer que su sentido exacto sería, sencillamente, *Hechicero de los quichés*. Sin embargo, doy en mi traducción: Hechicero del Envoltorio, que es el nombre o, más exactamente, el título del principal de los cuatro héroes fundadores fabulosos, míticos, de los pueblos quichés, y sabemos por el *Título de Totonicapán* que, después de su desaparición del mundo terrestre, sus hijos (y después sus descendientes) tomaron sus títulos.
12. *Rahaua! Queché Vina*: El Gobernador de los hombres, es diferente del Gobernador de los varones.
13. *Xax Ahau*: Traduzco por “señora”, tomado en el sentido de esposa del jefe, jefa.
14. *Ixokil*: Como la forma *Anahual*, de *Ahau*, esta forma de *Ixok* “esposa”, parece tener un significado de superioridad. La poligamia estaba permitida a los grandes jefes; sobre todo, por razones políticas. (Cf. el Mikado en la Constitución japonesa. Se puede traducir *Ixokil*, por “esposa principal”.)
15. *U Chuch gug*: “La madre de las plumas verdes”. *U Chuch raxon*: “la madre de los raxon”. Los *raxon* eran pajarillos de verde plumaje muy estimado. (*Rax*, significa verde.)
16. *Ri-Yamanim Xteco*: Yamanic “piedra preciosa”, “pedrería”. *Xteco*, “piedra preciosa”; a esta última palabra Brasseur, erróneamente, ha agregado como final *Bi*, “nombre”.
17. *Mun*: La traducción “esclava”, es excesiva. (Se ha sugerido que, a pesar del nombre femenino que lleva *Ixok-Mun*, sería hombre, y parece confirmarlo el hecho de que las demás mujeres no hablan, en el drama. F. M.)
18. *Cot*: “Águilas” y *Balam* “jaguares”, son como los *quauhtli*, “águilas”, y los *ocelotl*, “jaguares” de los

mexicanos, título que llevan algunos guerreros cuyas demostraciones de valentía (y a veces parece que simplemente para algunos torneos) les habían dado el derecho de cubrirse con las pieles y cabezas de esos animales. Esos guerreros constituyen la flor del ejército.

19. Como no conozco ninguna leyenda, ningún mito que se refiera a esta ciudad, confieso que la traducción "rojas (o ardientes) llagas calmadas (o de la víbora) irritándose, agravándose" que sugiero, es quizá demasiado fantástica; pero me parece, sin embargo, menos extraña que aquella: "fuego guardado de la víbora que se arrastra irritada subiendo". Las ruinas que se hallan a una legua al Norte de la actual Rabinal, situadas sobre un alto terraplén que domina la llanura, son perfectamente visibles desde Rabinal. La construcción principal, situada en las dos extremidades de altas pirámides, debió de ser muy extensa.
20. *Vorom ahau, Cakon ahau*: Tienen significados obscenos.
21. "Las Cestas".
22. "Los Campos". Chacach y Zaman estaban situadas, según Brasseur, en la montaña de Xoy Abah, a unas diez leguas al suroeste de Rabinal. Sus ruinas quizás sean las ahora conocidas con el nombre de *Belehe Tzal*, "Los nueve muros" (o edificios), *Belehe Qoxun*, "Las nueve fortalezas".
23. *Caiir*: Hay muchas posibilidades de que sea, según otros textos, una de las formas del nombre Cavek (o Cavik, o Cauek o Cauik); nombre de una de las tres tribus que constituyen el pueblo quiché. Como *Tohil*, "pluvioso", era el dios tribal de los cavek-queché, podría forjarse la hipótesis, quizás demasiado imaginativa, de que haya relación entre *caiik* y *caok* (cahog, caog) "lluvia".
24. Verdadero idiotismo quiché ese "ante el cielo, ante la tierra". A menudo podría suprimirse en las traducciones, o sustituirlo por "frente, cerca, etc.", en los abundantes sitios donde aparece.
25. *La, lai*: Especie de pronombre de la segunda persona del singular que implica la idea de respeto, de gran corrección. Los traduzco por tu, te, contigo, etc.
26. "Que el cielo, la tierra estén contigo", expresión meramente protocolaria.
27. *Cavek Queché inak*: En esta y en algunas otras expresiones semejantes, hombre, en singular, significa "jefe".
28. En quiché (como algunas otras lenguas), no existen nuestras comillas ("). Las sustituyen con dos "él dice", colocados uno antes de la cita y el otro después. Se podría, sin peligro, suprimir uno de ellos.
29. "Aquí está el cielo, aquí está la tierra". Con esta expresión protocolar, el personaje toma como testigo al mundo entero.
30. "Dar, darse a la muerte o a una persona", "entregarse, rendirse".
31. Se podría interpretar "hijo de mi flecha" por "punta de mi flecha", como lo hiciera Brasseur; pero ¿"hijo de mi escudo"? Es mejor conservar el idiotismo quiché, para que no pierda el estilo, su color o, si no, suprimir simplemente la palabra "hijo". (Posiblemente, lo que prolonga el vigor de uno y otro brazos. F. M.)

