



3 de marzo de 2020

Dr. Carlos Urani Montiel Contreras
Presente

Por este medio le informo que el capítulo que escribió en coautoría con el Dr. Marlon Martínez Vela: “Memoria e intolerancia en El indio muerto, de Ricardo Elizondo” fue dictaminado favorablemente y ha sido aceptado para su publicación en el libro que coordinan Israel Ramírez e Yliana Rodríguez (eds.), *Los raros. Autores y géneros excluidos de la literatura hispánica* que actualmente está en proceso de impresión.

Dicho volumen aparecerá en la colección Investigación de El Colegio de San Luis en los próximos meses.

Sin más por el momento, quedo a sus órdenes

Atentamente,

Jorge Herrera Patiño
Jefe de la Unidad de Publicaciones
de El Colegio de San Luis, A. C.
8110101 ext. 8330

ISBN: 978-607-8666-65-2

MEMORIA E INTOLERANCIA
EN *EL INDIO MUERTO*,
DE RICARDO ELIZONDO

MARLON MARTÍNEZ VELA
(El Colegio de San Luis)

CARLOS URANI MONTIEL CONTRERAS
(Universidad Autónoma de Ciudad Juárez)

En tiempos de muros vergonzosos y de discursos nacionalistas que ostentan agresión y agravio, la intolerancia es el código bajo el que se rigen las puestas en escena de lo políticamente correcto y su contraparte. Por esta razón, la memoria se vuelve necesaria como base de un recuento crítico para observar la realidad que nos circunda, pero también para examinar ese mismo cuerpo de representaciones, ideas y sentimientos compartidos. A pesar de que el tiempo dramático ocurre en el México independiente decimonónico, *El indio muerto*, de Ricardo Elizondo Elizondo (1950-2013), reta y confronta al espectador del siglo XXI desde su cotidianidad. El presente ensayo analiza los componentes principales del texto dramático, pensando siempre en una virtual realización escénica, priorizando dos temas, memoria e intolerancia, para proponer una lectura crítica (la primera) de una obra atípica en la producción de un narrador por excelencia. La extravagancia que justifica nuestra inclusión en el volumen que tiene en sus manos radica tanto en el lugar excéntrico que ocupa el objeto de estudio en la producción de un autor consagrado en las letras regiomontanas como en que el conflicto erigido en las tablas apela a una tensión universal desde un lugar de enunciación concreto: la historia del noreste nacional. Cuestiones compositivas, de identidad regional y el hecho de que la obra carece de estudios críticos bosquejan un abismo de rarezas sobre el que se levanta el andamiaje de nuestro trabajo.

Memoria e intolerancia funcionan, pues, como el eje interpretativo para entender la pieza, pero también para profundizar en el conocimiento de la condición humana representada por sus distintos personajes, tanto los encarnados por los actores como aquellos que asisten al inmueble y participan del convivio teatral. *El indio muerto: drama en cinco cuadros* se estrenó el 18 de junio de 2005 en el Teatro Universitario, por la Compañía de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), bajo la dirección de Luis Martín Garza.¹ La obra se publicó en octubre de ese mismo año, en el séptimo número de la colección de dramaturgia mexicana contemporánea de la Facultad de Artes Escénicas, bajo el sello editorial de la UANL. Se trata de la primera incursión teatral de Elizondo —su segunda, y última, fue *Las chanclas de oro*, versión libre de *Madre coraje*, de Bertolt Brecht, representada en 2006 con el apoyo del Tecnológico de Monterrey y la participación de Patricia Reyes Spíndola—. Asimismo, el 23 de noviembre, Luis Martín Garza, junto a las actrices Emma Mirthala y Guadalupe Treviño, filmó una versión cinematográfica de *El indio muerto* en la hacienda San Pedro, auspiciados por la Secretaría de Extensión y Cultura, con el objetivo de generar material audiovisual para los estudiantes de la facultad.² Poco después de su estreno, se realizaron dos montajes más: uno a cargo de la compañía Teatro 8 de Octubre, de Magdalena Hidalgo, en Quintana Roo, durante una visita que el autor realizó en 2011, y otra por la actriz egresada del INBA, Claudia Fragoso.

Desde el paratexto, unido al título principal, existe una pauta sobre el tipo de obra que se escenificará: un drama, es decir, un género de tensiones humanas en que se desarrolla una historia representada por la acción e interlocución de personajes.³ De igual manera, hay que tener en cuenta la proposición formal de los cinco cuadros —tan cercanos a los cuatro tiempos de *Setenta veces siete* (1987)—, puesto que, como señala José Luis García Barrientos, “por cuadro entendemos cada unidad

¹ Los demás datos sobre el montaje, escenografía y reparto, compuesto por dieciséis actores y cuatro instrumentistas, aparecen en el “Apéndice” documental de la publicación.

² Tuvimos acceso a la grabación audiovisual de *El indio muerto*. Se trata de una adaptación para el formato de vídeo; si bien no es una representación en el tablado, ofrece una idea muy cercana del montaje. Coordinación Audiovisual de la Secretaría de Extensión y Cultura (Prod. y Posprod.), Ricardo Elizondo Elizondo, *El indio muerto* [vídeo], Monterrey, UANL, 2005.

³ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010, pp. 161-162.

espacio-temporal en el desarrollo del drama, cada secuencia, pues, delimitada por un cambio de lugar o por una ruptura de la continuidad temporal”.⁴ Así como sucede en la narrativa de Elizondo, esta fragmentación busca eliminar divisiones o marcas de lectura más convencionales y, en el caso del teatro, las secuencias más apegadas a la tradición. Aunque los cinco cuadros se desarrollan de forma lineal, al momento en que se levanta el telón el peso de la memoria colectiva reclama un pasado remoto en el que la venganza se perfila como la herencia más asequible. Esta estrategia compositiva no es una ocurrencia o mero capricho del escritor regiomontano, sino que busca la participación activa del espectador o del lector. Como afirma Maurice Blanchot acerca de la lectura: “Ella ‘hace’ solamente que el libro, que la obra se convierta —se convierte— en obra más allá del hombre que la ha producido, de la experiencia que en ella se expresó, y aun de todos los recursos artísticos con los que la tradición ha contribuido”.⁵ En el caso de la dramaturgia, la puesta en escena, la presencia de los cuerpos, la experimentación del espectáculo —de acuerdo con Anne Ubersfeld—⁶ es lo que la convierte en obra teatral en su pleno sentido.

