

UCLA

Mester

Title

De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en The
Shrunken Head of Pancho Villa

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/2sf6m0m5>

Journal

Mester, 19(2)

Author

Rangel, Javier

Publication Date

1990

DOI

10.5070/M3192014112

Copyright Information

Copyright 1990 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

De lo fantástico a lo alegórico: El llamado a la resistencia en *The Shrunken Head of Pancho Villa*

En su ya famoso ensayo sobre los diferentes acercamientos crítico-metodológicos aplicados a la literatura chicana, Joseph Sommers señala principalmente tres: el formal, el "culturalista" y el histórico-dialéctico. Sommers encuentra aspectos positivos en la aplicación de los dos primeros métodos: por ejemplo, el riguroso análisis de las características formales del texto en el primero, el análisis de la función de las instituciones tradicionales como la iglesia y la familia, o la denuncia del racismo y la deshumanización del individuo en la sociedad capitalista moderna, en el segundo. Sin embargo, ambos acercamientos fallan al no incorporar en su análisis el proceso histórico en el que se desarrolla el texto. Sólo un acercamiento histórico-dialéctico, que incorpore los aspectos formales, culturales e históricos, puede poner en marcha cierta dinámica cognoscitiva que permita llegar a un significado veraz con respecto a la producción literaria de una sociedad. Bajo estas coordenadas dialéctico-históricas, pero tomándose ciertas libertades de interpretación, me propongo hacer un resumen conciso del proceso histórico dentro del cual se desarrolla la literatura chicana en general y *The Shrunken Head of Pancho Villa* en particular.

En los años sesenta, dentro de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos, liderada por Martin Luther King, Jr., surgen figuras como César Chávez, Rodolfo "Corky" Gonzáles y Reies Tijerina, figuras que fueron inspiradas por los logros alcanzados por King pero que también asumían con derecho propio una larga tradición de resistencia ante la opresión de la cultura burguesa anglosajona.

La historia chicana representa una lucha entre opresores y oprimidos, conflicto que nace a raíz de la guerra de 1848 en la que México pierde la mitad de su territorio. El proceso de colonización de lo que hoy se conoce como el suroeste norteamericano se desarrolló en varias etapas: 1) desplazamiento de los mexicanos de la tierra; 2) establecimiento de un sistema

laboral colonial; 3) implementación de un sistema de salario doble; 4) creación de una fuerza laboral de reserva. Esto condujo al pueblo chicano a ser ignorado en el proceso político, a la pérdida de tierra comunal y de pasto, así como de los derechos sobre la producción minera. En suma, el proceso de colonización del suroeste norteamericano condujo al pueblo chicano al desempleo, la pobreza, el hambre y el racismo (Herns 163-72).

Es precisamente durante la década de los sesenta cuando el pueblo chicano, siguiendo el ejemplo del movimiento afroamericano a favor de los derechos civiles, y dentro del ambiente de protesta generado a causa de la guerra en Vietnam, inicia lo que hoy se conoce como el movimiento Chicano. En el campo y en la ciudad, los chicanos empiezan a exigir igualdad social y a tomar conciencia de sí mismos por medio de las artes y la literatura. La literatura, que es la expresión artística que nos concierne, ha estado desde el principio ligada a la realidad política y social del chicano.

En 1965, la Unión de Trabajadores del Campo dirigida por César Chávez va a la huelga en contra de los agricultores de la uva. En ese mismo año se le uniría Luis Valdez, un joven dramaturgo y actor que había formado parte del *San Francisco Mime Troupe*. Valdez alcanzaría fama mundial al desarrollar sus *Actos*, basados buena parte de ellos en la experiencia del trabajador agrícola durante la huelga contra los productores de la uva.

El drama que analizamos aquí, *The Shrunken Head of Pancho Villa* (1964), difiere de los *Actos* tanto en sus aspectos formales como por el hecho de que fue escrito como proyecto de tesis universitaria, antes de la huelga. Sin embargo, comparte con ellos mucha de la temática que después Valdez desarrollaría en sus *Actos*.