32. La maza, el hacha, son siempre tratados en este texto de yaqui. A veces Brasseur conserva la palabra yaqui; otras, entregado a la sacrosanta toltecomanía, la traduce por "tolteca". No daré el sentido especial "mexicano" porque nada prueba que los quichés se hayan servido de armas de ese género, de origen o de forma mexicana.
33. *Zahcab*: "La tierra blanca", con la cual se untaba a la víctima antes de sacrificarla y que después se volvió un símbolo (y un medio mágico) de victoria.
34. Tampoco pude, como Brasseur, encontrar lo que era el "zalmet" y, por lo mismo, aunque *met* significa algodón, me satisfago con el sentido de "yerbas mágicas" que indicara al abate su sirviente indígena: además, porque dicho significado concuerda con el "zahcab" precedente. (Cf. en Sahagún la fricción con yerbas, que precedía al sacrificio. F. M.)
35. "Declarar sus montañas, sus valles, etc.," no sólo el hecho de conocer el estado civil de su enemigo, daba poder mágico sobre él, sino que era una especie de deshonra para un vencido (y para su pueblo) hacer una revelación de esa clase. Sólo victoriosos se daban a conocer. "Montañas y valles", significa el país entero.
36. Parece que "hijo de las nubes, de las nublazones" tiene doble sentido: el uno serio, "venido de las altas montañas", el otro irónico, "sin importancia, quimérico".
37. Simple desertor, en fuga, cobarde.
38. En francés equivale a "pitoyable", advirtiendo que no en sentido de tener piedad, sino en el sentido de palabra ridícula, grotesca, estúpida, etc. (L.C.A.)
39. A mis labios, a mi cara (o a tu boca, tu faz), expresión quiché que se podría traducir, sencillamente, por "a mi", "a ti".
40. Muerto o vivo (cautivo).
41. *Tapichol*: "Pajaritos que cantan como los ruiseñores".
42. *Tziqün*: "Pájaro", tiene a menudo el sentido especial de "águila", que podría muy bien usarse en el caso presente, porque el varón queché lo dice con ironía.
43. "Soy un guerrero valiente y no es la primera vez que dejo mi *oppidum* elevado, para ir a la guerra".
44. Se imita los gritos de los animales, para hacer salir a los cazadores fuera de las fortalezas, de sus murallas.
45. La "llamada" de los hombres, como la llamada de los animales, significa provocación. "Llamar" tiene el sentido de "retar", "provocar".
46. Blancos (o buenos) niños, blancos (o buenos) hijos, indica a los subordinados, los vasallos, subordinados a la tribu, y también a los guerreros subordinados a los grandes jefes o al jefe supremo.
47. "Amarilla, verde", es decir "rica, excelente"; la miel parece haber sido un tributo (o un regalo muy

estimado); en consecuencia, los cazadores esperan que, por una buena presa, merecerían esa golosina o se les permitiría conseguirla para ofrecerla al jefe supremo de la ciudad.

48. "Abuelo, antepasado, anciano, padre" son títulos de respecto.