La fragmentación como apuesta estética en la escritura de Elizondo permea toda su producción, como vemos en *El indio muerto*. Esta composición es viable de interpretarse como la desestructuración de los seres humanos y, a su vez, la muestra de la variedad de ángulos que comprende la mirada contemporánea en el arte. Explicamos: su literatura está habitada por personajes redondos —siguiendo la idea de E. M. Forster—,⁷

⁴ José Luis García Barrientos, “Escritura, dicción y ficción dramática”, en José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 76.

⁵ Maurice Blanchot, “La obra y la comunicación”, en *El espacio literario*, Madrid, Editorial Nacional, 2002, p. 173. En este capítulo, el autor destaca el acto de leer como el complemento de cualquier obra, la literaria en particular. No se trata de una obra inexistente, sino de una que cobra significado, se llena de contenido y adquiere una dimensión mayor que la que supone un libro cerrado.

⁶ Anne Ubersfeld, “Texto-representación”, en *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-41.

⁷ En sentido estricto, toda obra literaria contemporánea necesita personajes redondos, es decir, complejos, que cambian de opinión, de actitud, que crecen o tienen dudas; por otro lado, los personajes planos pueden aparecer de manera incidental o secundaria para complementar el universo ficcional (Edward Morgan Forster, “Personajes planos y personajes redondos”, en E. Sullá [ed.], *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 35-38).

cuyas características pueden palpase en la exposición fragmentaria. Nora Guzmán, apoyada tanto en Mabel Moraña como en Ihab Hassan, apunta hacia el desmoronamiento del sujeto y el rechazo a los discursos totalitarios occidentales.⁸ Esta idea respalda el análisis que proponemos, ya que cuestiona un tipo de memoria y la intolerancia que supone, provocando la fragmentación no de un individuo sino de la comunidad. Así, la estructura se corresponde tanto con la temática como con la propuesta estética en manos de Elizondo. La segmentación de los cuadros en *El indio muerto* expresa, por un lado, el desmoronamiento de los discursos atávicos y, por otro, la pluralidad de miradas, de discursos, que comprende la humanidad en su conjunto y en lo individual. Coincidimos con Hernando Garza, quien destaca que el autor dramático:

No da respuestas, al contrario, hace muchas preguntas al colocar a sus personajes en situaciones límite, los que se juegan la vida en medio de las injusticias y los sinsentidos. Los personajes del también historiador e investigador son una galería de pasiones para momentos fanáticos y delirantes... los hay cobardes, chismosos, tramposos, maledicentes, pero también hay valientes, generosos, justicieros, capaces de amar y pelear por lo que creen hasta dar la vida. Son los grandes anónimos, es el pueblo que le da sentido a la vida.⁹

Justamente pueden verse distintos personajes “comunes”, ya que no le interesa a Elizondo escribir sobre las grandes figuras históricas o políticas, sino sobre aquellas que representan una cotidianidad en apariencia anodina, pero cargada de pulsaciones vitales y de gran interés para un lector o, en este caso, para un espectador.

⁸ Nora Guzmán, *Todos los caminos conducen al norte: la narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009, pp. 139-140. Este libro es uno de los referentes obligados para acercarse a la prosa del autor y comprender dos momentos importantes de la configuración de la literatura norestense de finales del siglo xx e inicios del XXI.

⁹ Hernando Garza, “Ricardo Elizondo Elizondo, dramaturgo”, en *Conversaciones en torno a la obra de Ricardo Elizondo Elizondo: narrativa, teatro y ensayo* [video], Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes / ITESM, 19 de octubre de 2013, mins. 43:02-43:53 (disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aEZZIGjfcUE> [acceso: 25/02/2017]). Esta charla formó parte de un homenaje luctuoso.

La historia se ubica en el verano de 1853 en un pueblo ganadero del noreste, “un confín de la patria a donde poco llegan la religión establecida, la justicia y la cultura del siglo”.¹⁰ Así lo indican las “Advertencias”, en donde también queda clara la importancia que tendrán, para la puesta en escena y la anagnórisis, el baile y la música. El detonante de la trama, así como del conflicto, apunta hacia la captura del indio Yancual, a quien se le hace un juicio sumario y se le impone la pena capital por los ataques que los suyos han perpetrado en un tiempo pretérito que parece inmemorial. La mayoría de los pobladores se muestra a favor de que se imponga la pena de muerte, pero surgen discrepancias en voz de una joven viuda, Concepción, quien perdió a su marido en un enfrentamiento en contra de alguna etnia septentrional y vive con Guadalupe, quien la secunda a favor de la indulgencia. Sobre este par de figuras se insinúa una relación homosexual, condenada por unos, pero aceptada por la mayoría. Volviendo a la trama principal, el título de la obra no deja dudas sobre el destino de Yancual; por tanto, lo irremediable dentro del mundo de ficción pide a gritos que sea revisado en la esfera de acción del espectador.