Si se toma a la historia como generadora de significado, se apreciará que la reconstrucción histórica planteada arriba, aunque concisa, puede servir para llegar a una comprensión orgánica de *The Shrunken Head of Pancho Villa*. El propósito de este trabajo es el de analizar el uso de lo fantástico y lo alegórico en esta obra de Valdez, tomando en cuenta sus aspectos formales, así como su proyección histórica. Dicho análisis no se hará sólo para deconstruir formalmente la obra, sino para llegar al significado de los dos sistemas epistemológicos en conflicto: el chicano y el anglosajón. Este conflicto se hará evidente al analizar los diferentes discursos de los personajes y su relación con los modos fantásticos y alegóricos. Por lo tanto, antes de abordar la obra de Valdez, se hace necesario aclarar algunos conceptos.

Definición de lo fantástico

Tzvetan Todorov en su libro *The Fantastic* propone tres elementos para que una obra pueda ser considerada fantástica: 1) El texto debe obligar al lector (implícito) a considerar que el mundo de los personajes es el

mundo del lector y tiene que hacerle titubear entre una explicación natural y una sobrenatural de los eventos. 2) Esta duda o titubeo puede ser compartida por uno de los personajes y puede convertirse en uno de los temas. 3) El lector adopta cierta actitud ante el texto y descarta una interpretación poética o alegórica (33). Todorov afirma que estas tres características no tienen que tener el mismo valor dentro de la obra y sólo se necesitan la primera y la tercera para constituir el género de lo fantástico. La primera condición se refiere a los aspectos “verbales” del texto, mientras que la segunda, un tanto más compleja, está vinculada a los aspectos sintácticos de la obra ya que implica unidades formales que corresponden a la estimativa del personaje con respecto a los eventos narrados (33). Todorov asigna el nombre de “reacciones” a estas unidades. Por otro lado, esta segunda condición también se refiere a los aspectos semánticos, ya que nos remite a cierto tema representado. La tercera característica tiene que ver con los modos (y niveles) de lectura escogidos por el lector (34).

Es observable, por medio del modelo presentado por Todorov, que lo fantástico es un problema epistemológico, un elemento invade el mundo racional y no puede ser explicado por sus leyes. Esto causa incertidumbre en el lector implícito con respecto a las leyes que rigen la naturaleza. Lo fantástico, por lo tanto, tiene que ser leído literalmente para no caer en lo alegórico o poético. Rosemary Jackson señala que dicho efecto de lo fantástico (la incertidumbre) se debe a que el lector entra en una especie de “no significación”: “The signifier is not secured by the weight of the signified; it begins to float free. Whereas the gap between signifier and signified is closed in ‘realistic’ narrative . . . in fantastic literature it is left open. The relation of sign to meaning is hollowed out” (34).

Un elemento importante que Todorov deja fuera de su modelo de lo fantástico es el elemento del miedo. Hay sin duda una estrecha relación entre el miedo y lo sobrenatural que debe ser incluida en cualquier modelo teórico de lo fantástico. Ann Radcliffe establece tres categorías del miedo, terror, horror y misterio: “Terror suggests the frenzy of mental, physical fear of pain. Horror suggests the perception of something incredibly evil or morally repellent. Mystery suggests something beyond this, the perception of a world that stretches away beyond the range of human intelligence” (cit. en Monleón 11). Tanto en lo fantástico como en los géneros vecinos establecidos por Todorov —lo extraño y lo maravilloso— aparecen varios tipos de miedo, pero en lo extraño y en lo maravilloso el fenómeno que invade el ámbito de lo racional puede ser explicado por la razón (extraño) o aceptado fenómeno sobrenatural (maravilloso). En lo fantástico permanece la incertidumbre.

La marginalidad es otro elemento que debe ser tomado en cuenta en el análisis de lo fantástico. A nivel extratextual, lo marginal surge al establecerse las cualidades normativas por las cuales cierta sociedad se rige. En su libro, José Monleón señala que, históricamente, al llegar al poder,

la burguesía impone como norma dominante lo que es lógico y racional, relegando al margen, a la perifería, lo que está fuera de este orden (29). En la novela gótica, precursora de la literatura fantástica, dicho sentido de marginalidad se manifestaba por medio del lugar en donde se desarrollaba la acción —un país lejano y atrasado o de la perifería— y por el tipo de ser que amenazaba el orden —usualmente un fantasma o un demonio de una época del pasado inmediato (33). Es este ser marginal, que personifica la sinrazón, el que causa confusión y miedo al querer apoderarse del espacio del “Yo”.