49. Aquí, como en otros párrafos y en la lista de los personajes, se encuentran doce guerreros, doce jefes, en vez de los trece acostumbrados. ¿Por qué? Sería simplemente por estar el consejo legislativo, administrativo, ejecutivo, judicial, formado por trece consejeros principales ("consejeros que tienen derecho a un banco", dicen otros textos), iguales en principio y elegidos cada uno por su clan o sub-clan o, más bien, parece por su clan artificial de varones. Había, además, el presidente o jefe supremo (que también llevaba, honoríficamente, los títulos de todas las dignidades y que dirigía, de modo particular, la ciudad entera). Quedaban otros doce consejeros que tenían, fuera del consejo, funciones especiales y probablemente ingerencia más determinada en algún barrio. Se debe observar, como nos lo revela, por ejemplo, el *Popol Vuh*, que el consejero-jefe tenía también su barrio. En resumen, si se permite esta comparación, había un consejero-jefe y doce consejeros; total, trece, así como hay un cabo y cuatro soldados, total, cinco. (Cf. nota 8 del apéndice. F.M.)

50. Además de las diferentes acepciones que se refieren a la idea de "engendrar", *alah* tiene el de "libre" (hombre, animal, cosa) que prefiero en este caso; porque "hombre libre", es decir, "no vasallo, no tributario", obedece perfectamente a la ley del paralelismo, ya que está de acuerdo con *ach'i*: "varón".

51. Desaparecida, como un líquido en una piedra porosa.

52. Ya casi no queda ninguno.

53. "Hemos dejado de matar a nuestros guerreros porque a fuerza de matarlos uno a uno, ya no quedan más".

54. Aunque estemos muy poco informados acerca de la antigua cocina quiché, traté de ser más preciso que Brasseur y aun explicar ciertos nombres que él no había traducido. Esta enumeración de platos podría hacer creer también que esta frase significa: "ya no matamos más, ya no comemos más, en las comidas sacrificatorias, a vuestros guerreros, por una parte porque ya no hay más; por otra, porque nuestra victoria nos ha vuelto ricos y nos permite otros alimentos". (Motivo religioso, más bien. F. M.)

55. *Belehe Mokoh*: "Nueve coyunturas". *Belehe chumay*, "nueve codos", sería el lugar de una importante derrota quiché. El paralelismo me hace preferir "nueve coyunturas" a "nueve oteros", para el primer nombre, a pesar de que parezca, según Brasseur, referirse a una matanza.

56. *Cotom*: Significa tal vez "esculpido, grabado o arreglado, ordenado". En lo que se refiere a *Tikiram*, tal vez podía ser la idea de "comenzar" y en tal caso tomar "arreglar" por el primer nombre; esto es muy hipotético. *Tikiram*, sería quizás el nombre de una sierra, al Norte de la llanura de Rabinal, y sobre una de sus gargantas estaría situada *Cak-Yug*.

57. La muerte no es una destrucción completa, al menos inmediata, sino una especie de desaparición, como lo indica el sentido "Lugar del Desvanecimiento, de la Desaparición, etc.", del nombre *Xibatá*, lugar subterráneo de ultratumba, alumbrado durante la noche por el sol y de día por la luna.

58. Metáfora quiché. Aquí "labios, cara, rostro, boca, faz u ojos" significa simplemente el hombre, es decir, el

individuo mismo, la personalidad, según ideas de la América Media y de otra partes.

59. "Los tributos".

60. Los *Ux* y los *Pokomanes* pertenecen al grupo maya. Esos pueblos dominaban la Verapaz, antes de la llegada de los *Ah* Rabinal. Después fueron alejados hacia el Norte. Los que hoy existen, pueblan Cobán y sus alrededores. *Ux* "ser, piedra de afilar, cosechar el algodón, mosca"; ¿estarían, quizás, muy dedicados al cultivo del algodón? *Pokoman* podría también ser interpretado de muchos modos; mas supongo que hay que preferir "separados (es decir, fracción) de los *Mam*". Esta última palabra significa "antepasados" y no "silenciosos" o "mudos", como quisiera una sátira de los cakchiqueles deformando *Mam* en *Mem*.