Dentro de la tradición de la literatura regional hay obras dramáticas del norte de México, e incluso del septentrión de la Nueva España, con las que *El indio muerto* dialoga y tiende puentes comunicativos a través de una misma preocupación. A este corpus se adscriben *Los comanches* y *Los tejanos*, piezas anónimas de teatro popular compuestas en las décadas de 1770 y 1840, respectivamente, en donde la contienda territorial se traduce en escaramuzas, raptos y negociaciones entre varios bandos: novohispanos, mexicanos (texanos y novomexicanos), angloamericanos y naciones indígenas soladas por las incursiones de los tres primeros grupos. La disputa bélica de estos siglos ha sido retomada por otros dramaturgos, quienes recrean las tensiones y el cruce de fuerzas ocurridos en el ocaso de la Nueva España y, sobre todo, durante el periodo decimonónico; así lo hacen Luisa Josefina Hernández en *La paz ficticia* (1960), Willevaldo López en *Pilo Tamirano Luca* (1973), Víctor Hugo Rascón Banda en *Voces en el umbral* (1978) y *Apaches* (2004) —a la que regresaremos más adelante—, Joaquín Cosío en *Tomóchic: el día que se*

¹⁰ Ricardo Elizondo Elizondo, *El indio muerto*, Monterrey, UANL, 2005, p. 4. Para evitar la profusión de notas, en adelante citamos esta edición a renglón seguido.

acabó el mundo (1991)¹¹ y Jorge Celaya en *Venado viejo... venado joven* (2003). En las obras, comanches, yaquis, mayos, apaches, coras, pimas y rarámuris personifican una cuenta aun no saldada que evoca la palabra ausente y su resistencia bajo diversos dispositivos escénicos.¹²

A esta veta pertenece *El indio muerto*, de Ricardo Elizondo, línea en donde resuenan ecos de la literatura indigenista. Carmen Alemany Bay explica que la literatura relacionada con el tema indígena tuvo un primer momento en que a este grupo se le mostraba a partir de una idea romántica y europeizada, lo que se conoció como novela indianista (a mediados del siglo XIX e inicios del XX); la novela indigenista, por su parte, trata de reivindicarlos desde la política que se esfuerza por comprenderlos y protegerlos. En la segunda mitad del XX, se introducen nuevas técnicas narrativas en la literatura hispanoamericana, así como propuestas estilísticas que generan una fusión del mundo indígena con el hispánico; también aquí puede notarse una representación más cercana a los problemas reales de los indígenas. El último paso, no obstante, en la última década del XX es el multiculturalismo, que destaca el testimonio como un recurso con el cual se da voz, además de que se conjuga con la fragmentación, la autobiografía y otras formas narrativas.¹³ El caso de *El indio muerto* es significativo, ya que su composición muestra una pluralidad de miradas en el norte de México, representadas por la verdad que defiende cada personaje.

FUERZA Y PRESENCIA FEMENINAS

Desde la nómina de personajes (*El indio muerto*, p. 3), el dramaturgo delinea la caracterización de las figuras que ocuparán el escenario: siete

¹¹ Sobre esta rebelión, antesala de la Revolución, hay otras propuestas escénicas: Humberto Robles, “Tomóchic: la voluntad de un pueblo”, 1992; y Roberto Corella, “Por siempre a rosas, Santa de Cabora”, 2004.

¹² Posterior a la fecha de composición de *El indio muerto*, mencionamos la dramaturgia de Juan Carlos Valdez con *La víspera del guerrero: ficción situada en el imaginario yaqui de un yori*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 2012; y Edeberto Pilo Galindo con *La furia de los Mansos*, Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2007.

¹³ Carmen Alemany Bay, “La narrativa sobre el indígena en América Latina: fases, entrecruzamientos, derivaciones”, *Acta Literaria*, núm. 47, 2013, pp. 85-99.

con nombre propio, “seis hombres y seis mujeres” y el grupo musical, conformado por un “duo de violín y guitarra, con voz”. Sin embargo, cabe resaltar que son descripciones heterogéneas, ya que en algunos casos se detalla su juventud o vejez por medio de la edad, como con “Cata Marmolejo: (cincuenta años)”, mientras que, en otros, como Guadalupe de la Garza, la indicación traza un carácter más complejo debido a su relevancia: “(Soltera, madura, hombruna)”; es decir, su construcción conlleva no sólo una descripción física, sino también de índole social e incluso con cierto dejo moral.

Como en toda la escritura de Elizondo, las mujeres tienen un papel preponderante. En términos greimasianos, ellas serían sujetos, destinatarios, ayudantes y objetos. Esto no quiere decir que sean mundos de exclusividad femenina, sino que su presencia e importancia sobresalen en el devenir cotidiano frente a una desaparición notable de los hombres en cuanto a la toma de decisiones. En *El indio muerto*, tanto Julio Gutiérrez como Otilio funcionan a la perfección como personajes secundarios. La relevancia de Yancual es exclusivamente dramática y se contrarresta con su ausencia total en escena. Por el contrario, Concepción, Guadalupe y Loreto protagonizan la obra de principio a fin y su postura ideológica encarna los bandos opuestos de todo el poblado. El acento sobre la pareja formada por Concepción y Guadalupe se refuerza con los juegos de doble sentido a propósito de sus preferencias sexuales que excluyen a la figura masculina. La “hombrudez” de la segunda sería el mejor ejemplo al respecto.

Además, hay otros casos en donde la presencia femenil condiciona el devenir de su comunidad; así ocurre tanto con el discurso de la matrona Loreto sobre la condena del indio, como en el espacio íntimo pero productivo —el horno de piedra de Cata Marmolejo— y el público —el almacén del licor de Soledad—, en donde las dueñas determinan las acciones y opiniones de los demás. Al comparar la narrativa de Elizondo con su teatro, queda en evidencia el manejo casi artesanal del diálogo en vivo que deja de lado las saturaciones verbales de las novelas, como la mencionada *Setenta veces siete o Narcedalia Piedrotas* (1993), para que en la sala teatral suenen parlamentos intensos pero concretos, enunciados por voces femeninas. Las mujeres, por tanto, no sólo asumen

la proclama más contundente, sino que además poseen los espacios de producción y esparcimiento.

La viudez se distingue como una condición compartida entre tres mujeres, mas no como una determinante de un tipo de comportamiento específico y común. Sólo “Loreto Fernández: (sesenta y ocho años, viuda)” asume el luto tanto en su vestido como en sus adentros. Por el contrario, Soledad Padrón, viuda de Chávez, dirige un almacén desde donde centraliza y redirecciona el sentir y los rumores del pueblo. En la misma contraposición, “Concepción Serna: (viuda relativamente joven)” (p. 3), como ya dijimos, representa la corriente alterna al ajusticiamiento del indígena. A pesar de que ambas, Loreto y Concepción, han experimentado circunstancias similares, cada cual enfrenta la pérdida del marido de forma divergente. Esta polarización se refleja no sólo en sus diálogos y actitudes, sino en el proceder de los pueblerinos. Sin embargo, en medio de los extremos, hay una gama de observaciones y biografías que muestran un espectro dinámico y diverso mucho más allá de una posición maniquea entre lo bueno y lo malo.