Otro elemento importante que debe ser tomado en cuenta y que es descartado por Todorov es el marco histórico-ideológico en el que lo fantástico se desarrolla.¹ Al omitir el referente histórico-ideológico, Todorov descarta la esfera pública y las instituciones en las que se desenvuelve el ser humano. Si se considera que la temática principal de la literatura fantástica es la del “Yo” y el “Otro”, es importante observar cómo se representan dichas instituciones en este tipo de literatura, consciente e inconscientemente. Para nuestros propósitos, se concebirá lo fantástico no como un género, tal como lo prescribe Todorov, sino como un modo como lo sugiere Jackson al afirmar que “*The fantastic is a mode of writing which enters a dialogue with the real and incorporates that dialogue as part of its essential structure*” (36; las cursivas aparecen en el texto original). Aunque se acepta en su mayor parte el modelo de Todorov, sólo al concebir lo fantástico como modo se puede explicar su transferencia a lo alegórico en la obra de Valdez.

Lo alegórico

La mayoría de los críticos que se han preocupado por la literatura fantástica afirman que el tipo de lectura o interpretación que se le dé a lo fantástico no puede caer en lo alegórico. Angus Fletcher afirma que lo alegórico destruye la expectativa “normal” que tenemos del lenguaje. “When we predicate quality X of person Y, Y is what our predication says he is (or we assume so); but allegory would turn Y into something other (*allos*) than what the open and direct statement tells the reader” (2). De esta manera lo alegórico se convierte en un modo, un proceso fundamental para codificar el lenguaje (3). De acuerdo a Gay Clifford, si un elemento representado es estático, entonces estamos en lo simbólico; si es dinámico, en lo alegórico:

In allegory the concern is always with process, with the way in which various elements of an imaginative or intellectual system interact, and with the effects of this system or structure on and within individuals. To express change and process allegorical action often takes the form

of a journey, a quest or a pursuit . . . The narrative action thus gradually establishes a hierarchy of value and dis-value. (7)

La alegoría invita al lector a ver la obra como una serie de hechos generalizados y exige que los conceptos sean identificados en su patrón ficticio e ideológico (Clifford 8). Un elemento recurrente, según lo señala Clifford, que impide a la alegoría volverse un proceso sin fin es la creencia en la posibilidad de cambio. La alegoría tiene una obvia base didáctica. El autor cree que su obra puede modificar al lector y presenta al héroe transformado y más sabio al final de su viaje. Todorov, comentando la definición de Quintiliano acerca de la alegoría como una metáfora sostenida, también echa luz sobre el asunto. "In other words, an isolated metaphor indicates only a matter of speaking; but if the metaphor is sustained, it reveals an intention to speak of something else besides the object of the utterance" (63). Para que lo alegórico pueda aparecer, debe de asumirse que hay más de un significado para la misma palabra. Este doble significado debe ser explícito en la obra y no derivarse de la interpretación del lector (63).

Argumento de *The Shrunken Head*

Con el propósito de familiarizar al lector con la obra, ya que se trata de una obra poco conocida, se hará una sinopsis del argumento. *The Shrunken Head of Pancho Villa* fue puesta en escena por primera vez en la Universidad Estatal de San José a principios de enero de 1965, por un grupo de teatro universitario. La descripción de la trama que sigue se basa en los motivos principales de la obra.

La obra se compone de un prólogo y cinco actos. El prólogo, que es una corta biografía del famoso revolucionario mexicano Francisco Villa, cuenta sus razones para convertirse en guerrillero y sus triunfos militares hasta llegar a la ciudad de México junto con Emiliano Zapata. Después, se relata la derrota de Villa a manos de Carranza y la escaramuza villista a territorio estadounidense. También refiere la muerte de Zapata en 1919 y la rendición de Villa al año siguiente. El prólogo finaliza describiendo el asesinato de Villa, la violación de su tumba y decapitación de su cadáver dos años después. En una primera instancia, el prólogo podría ser entendido como un detalle folklórico y costumbrista; sin embargo, conforme se desarrolla la enunciación, su verdadero sentido, así como el verdadero sentido de la obra, queda en claro.

En el primer acto se plantea la situación en la que vive una familia de inmigrantes mexicanos. Pedro, el padre que añora el pasado; Cruz, la madre protectora; Belarmino (la cabeza); Mingo, el hijo asimilado; Joaquín, el hijo rebelde, siempre en problemas con la ley; Lupe, la hija que

cuida siempre a Belarmino; y por último Chato, un típico cholo y trabajador del campo, amigo de Joaquín. Al iniciarse la obra, la familia espera la llegada de Mingo de Vietnam. En general, la dinámica de la acción girará en torno al empuje asimilacionista de Mingo (que al principio no encuentra oposición) y el creciente espíritu de resistencia que adquirirá Joaquín al revelársele Belarmino como Pancho Villa. Al final del drama será Belarmino el que tome las riendas de la familia y su significado alegórico quedará esclarecido para el lector.