61. "Hermano mayor, hermano menor", quiere decir "pariente"; a menudo, es simple fórmula de cortesía.

62. "Retoños", "brotos", podría ser suprimido o sustituido por "productos, frutos".

63. Grito de guerra.

64. "Las señales", en esos países de intensa agricultura, los límites de las tierras tenían gran importancia; sobre todo, porque en América no existía la propiedad territorial, raíz familiar o individual. Esas limitaciones estaban, en su mayor parte, destinadas a toda una tribu, con sublimitaciones clánicas. Tenían que estar hechas (Cf. *Título de los señores de Totonicapán, "in fine"*) por los más altos jefes, bajo la dirección del jefe supremo.

65. Estos lugares están al Oeste y sobre altas montañas nevadas. En efecto, *Pan Tzahaxak*, "en las hojas secas" (?) sería —según Brasseur— el nombre de la cumbre más alta de los Cuchumatanes, hacia la aldea actual de Soloma, al Oeste del Quiché.

66. "Hilera de colinas".

67. "Hilera de pinos".

68. *Nim Che Paraveno, Cabrakán*, debe de ser un error de copia, que hay que reemplazar por *Nim Che, Cobrakán Pan Araveno* (o *P' Araveno*), que se encuentra más adelante en el texto. El nombre *Nim Che* del primer lugar es de fácil traducción: "gran bosque, gran floresta". En cuanto al segundo nombre, me ha sido imposible encontrar una interpretación de araveno, palabra que no parece quiché. *Cabrakán*, "gran gigante de la tierra", sirve para designar ya sea los temblores de tierra o al dios que los causa.

69. "En los recodos" del río de la montaña. Quizás era una antigua ciudad de los *Oga*, "Los nocturnos", pueblo ribereño del Chixsoy o del Lacandón, al Oeste de Rabinal.

70. "Entre las cañas gigantes". (Traducción incierta).

71. *Latz tun*, el gran *tun* de guerra. El *tun* (*tunkul* en Yucatán, *teponaztlí*, en México), muy empleado siempre, es el gran tambor sagrado.

72. *Lotz gohom*, el pequeño tambor de guerra. *El gohom* (*Tlapam-luétluetl* de los mexicanos) es el tambor pequeño.

73. Los nombres de los colores son, con frecuencia, empleados como superlativos. Un pasaje de los *Anales de los Xahil* me hace creer que tanto en este texto como en el presente, "amarillo" significa lo que se relaciona con los altos dignatarios y sus súbditos. Brasseur, que nunca es parco en epítetos, lo traduce aquí por "furibundos, coléricos".
74. "Camino real (camino grande)".
75. Aquí, probablemente, una vez más, el pájaro es el águila. Un lugar en donde el águila bebe, significaría un lugar muy elevado, cruzado solamente por un camino de montaña.
76. "Cal blanca arreglada".
77. Huyeron en multitud.
78. "Abajo de la caverna de las amarillas espigas secas" (?).
79. "Nosotros somos autóctonos" y, además nuestro país no tiene con qué provocar envidia.
80. "Mis administrados, mis vasallos, tienen una vida tanto más fácil y más feliz cuanto que a todo aquello que les da (plantas y minerales) el país, hay que sumar las grandes ganancias comerciales de sus industrias artísticas; la fortuna les llega mientras duermen".
81. "De día, de noche", "de la mañana a la noche", equivale a constantemente.
82. "Sus administrados, sus vasallos, no tienen industria, son muy pobres; están siempre listos para marcharse, para emigrar, no importa hacia dónde, para escapar a su miseria".
83. Cuádruple fórmula que significa, sencillamente: "por todas partes, por todos lados".
84. *Camba*, lugar vecino de la llanura de Rabinal.
85. "Vencer, entregarse, someter a vasallaje, a tributo".
86. Mis señales, mis linderos, etc.
87. *Zaktihel*, "piedra de cal", según Brasseur. Cerca de la llanura de Rabinal.
88. *Riuxgag tziquin*: No se comprende, realmente, por qué Brasseur tradujo estas palabras por "frijoles de todas clases", en vez de "pájaros de garras". (Por otra parte, Brasseur ha hecho una traducción muy imaginativa del final de este párrafo.)
89. "Tomé posesión de ellas".
90. "Mansión de las ligaduras, prisión". Cerca de la llanura de Rabinal.
91. Terraplén cubierto de ruinas, a menos de dos leguas de Rabinal, citado en las leyendas *Quezentún*: "ellos comienzan a tocar el tambor" (?).