La caracterización de esta pareja antagónica se complementa por lo que cada una dice de sí misma o de Guadalupe (quien completa el triángulo protagonista), así como por lo que señala una de otra. Loreto cuestiona la creencia o religiosidad de Concepción porque juzga que las estampas de la Virgen y los santos que decoran su sala quizá luzcan por las velas, pero nada más (p. 6). Luego pregunta por Guadalupe, de la que ya adelantamos algunos rasgos; Concepción responde que anda afuera, y nos da una idea de su diario discurrir: “Fue a revisar si estaban echadas las trancas y a poner un perro en cada corral. Ya sabe que es muy terca, además no da razones, ella es muy ella” (p. 6). Esto condiciona las expectativas y genera curiosidad en el espectador —tal como señala García Barrientos cuando habla de la caracterización transitiva, o sea, la que hace un personaje al referir las acciones de otro que está fuera de escena—,¹⁴ pues, hasta entonces, Guadalupe no ha salido al tablado y sólo se sabe de ella mediante los diálogos.

Loreto funge como memoria y representa valores asociados a la intolerancia. A su vez, la describen de distintas formas como lo enuncia

Guadalupe, quien la concibe como “una mujer amarga” y que siempre viste de negro porque le sale del alma (p. 18), mientras que Concepción la señala como una anciana, sola y llena de odio (pp. 17-18). Es decir, estamos ante una reminiscencia anquilosada que ha envejecido; se trata de una historia que sólo espolea venganza y no permite la convivencia de diferentes personas en una misma localidad. Frente a una memoria endogámica, enajenada y aislada de su realidad, se olvida que desde tiempos remotos no existe la pureza racial, que somos el resultado de una fusión multiétnica que ha recorrido distintos caminos. Loreto obvia o no quiere recordar que ella misma, como habitante del norte mexicano, es producto de un mestizaje entre españoles e indígenas, y que los hispanos tuvieron siglos de interacción con moros y judíos. Por esa razón, Hernando Garza señala que “Tanto en *El Indio muerto* como en *Chanclas de oro*, el autor denuncia la guerra fratricida y cuestiona y critica la discriminación y la intolerancia en cada sociedad de su época”.¹⁵

En este tenor, podemos apoyarnos en el artículo de Cecilia Sheridan, quien apuesta por la revisión del noreste a partir de la concepción regional e identitaria de larga duración. Si bien la investigadora concibe un área con ciertos rasgos compartidos, también subraya que la percepción de territorio y de frontera ha cambiado a lo largo de la historia, así como la de sus propios habitantes. El proceso de conquista y colonización fue paulatino y complejo, ya que intervinieron españoles, distintos grupos nativos que al principio fueron pequeños y heterogéneos y que poco a poco se vieron obligados a formar alianzas y conformar agrupaciones más grandes en las que sus identidades primarias no se perdían, pero no eran fácilmente reconocibles para los no indígenas. De ahí la importancia que supone la propuesta de Sheridan, tanto como la consideración de las redes que construyeron colonizadores e indígenas.¹⁶ Por esa razón, los argumentos que suele enaltecer Loreto caen en el vacío de la desmemoria, o bien, de una memoria manipulada, como veremos más adelante.

Concordamos con el sociólogo Maurice Halbwachs, en que “solemos atribuirnos, como si no tuviesen su origen sino en nosotros, las ideas y

¹⁵ H. Garza, “Ricardo Elizondo...” [video], mins. 39:50-40:04.

¹⁶ Cecilia Sheridan Prieto, “Territorios y fronteras en el noreste novohispano”, en H. Salas Quintal y R. Pérez-Taylor Aldrete (eds.), *Desierto y fronteras. El norte de México y otros contextos culturales*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2004, pp. 447-467, *passim*.

¹⁴ “Personaje”, en J. L. García Barrientos, *Cómo se comenta...*, p. 175.

reflexiones, o los sentimientos y las pasiones, que nos fueron inspiradas por nuestro grupo”.¹⁷ Así que nos apropiamos de un caudal de recuerdos colectivos y los hacemos nuestros, y de esa manera se hereda la memoria de una generación a otra. En la misma línea de pensamiento, el antropólogo Jöel Candau sostiene que la memoria colectiva es el producto de un apilamiento de estratos muy diferentes; la condensación de memorias plurales más o menos antiguas, con frecuencia conflictivas y que interactúan entre sí, lo que implica una transmisión que reinterpreta el pasado en el marco de recuerdos más recientes.¹⁸ Diálogos con este tipo de fundamentos definen las posturas —convergentes y antagónicas— entre los personajes de *El indio muerto*; se trata de verdades que no se cuestionan o se analizan siquiera. Buena parte de este comportamiento se fundamenta en la idea de educación de cada región y cada periodo histórico determinado.

Asimismo, la figura de la anciana presenta fisuras perceptibles para sus coetáneos como Soledad, quien acusa que “es muy valiente para exigir, pero cobarde para enfrentar” (p. 36), ya que no quiere asistir a la ejecución. Su bastión se levanta sólo desde el lenguaje. Loreto evade la realidad que supone el ajusticiamiento de alguien de quien no se tiene la certeza de su culpabilidad o inocencia. De la misma forma, se escudan atropellos e injusticias sólo porque existe un discurso, histórico o legislativo, que justifica tales acciones sin profundizar en las honduras humanas.