El discurso fantástico

De acuerdo con Todorov, hay tres facultades que muestran cómo cierta unidad estructural es alcanzada. La primera facultad “is derived from the utterance; the second from the act of uttering (or speech act); the third from the syntactical aspect” (76). El primer rasgo característico es el uso de un discurso figurativo. Lo sobrenatural aparece porque tomamos un sentido figurativo literalmente. En *The Shrunk Head* la figura retórica principal que genera lo fantástico es la presencia de Belarmino: una cabeza sin cuerpo que sólo gruñe y canta y que posee un apetito voraz. La figura inicialmente aparece en el título. Conforme va transcurriendo la acción se hace evidente su función. Al principio, sólo se escuchan el cantar y los gruñidos de Belarmino, que permanece oculto detrás de la cortina del cuarto contiguo. Se dice en las didascálicas que “It is the cry of a full grown man” (1.17). Este ocultamiento de Belarmino despierta la curiosidad del lector y también le proyecta un sentido, de misterio cuya explicación se le escapa y que se acentúa cuando Mingo quiere indagar quién gruñe y entra al cuarto de Belarmino a investigar:

- Mingo: Well, Ma, is that guy a wetback?
 Cruz: No, he's your brother.
 Mingo: Brother, huh? we'll soon find out (*He charges into the bedroom*)
 Belarmino: (*After a pause*) ARRRRRRGGGGHH.
 Mingo: (*Running out*) ARRRRRGGGGHH! He ain't got a body, he's just a HEAD! (1.17)

En el primer acto se representa una realidad en términos “realistas”; los personajes son una familia pobre de inmigrantes mexicanos que viven en una casa en ruinas. El tiempo es el presente o un pasado inmediato en lo que se intuye que es un medio rural. El deterioro de los muebles y el ambiente tétrico recrean el ambiente tópico de lo fantástico —o de la novela gótica— y sirven precisamente para enmarcar de forma adecuada la aparición de la cabeza de Belarmino. Sin embargo, en una primera instancia, esta escenografía proyecta una visión “realista” de las condiciones de vida

de la familia. Los elementos de marginalidad se hacen presentes a través del drama. En el caso de *The Shrunken Head* se trata de una familia pobre que habita una casa vieja en lo que se deduce es un pueblo pequeño cuya fuente principal de trabajo es la agricultura: un ambiente tenebroso habitado por seres amenazantes, que entran en conflicto constante con las normas establecidas.

En el segundo acto la cabeza de Belarmino aparece por primera vez en escena. Es la cabeza sin cuerpo de un hombre entre los treinta y treinta y cinco años; de cabellos largos y bigotes abultados. La cabeza enorme mide dieciocho pulgadas de diámetro, y sólo come frijoles y cucarachas.²

El lector duda al no poder explicar racionalmente la existencia de Belarmino tal como se representa en el texto. Su presencia en el ámbito de lo racional es un desafío a las leyes naturales y al orden establecido. El mundo de los personajes es también el mundo posible del lector que ahora se ve invadido por algo que escapa a su explicación. El efecto de esta invasión es el horror, horror ante lo inexplicable, entramos así en el ámbito de lo fantástico. A nivel de los personajes, Cruz no quiere aceptar el hecho de que Belarmino sea una cabeza; para ella Belarmino está enfermo. Pedro, por su parte, lo ve como un retrasado mental. Lupe y Mingo, sin embargo, lo perciben literalmente, como una cabeza.

Mingo: (*With meaning*) he ain't got a body, señora. (*Cruz stares at him unbelieving*)

Let's face it okay? He's a head. (*Cruz turns away shaking her head*)

You gotta accept it, ma. Shorty is a head and that's it.