92. El periodo ritual de las fiestas movibles. Aunque el texto no diga la razón por la cual dura la expedición ese tiempo, es un dato interesantísimo: muestra, una vez, más la relación íntima de la religión y de la magia con la guerra.
93. "Poner al mundo en completo desorden"; una exageración como tantas otras de la lengua quiché.
94. "Colibríes (o lanzas) enterrados (o escondidos)". Más allá de la ciudad de Salamá.
95. Es actualmente el pueblo de *Pan Ahachel* "en los matazanos", sobre el lago del mismo nombre, llamado también Lago de Atitlán (exactamente *Atitán* "lugar de la abuela ancestral mágica").
96. Este dato sitúa, aproximadamente, el lugar *Cabrákán Paraveno*.
97. Tal vez sea la actual *Tzacuálpa*, la Pamaca del *Popol Vuh*, que Ximénez traduce por "En el agua caliente".
98. *Chit' Atinibal*, muy probablemente *Chit' Atinibal Tohil*, "en los baños de Tohil" ("lluvioso") *Tohil*, principal dios tribal de los quichés. Fuentes termales, a seis leguas al Suroeste de Cubulco. Excepcionalmente doy la traducción de este nombre de lugar, en el texto.
99. "Mansión de la Punta".
100. "Rocas enfrentadas", cerca del pueblo de San Raimundo, a unas ocho leguas de Guatemala.
101. Modo empleado frecuentemente para significar que un sitio se ha vuelto desierto.
102. Cautivo. No parece que la América Media haya conocido nuestras prisiones, lugares de castigo, de larga detención. En los edificios a los cuales puede aplicarse este nombre se encerraba, sencillamente, a los cautivos hasta el día en que eran sacrificados.
103. *Civan* (*Zivan*), "barranca, foso", natural o artificial. Por eso el nombre de las poblaciones fortificadas va, a menudo, seguido de *Civan*.
104. "Brujo Gavilán". *Vac*, el gavilán, es el mensajero de los *Hurakán* "Maestro Gigantes", grandes dioses del rayo, del fuego, del ciclo. (Cf. *Popol Vuh*.)
105. "En la Costa de las Verdes Cañas" (?).
106. "Los médicos" o "los *pudenda*".
107. "Valle lleno de yerba y de los zapotillos rojos".
108. "Lluvias amontonadas".
109. "Silex amontonado".
110. "Calabazas trabajadas".

111. "Bosques cortados, arreglados".
112. "Postes arreglados".
113. "Racimos de cañas".
114. "Racimos de lagos".
115. "Racimos de barrancos".
116. "Racimos de tierras".
117. "Racimos de pájaros (águilas)" (?).
118. Son las ciudades en que él manda, como jefe supremo; es la enumeración de sus dominios.
119. La mala administración había causado la ruina: los vasallos se alejaron y los fieles se marcharon.
120. *Iximché*: "Bambú de la gran especie", dice Brasseur. "Especie de árbol llamado "Ramón", parecido a las *brasimium*", señala Brinton. *Iximché* es también el nombre de la ciudad (Antigua Guatemala) de los cakchiqueles".
121. "En lo rojo (o en el fuego)".
122. *Atziak*: Guirnalda.
123. Siempre en alarma.
124. Los verdes pajarillos *raxon*.
125. "Él habló voluntariamente sin (demasiado) furor".
126. Se amará, se admirará la actitud digna y heroica del cautivo al que se va a sacrificar.
127. En honor a sus hazañas, sus armas y sus trajes están adornados con gran variedad de joyas, piedras preciosas, etc., por lo que se llama a esos guerreros "los de los metales preciosos, los de las pedrerías, los de las esmeraldas, etc." Brasseur traduce: "los guardianes del tesoro".
128. *Ixtatzimun*: "Vosotros esperad colibríes", traduce Brinton. (*Ixtaz*: rana. *Tzunin*: lanza, exhalar, colibrí) Son descomposiciones poco aceptables. ¿Estará bien la ortografía de la palabra?
129. Probablemente esto encierra una amenazadora ironía. En efecto, esos licores reservados a los varones de la tribu, no son rehusados a los enemigos vencidos, antes de ejecutarlos.
130. Como lo veremos más adelante, "Madre" sólo es, en este caso, un epíteto de alto respeto, sin que signifique alguna relación filial, verdadera.