EL DUELO DE LA MEMORIA

La longevidad de Loreto le abre el camino hacia el ejercicio del recuerdo: “Hace cincuenta años. Por entonces nadie mencionaba eso que traen ahora de ‘república mexicana’. Era yo chamaca, tendría dieciocho. Me mataron al marido, nada más tres años me duró el gusto, eso sí, mucho gusto, porque tuve dos hijos, no desperdiicé el tiempo” (p. 5). Ella se asume como una persona conservadora y respetuosa de la tradición,

¹⁷ Maurice Halbwachs, “Memoria individual y memoria colectiva”, *Estudios*, núm. 16, 2005, p. 182.

¹⁸ Jöel Candau, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002, pp. 60-68.

alguien que cumple con su labor de “mujer”, no como otras, aludiendo a Concepción. De igual forma, desde su rol como vieja y consejera encarna la memoria pretérita, un recuerdo colectivo cargado de violencia; pero los tiempos de antaño que ella porta no trascienden su resentimiento ni se comunican con el presente, ya que conservan latente un pasado que no deja de ocurrir en tiempo actual, es decir, un trauma. El carácter disruptivo de estos acontecimientos límite, respecto a las secuencias de recuerdos del sujeto, imposibilita su integración en la ilación de una memoria autobiográfica.¹⁹ La indecibilidad de la experiencia traumática en Loreto se representa en escena a través de una herida que comunica todo su odio e intolerancia.

Valga citar lo que señala Nancy Malaver Cruz: “La historia, como aquello que queda en la memoria de los pueblos, es un producto cultural tejido de múltiples versiones”.²⁰ Más adelante trae a cuento las palabras de Cristóbal Gnecco sobre la denominada *multivocalidad*: “En ella, se establece la existencia de esas otras versiones de los hechos históricos que nos invitan a la reflexión sobre las relaciones de poder en virtud de las cuales una determinada visión de la historia establece su predominio sobre las demás”.²¹ Loreto se adjudica entonces la historia hegemónica u oficial que se remonta a los documentos fundacionales de la época novohispana. Hacia 1649, el capitán Alonso de León dio a la estampa la *Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León*. El documento virreinal sirve de testimonio de los constantes afanes padecidos por los ataques de los indios bárbaros; las proezas de conquistadores y exploradores se oponen sin cuartel ni tregua a la “guerra, temperamento y condición de los naturales”.²² La disminución de la potencia intelectual del aborigen, el signo general de la insumisión, así como la repulsa hacia sus costumbres, no necesitan de

¹⁹ Véase Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005, pp. 27-64.

²⁰ Nancy Malaver Cruz, “Literatura, historia y memoria”, *Hallazgos*, tomo 10, núm. 20, 2013, p. 46.

²¹ Cristóbal Gnecco, “Prefacio”, en *Multivocalidad histórica: hacia una cartografía postcolonial de la arqueología*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 1999, p. ix.

²² Alonso de León, “Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León”, en I. Cavazos Garza (ed.), *Historia de Nuevo León*, Monterrey, R. Ayuntamiento, 1985, p. 4.

una coordinada espacio-temporal. Alfonso Reyes, por ejemplo, recuerda en 1959 la valía de aquellos que lograron la permanencia definitiva en Monterrey: “¡Qué historia la de aquellos fundadores de la población, entregados a sus propias fuerzas, víctimas periódicas de las asonadas de los indios, que de cuando en cuando arrasaban otra vez los campamentos nacientes, los cercos de carretas y chozas de donde nacería la ciudad!”.²³ También vale la pena citar a Montaigne, quien escribe sobre los caníbales: “Bien podemos pues llamarlos bárbaros, si consideramos las normas de la razón, mas no si nos consideramos a nosotros mismos, que los superamos en toda clase de barbarie”.²⁴ A este respecto, puede verse que las sociedades que se asumen como más “civilizadas” o “adelantadas” actúan de formas que no practican aquellas que se consideran “bárbaras” o “inferiores”. Este recorrido textual y conceptual concuerda perfectamente con lo que apunta Hernando Garza sobre la obra de Elizondo, la cual no puede entenderse sin la interacción de sus pasiones: la investigación, la historia y las letras.²⁵

Ciertamente, el odio y el rencor de Loreto perpetúan el ostracismo hacia ese otro que, tras siglos de forzada y violenta convivencia, se vuelve familiar y trasluce las distancias espaciales, sociales y sanguíneas. Cuando se menciona la posible captura de Yancual y le preguntan a la enlutada si tiene alguna noticia, ella alega de forma categórica: “A mí no me preguntes eso, hija, porque ya me conocen. Si lo atrapan, por mí que ni lo traigan, que lo encueren allá en el monte, como hacen todas sus gentes, y que lo enreden bien apretado en un cuero fresco, para que el infeliz se muera lentamente de pestilencia, de sed, de asfixia, que se agusan en vida” (p. 7). La actitud inicial de Loreto se mantiene inmutable durante toda la pieza, al igual que su severidad ante los demás personajes y sus estrategias para que su voluntad se cumpla; no es sino hasta la parte final cuando la observamos deshecha tras el reconocimiento de una simple tonada acallada por la muerte.

Aquel sonido de flauta, siempre presente en su memoria (“Oigo la melodía acá dentro”), conserva lo más íntimo de sus recuerdos, provocando en ella cierta vivacidad. “Loreto: (*Achispada*) Oye Valente, ¿aún no encuentras la música que ando buscando?”; enseguida ella advierte que “si un día la oigo con el oído de la carne, creo que me voy a morir”. La evocación y el tarareo son tan potentes que detienen la acción: “Mira, Valente, iba así: (*Los demás personajes se congelan y oscurecen, Loreto cierra los ojos y, al mismo tiempo que una luz la ilumina, se oye la melodía de la flauta, al terminar la melodía se apaga la luz y se descongela la escena*)” (pp. 9-10). La música, como manifestación sensible y artística, transporta otro tipo de memoria, más subjetiva e inexacta, pero igual de emotiva. El etnomusicólogo Raúl García Flores nos recuerda que las canciones asumidas como norteñas forman un variopinto conjunto de expresiones lírico-musicales; este repertorio instrumental, vehículo de información, funciona como un recurso de la memoria histórica popular y un medio empleado para expresar opiniones en torno a las añoranzas y problemas cercanos a la frontera.²⁶

La ignorancia de la identidad de un familiar extraviado —al que se creía muerto—, por la acción de un enemigo, también le sirve a Rascón Banda, en *Apaches*, para desdibujar las demarcaciones raciales, y sociales, entre el ejército mexicano, al mando del general Felipe Terrazas, y la guerrilla indígena comandada por Victorio. Un cautivo de Parral explica a un traficante lo que hacen los apaches con sus prisioneros: “Pues... a las niñas... a las niñas las hacen sus mujeres... a los niños nos hacen guerreros”.²⁷ Tal anécdota, que se repite de forma recurrente en la obra del chihuahuense, intensifica la progresión de la historia de *El indio muerto* hasta provocar el momento coyuntural donde el clímax dramático se convierte en crisis y suscita trágicas consecuencias.