131. *Tzam-Gam-Carchag*: *Tzam* indica prominencia, *Gam* "gradas, cuerda", etc. *Carchag* "hermano menor adorado" (Interpretaciones muy dudosas. Ortografía insegura) ¿*Carchag* o *carchah*? Carchah, "juegos de pelota adornados".
132. En Guatemala, como en México y en otras muchas regiones de la América Media y del Viejo Mundo, un guerrero cautivo, sobre todo si era de gran arrojo, podía —a veces— escapar a la muerte, cuando la tribu que lo había capturado lo adoptaba. Es evidente que una de las mejores pruebas, podría decirse "condiciones", de esa adopción, era el matrimonio con alguien de la tribu. Al casarse en alguno de los clanes, se volvía yerno o suegro de las diversas clases de edad de los otros clanes.
133. "A la cabeza de las tierras, a los pies de las tierras", es decir, a los límites de las tierras. En todos los países cuya principal riqueza es agrícola, las demarcaciones bien señaladas de las tierras cultivables son de imperiosa necesidad, muy a menudo indicada en otros textos, por ejemplo en el *Título de Totonicapán* y en los múltiples títulos de propiedades indígenas del siglo XVI. En consecuencia, manifestarse a los pies o a la cabeza de la tierra de una tribu, sin autorización previa, constituía una violación del territorio, un *casus belli*.
134. Cuando ellos pasen los límites, cuando ellos invadan los campos cultivados.
135. En la América Media, como en otros países, de la situación en el calendario, sobre todo en el calendario religioso-mágico (aquí el de 260 días), dependía de modo casi absoluto la buena o la mala suerte, la fortuna o el infortunio de cada individuo. De ahí el origen de la expresión "día nacimiento" por "destino, renombre, gloria".
136. Se comprende fácilmente que en los países calurosos, tanto en el Antiguo Mundo como en el Nuevo Mundo, una de las principales insignias de los jefes (obligados, más que ningún otro, a permanecer en sus asientos al aire libre), haya sido el quitasol. Según la dignidad, así era el número de doseles superpuestos. De ahí nace la expresión: "sombra, sombreado", para indicar la potencia de los jefes y, naturalmente, su protección.
137. Esas concesiones, esos favores *in articulo mortis*, se convierten, desde luego, en símbolo del inminente sacrificio.
138. Como otros pueblos, los quichés hacían copas con los cráneos de los vencidos famosos. Esas copas estaban tanto más ordenadas y eran tanto más estimadas, cuanto más ilustre había sido el guerrero. Era, pues, un título de gloria para un cautivo, saber que su cráneo sería una copa, y eso es lo que reclama ardientemente nuestro héroe. Hasta pide que de los huesos de sus brazos se haga el mango del instrumento de música religiosa y bélica formado de una calabaza; reclama que los huesos de sus piernas sirvan de baquetas, para tocar el tambor de guerra. Para sostener sus altas pretensiones, da algo así como un antecedente o derecho hereditario; simula reconocer los cráneos de sus antepasados, en las copas que se le presentan.
139. Los quichés tienen dos pronombres de cortesía, de distinción para la segunda persona; el del singular *la, la!*, ya señalado; el otro: *Atak*, para el plural; lo traduzco por suyo, ustedes.
140. Su flauta, su tambor, son extranjeros (yaqui) y son quiché. Eso justifica lo que dije en nota precedente, sobre la palabra yaqui.

141. Brasseur indica, con razón, que el texto, a pesar de ser tan conciso, caracteriza esa danza que los españoles han llamado "zapateado", lo que corresponde en quiché a *Y'ic*: "dar vueltas golpeando con el pie"; *Xahil*: "golpear el suelo y bailar con cadencia".
142. De todos los favores que se le conceden, el único que no toma despectivamente el varón de los quiché, es el de bailar con "Piedra Preciosa". Ni siquiera pretende tener en su patria algo más bello, algo mejor. ¿Galantería? Más bien, religión. (Tampoco desdeña el manto. F.M.)
143. Los restos de la víctima, especialmente sus armas, eran, por consiguiente, enviados a la ciudad de origen de aquélla.
144. Mueren allá en donde vivieron, en su pequeñísima patria.
145. Brasseur omite decir si las águilas y los jaguares hacen un ademán que simboliza el hecho de arrancar el corazón y de presentarlo al sol y a los cuatro puntos cardinales. (Eso habría sido antes de la conquista. F.M.)

PERSONAJES DEL DRAMA BALLE

El jefe Cinco-Lluvia (1), Gobernador (2) de los de la ciudad de Rabinal (3).

El varón de Rabinal (4), el más destacado entre los varones (5), hijo del jefe Cinco-Lluvia.

El varón de los quiché (6), Gobernador de los yaqui (7), de los Cunén (8) y Chahul (9), hijo del Hechicero de los varones (10), Hechicero del Envoltorio (11). Gobernador de los hombres quiché (12).

La señora (13), esposa (14) del jefe Cinco-Lluvia.

Madre de las Plumas, Madre de los Verdes Pajarillos (15), Piedra Preciosa (16), prometida del varón de Rabinal.

Ixok-Mun, sirviente (17).

Un sirviente del varón de Rabinal.

Doce águilas amarillas, doce jaguares amarillos (18), varones de la ciudad de Rabinal.

Abundantes guerreros, abundantes servidores. Guerreros y servidores del varón de Rabinal. Danzantes.

La acción se desarrolla en Cakyug-Zilic-Cakocaonic-Tepecanic (19); los cuadros I y III, del primer acto, frente a la fortaleza; el cuadro II y el segundo acto, en el interior de la misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, René: *Introducción al estudio del Rabinal Achí*. UNAM, México, 1975, 216 pp.
- Beristáin, Helena: *Análisis estructural del relato literario*. 3a. ed., Limusa, México, 1992, 198 pp.
- _____ : *Diccionario de retórica y poética*, 3a. ed., Porrúa, México, 1991.
- Cordoza y Aragón, Luis (trad.): *Rabinal Achí*. Porrúa (Sepan Cuentos, núm. 90), México, 1972, 90 pp.
- Choren, Josefina, et al.: *Literatura mexicana e hispanoamericana*. Publicaciones Cultural, México, 1985, 310 pp.
- Horcasitas, Fernando: *El teatro náhuatl*. UNAM, México, 1974, 648 pp.
- León-Portilla, Miguel: *Literaturas de Mesoamérica*. SEP, México, 1984, 278 pp.
- _____ : "Teatro náhuatl prehispánico", en *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 9, Jalapa, 1959.
- Magaña, Sergio: *Los enemigos. La invención de América*. CNT, México, 1989, 43 pp.
- Monterde, Francisco: *Teatro indígena prehispánico (Rabinal Achí)*. UNAM, México, 1979, 146, pp.
- Rojas Garcidueñas, José: *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*. SEP (SEP-Setentas), México, 1973, 192 pp.
- Sodi M., Demetrio: *La literatura de los mayas*. 6a. ed., Joaquín Mortiz, México, 1983. 160 pp.
- Sten, María: *Vida y muerte del teatro náhuatl*. SEP (SEP-Setentas), México, 1974, 216 pp.