²⁶ Raúl García Flores, “La música tradicional en el noreste”, en I. Ortega (ed.), *El noreste: reflexiones*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, p. 237.

²⁷ Víctor Hugo Rascón Banda, “*Apaches*”, en *Teatro de frontera 13/14*, Durango, UJED, 2004, p. 541. Sobre el proceso creativo y documental de esta obra, el dramaturgo confiesa que descubrió revelaciones. “A los del norte nos llaman bárbaros, por los apaches, pero tan bárbaros son los indios invadidos como los blancos invasores: ambos arrancaban cabelleras, saqueaban y mataban mujeres y niños” (V. H. Rascón Banda, “Del origen de estas obras”, en *Intolerancias. Tres obras de teatro: Apaches, El deseo, Mujeres que beben vodka*, México, Casa Juan Pablos, 2005, p. 10).

²³ Alfonso Reyes, “Entre la leyenda y la historia”, en *Obras completas de Alfonso Reyes, XXIV: Memorias...*, México, FCE, 1990, p. 581.

²⁴ Michel de Montaigne, “De los caníbales”, en *Ensayos completos*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 237-238.

²⁵ H. Garza, “Ricardo Elizondo...” [video], mins. 35:20-35:24.

Pero antes de la anagnórisis, y para que ésta sea mucho más poderosa, Loreto da cuenta de su soledad debido a la viudez, la orfandad y muerte de sus hijos, así como de su único nieto que fue llevado por la leva durante “la guerra contra los rubios” (p. 8). De nueva cuenta, sus frases reactivan la memoria colectiva y actualizan las coyunturas históricas que han marcado la vida de la nación y de la localidad. Como portadora subjetiva de la memoria, decide qué contar o creer: “De ocho muertos que tuve en mi sangre, a cinco los mataron los indios” (p. 8). En seguida, Concepción la increpa: “¿Pero no dicen que su marido murió extraviado y que su hijo también?” (p. 8). Se trata, entonces, de una manipulación de la memoria, de lo que quiere que se recuerde a fuerza de repetirlo de forma compulsiva.

Loreto exagera y sobrecarga la caracterización de los indígenas de acuerdo con todo lo que representa lo contrario a su pueblo; los llama animales y bárbaros (p. 8), “¡Indios malditos! ¡Que los destacen en vida!” (p. 12), “perros hambrientos” (p. 28) y añade sobre la figura individualizada de Yancual que “es un indio apestoso como todos. A un tiro de piedra alcanzas a oler su hediondez; huele a sebo y a sangre cruda mezclada con mierda de caballo” (p. 28). La saña desconoce miramientos y es totalmente unívoca: “Son pérfidos y traidores, son una mala siembra en la tierra” (p. 29); “son carroñeros, ratas hambrientas”, “peste de malvados” (p. 30). Todos estos juicios construyen en el imaginario del espectador una estampa que sobresale por el desprecio en voz ajena y por la ausencia del cuerpo aludido. De Yancual nos vamos enterando por su captura, porque ya lo tienen apesado, porque Guadalupe ha decidido llevarle viandas, porque su intérprete —¡no tiene voz propia!— cree haber entendido su última voluntad antes de que lo cuelguen. Al final, Loreto se da cuenta, demasiado tarde, de que aquel sobre quien descargaba su odio en realidad era su hijo a quien creía muerto. Su última imagen, con la que cae el telón, la culpabiliza sobre el deceso. El acto filicida, y en extensión fratricida, se efectúa de forma inconsciente, sin la sensibilización hacia el contexto del tiempo presente. Entonces, la intolerancia de tintes casi orgánicos se vuelve reprochable. Loreto experimentará en vida el arrepentimiento como mayor condena.

Guadalupe le dice de frente a la vieja: “De un tiempo a la fecha, algunos de tus comentarios me son más amargos que el salitre. Vives al

acecho del agua limpia para salpicarla con tus vómitos de vieja desconsolada y maligna” (p. 22). La confrontación con el discurso oficial sólo puede provenir de la disidencia, de la periferia. Loreto le restriega a su interlocutora: “No te das cuenta que eres un fracaso como mujer” (p. 41). Tanto a ella como a Concepción las llama: “¡Manfloras! Eso es lo que son y todos aquí lo saben. Desviadas, insultos vivientes” (p. 41). La crítica social hacia un sistema moral tradicional se configura a través del lesbianismo y la actitud hacia los indígenas. Con esto la propuesta dramática entra de lleno a cuestiones de género (mujer/otra) y de exclusión social (indígena/bárbaro o incivilizado). Así que será Concepción quien personifique un discurso conciliador entre su posición social y la identificación con Yancual.

RECUESTO VIVIDO.

¿CÓMO PERDONAR A NUESTROS MUERTOS?

La intolerancia que define a la mujer en luto perpetuo se dirige más hacia los coterráneos con quienes ha convivido y no hacia los habitantes de la capital del virreinato o de la novel república que apenas tenía unas décadas de existencia. Para Loreto, los cuerpos sin duelo encierran una tensión dramática irresuelta entre el perdón y el recuerdo, el olvido frente a la latencia, pero también entre prueba y denegación, entre la sustracción de los suyos y la restitución de la afrenta. Nelly Richard asevera, en su capítulo sobre “Roturas, enlaces y discontinuidades”, que “la falta de sepultura es la imagen sin recubrir del duelo histórico que no termina de asimilar el sentido de la pérdida y que mantiene ese duelo inacabado en una versión transicional”. Los restos sin hallar son también metáfora “de una temporalidad *no sellada*, inconclusa: abierta, entonces, a la posibilidad de ser reexplorada en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme”,²⁸ a manera de lo ya expuesto sobre el trauma. El choque entre el ocultamiento y la revelación fractura por completo la figura de la enlutada; no obstante, más allá de Loreto —y sobre todo más allá del proscenio—, el mensaje se dirige hacia la evocación, exequias y

²⁸ Nelly Richard, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, p. 109.

absolución de quienes ya no están entre nosotros y a quienes les debemos el asiento en el mismo territorio.

La imagen estereotípica sobre la fiereza e incivilización de los habitantes originales del norte del país entra en conflicto con algunos personajes del drama de Elizondo, quienes dudan de ella e intentan ensayar nuevas soluciones. En el primer cuadro, Soledad Padrón, la dueña de la tienda, habla de manera socarrona sobre Loreto: “¡Suelta tu ponzoña hiedra venenosa!” (p. 10). Desde el fondo de un duelo sin indulgencia, la anciana le recuerda a Guadalupe que los indios mataron a su esposo y lo dejaron tirado en el monte para que se pudriera y se lo comieran los buitres, pero ella responde: “No tienes pruebas de todo eso, a lo mejor tu marido se fue con otra mujer más allá de la montaña, y tú aquí pensando otra cosa. Siempre hemos oído lo mismo, nos lo han contado y lo hemos repetido tanto, que ya no me lo creo” (p. 21). Es decir, la joven cuestiona la memoria oficial, la que se ha repetido durante generaciones, resguardada por una razón, ajena a revisionismos, que propicia la intolerancia cimentada en las historias que se han instalado firmemente en el imaginario de cada habitante. Maurice Halbwachs asegura que la memoria colectiva se fortalece en la medida en que los individuos se mantienen unidos dentro de un grupo e interactúan entre sí.²⁹ Esto también puede notarse en el ejemplo de Elizondo, ya que ni Guadalupe ni Concepción comparten el mismo repertorio que la enlutada y por eso comienzan a criticar su visión y versión de lo ocurrido.

En el momento en que Loreto recuerda a sus muertos, recibe un reclamo: “Otra vez la cantinela”, a lo que alega que lo hace “Porque tengo memoria para recordar a los míos” (p. 28), lo cual nos parece justo. Si en ella emana la memoria, como portadora de la historia a diferentes escalas (nacional y local), entonces también se encarga de perpetuar las tradiciones que se practican en el pueblo; no obstante, su ejercicio de rememoración manifiesto en su lenguaje es sombrío; su opacidad contamina lo que toca. Además, añade: “No me importa si es odio, porque es este sentimiento el que nos ha sostenido aquí, es por estas garras, que pueden sacar los ojos, que no hemos muerto” (p. 30). La escena cobra significación en paralelo con lo que afirma Malaver Cruz: “Es tan

importante tener recuerdos que sustenten la identidad, individual o colectiva, como poder desechar un número amenazadoramente grande de recuerdos, a menudo obsesivos, los cuales impedirían la pacificación de la memoria, que es la esencia del perdón”.³⁰ Así que la vemos en el escenario sumamente consciente del papel que desempeña en la comunidad, pero al mismo tiempo los cuestionamientos de los que es objeto demuestran que sólo hay una prolongación de su odio y venganza.

Sin embargo, su férrea postura le es necesaria para la supervivencia en ese lugar indómito, alejado del centro del país, como hace notar en el primer cuadro al comentar que se enteran de las noticias meses después de que ocurrieron (p. 8). Loreto afirma que “este caserío es el mundo entero” (p. 40), o sea, ocurre lo que puede pasar en otro lugar cualquiera; se trata de un drama universal: el de la intolerancia y la repetición compulsiva de un pasado que, paradójicamente, no deja de pasar en el tiempo actual. *El indio muerto* no se restringe, pues, al norte de México, sino que tiene una apertura universal, al igual que todas las obras de Elizondo. Frente a los procesos combinados de resistencia, adaptación y cambio que cuestionan generalizaciones, etiquetas étnicas y límites geográficos en el noroeste, la solución más viable aboga por una relectura del pasado que reinscriba las realidades indígenas para contar la Historia y que permita comprender el presente por medio de la emergencia de nuevos grupos e identidades a través de estrategias de mestizaje y etnogénesis.³¹

En suma, la memoria puesta en las tablas la asumen personajes femeninos que protagonizan el drama y que dotan de actualidad a un pueblo del siglo XIX en sus problemáticas relaciones con el prójimo, con sus vecinos o consigo mismos al no superar la intolerancia promovida hacia distintos derroteros. La afonía de Yancual propicia el resquebrajamiento de una familia en aras de su conjunción; el desprecio ante el otro terminó por aniquilar toda posibilidad de futuro. La negación de la herencia indígena causa efectos irremediables si sólo se escuchan ligeras notas en la medianoche de la historia mexicana. Elizondo confronta y

³⁰ N. Malaver Cruz, “Literatura, historia...”, p. 41.

³¹ Véase Guillaume Boccard, “Mundos nuevos en las fronteras del Nuevo Mundo: relectura de los procesos coloniales de etnogénesis, etnificación y mestizaje en tiempos de globalización”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2005 (disponible en <http://nuevomundo.revues.org/426> [acceso: 21/10/2017]).

²⁹ M. Halbwachs, “Memoria individual...”, p. 170.

obliga, pragmáticamente, a salir del reducto en que se aísla el ser humano contemporáneo mediante una pieza contundente y directa. La interpretación del montaje apuntala una convivencia con el más próximo y experimenta las mismas necesidades de cierta región, como el septentrión novohispano que fue recorrido, en tierras independientes, por apaches, comanches y otras etnias, quienes tuvieron que compartir suelo, no sin tensiones, con otros mexicanos en busca de ser nortños.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen, “La narrativa sobre el indígena en América Latina: fases, entrecruzamientos, derivaciones”, *Acta Literaria*, núm. 47, 2013, pp. 85-99.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2010.
- BLANCHOT, Maurice, “La obra y la comunicación”, en *El espacio literario*, Madrid, Editorial Nacional, 2002, pp. 171-185.
- BOCCARA, Guillaume, “Mundos nuevos en las fronteras del Nuevo Mundo: relectura de los procesos coloniales de etnogénesis, etnificación y mestizaje en tiempos de globalización”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2005 (disponible en <http://nuevomundo.revues.org/426> [acceso: 21/10/2017]).
- CANAU, Joël, *Antropología de la memoria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002.
- COORDINACIÓN AUDIOVISUAL DE LA SECRETARÍA DE EXTENSIÓN Y CULTURA (Prod. y Posprod.), Ricardo Elizondo Elizondo, *El indio muerto* [video], Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005.
- CORELLA, Roberto, “Por siempre a rosas, Santa de Cabora” [puesta en escena], 2004.
- ELIZONDO ELIZONDO, Ricardo, *El indio muerto*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005.
- FORSTER, Edward Morgan, “Personajes planos y personajes redondos”, en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 35-38.
- GALINDO, Edeberto “Pilo”, *La furia de los Mansos*, Nuevo León, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2007.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2007.
- GARCÍA FLORES, Raúl, “La música tradicional en el noreste”, en Isabel Ortega (ed.), *El noreste: reflexiones*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, pp. 233-239.
- GARZA, Hernando, “Ricardo Elizondo Elizondo, dramaturgo”, en *Conversaciones en torno a la obra de Ricardo Elizondo Elizondo: narrativa, teatro y ensayo* [video], Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes/ITESM, 19 de octubre de 2013, mins. 43:02-43:53. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aEZZIGjfcUE> (acceso: 25/02/2017).
- GNECCO, Cristóbal, “Prefacio”, en *Multivocalidad histórica: hacia una cartografía postcolonial de la arqueología*, Bogotá, Universidad de Los Andes, 1999.
- GUZMÁN, Nora, *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- HALBWACHS, Maurice, “Memoria individual y memoria colectiva”, *Estudios*, núm. 16, 2005, pp. 163-187.
- LACAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- LEÓN, Alonso de, “Relación y discursos del descubrimiento, población y pacificación de este Nuevo Reino de León”, en Israel Cavazos Garza (ed.), *Historia de Nuevo León*, Monterrey, R. Ayuntamiento, 1985, pp. 1-119.
- MALAVÉ CRUZ, Nancy, “Literatura, historia y memoria”, *Hallazgos*, tomo 10, núm. 20, 2013, pp. 35-47.
- MONTAIGNE, Michel de, “De los caníbales”, en *Ensayos completos*, trad. Almudena Montojo, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 263-278.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, “Apaches”, en Enrique Mijares (ed.), *Teatro de frontera 13/14*, Durango, UJED, 2004, pp. 519-558.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, “Del origen de estas obras”, en *Intolerancias. Tres obras de teatro: Apaches, El deseo, Mujeres que beben vodka*, México, Casa Juan Pablos, 2005.

- REYES, Alfonso, “Entre la leyenda y la historia”, en *Obras completas de Alfonso Reyes, XXIV: Memorias...*, México, FCE, 1990, pp. 578-580.
- RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- ROBLES, Humberto, “Tomóchic: la voluntad de un pueblo” [puesta en escena], 1992.
- SHERIDAN PRIETO, Cecilia, “Territorios y fronteras en el noreste novohispano”, en Hernán Salas Quintanal y Rafael Pérez-Taylor Aldrete (eds.), *Desierto y fronteras. El norte de México y otros contextos culturales*, México, UNAM/Plaza y Valdés, 2004, pp. 447-467.
- UBERSFELD, Anne, “Texto-representación”, en *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 11-41.
- VALDEZ, Juan Carlos, *La víspera del guerrero: ficción situada en el imaginario yaqui de un yori*, Hermosillo, Sonora, Instituto Sonorense de Cultura, 2012.

LAS FOTONOVELAS MEXICANAS. MELODRAMA Y CULTURA DE MASAS

ANDRÉS RÍOS MOLINA
(Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Nacional Autónoma de México)

INTRODUCCIÓN

México fue el paraíso de las fotonovelas: millones de ejemplares se imprimieron semanalmente entre las décadas de 1960 a 1980. Una muestra de ello es *Lágrimas y risas*, cuyo tiraje alcanzó los 4.8 millones de ejemplares semanales en 1976.¹ Estas revistas de 32 páginas, algunas de tamaño bolsillo y otras de 24 × 18 cm e impresas en papel barato, fueron leídas ávidamente por mexicanos, quienes, gracias a la gesta alfabetizadora de la Secretaría de Educación Pública, pudieron consumir miles de morbosas y procaces historias de amor, crimen, sexo y locura. En aquellas décadas, hubo un acelerado aumento de la población urbana y la migración del campo a la ciudad alcanzó niveles no vistos con anterioridad.² Además, la emergencia de la clase media, el incremento de la población estudiantil, el ingreso de las mujeres a espacios tradicional-

¹ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, UNAM/Nueva Imagen, 1979, p. 112.

² En 1960, México tenía 34 923 129 habitantes; 17 414 675 eran alfabetos y 17 705 118 vivían en espacios urbanos. Véase Inegi, “VIII Censo General de Población 1960”, disponible en http://www.inegi.org.mx/prod_Serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/censos/poblacion/1960/eum/VIIICGPRG60L.pdf (acceso: 28/01/2016). En 1980, la población total aumentó a 66 846 833; de ellos, 44 299 729 vivían en espacios urbanos y casi 40 millones sabían leer; tengamos presente que más de 15 millones eran menores de nueve años. De la población alfabetizada mayor de quince años, 6 468 223 manifestaron que leían sólo cuentos, historietas