Cruz: NO! (4.43)

Temática

Como se ha dicho, los temas del "Yo" y el "Otro" son temas recurrentes en la literatura fantástica. El "Yo" que puede distinguir entre el sujeto y el objeto ve amenazada su percepción del mundo. La relación del ser y sus deseos (psicológicos), de acuerdo con Todorov, lleva a la temática de la otredad y sustenta la aparición de todo tipo de monstruos y entes sobrenaturales (139). En términos generales, el "yo" representa la norma, mientras que la "otredad" es lo que difiere de ella y queda marginado, silenciado. Es la "norma" por lo tanto la que se posesiona necesariamente del discurso. En esta obra, sin embargo, es precisamente la "otredad" la que se apropia del lenguaje discursivo y la que presenta la realidad desde su punto de vista. A nivel extratextual, si se toma en cuenta la posición marginal del escritor chicano en la sociedad estadounidense y el contexto histórico en que se desarrolla la obra, la simple presencia de ésta ya está cuestionando

el “yo” social y está asumiendo la inversión normativa, el punto de vista de la “otredad”. Igualmente, al nivel del enunciado, los personajes también son representativos de la alteridad. Una familia de origen mexicano, campesina y pobre queda definitivamente fuera del discurso dominante de la clase media anglosajona, que alaba la asimilación cultural y el éxito económico. Sin embargo, el símbolo de “otredad” más evidente en el drama es Belarmino, la cabeza monstruosa que invade y se apodera del ámbito del “yo”, por medio de su apetito insaciable —un hambre real que, como se verá después, se vuelve alegórica.

El discurso amenazante/liberador de Belarmino

La cabeza sin cuerpo de Belarmino se manifiesta como una amenaza para varios de los personajes. Lupe tiene que cuidarlo y darle de comer todo el tiempo.

Lupe: Shut up! (*Belarmino laughs idiotically*) idiot, because of you I'm like a slave in this house. Joaquín and Mingo and er'body goes to town but they never let me go. (2.17)

Para Lupe, Belarmino es un obstáculo que le impide realizar sus deseos y prefiere escapar y casarse con Chato antes que seguir cuidándolo. Pedro también ve a Belarmino como una amenaza y lo culpa de su fracaso en la vida. Cuando Mingo le pide una buena razón por la cual no ha mantenido buen crédito, Belarmino gruñe y Pedro le señala, “There it is” (2. 15). Pedro se resiente de que Belarmino coma primero que él, que es su padre. Su apetito insaciable lo ha llevado a la ruina. Mingo, por su parte, al darse cuenta de que Cruz le da buena parte de las tortillas para los almuerzos a Belarmino —limitando así las ganancias de la venta de tortillas— también lo percibe como amenaza. Se puede observar que las actitudes de estos personajes son en realidad reacciones ante la presencia de Belarmino. La actitud de la madre ante Belarmino no es defensiva, sino más bien de una obsesión protectora. Joaquín, por su parte, lo ve como un agente liberador. Es a éste a quién Belarmino le revela su verdadera identidad.

Belarmino: (*Brusquely, furiously.*) No seas torpe! Si todo el mundo se da cuenta que puedo hablar, van a saber quién soy. O mejor dicho, quién fui. Me vienen a mochar la lengua o toda la maceta de una vez! Que no sabes que estamos en territorio enemigo? (3.1.29)

Debido a la revelación de Belarmino, Joaquín adopta una actitud más política: robar al rico para dar al pobre. Para Joaquín, la cabeza representa una forma de lucha contra el opresor.

Por otro lado, al nivel del lector, Belarmino significa una amenaza a la

interpretación lógica. El lector desde el principio se ha enfrentado a un ambiente, aunque siniestro, real o posible. También se ha enfrentado al misterio que representan los gruñidos de Belarmino, que podrían catalogarse como los gruñidos de un inválido o de un retrasado mental. Pero al estar de lleno ante la cabeza sin cuerpo de Belarmino, el lector cae en la no-explicación, en la “no significación” de la que habla Rosemary Jackson. Belarmino es una amenaza al sentido racional del lector y lo hace dudar. Varios de los personajes descartan la posibilidad de que Belarmino sea en realidad Pancho Villa, por la diferencia cronológica entre la muerte de Villa (1923) y el nacimiento de Belarmino (1928). El lector puede adoptar este punto de vista, pero le falta aclarar la presencia en sí de Belarmino/cabeza, que la razón/causalidad no explica, y tiene que buscar el significado en otra parte.

La transferencia al modo alegórico

Lo fantástico se le presenta al lector de la obra como un problema de interpretación. En lo fantástico, al no poder la razón explicar la transgresión de lo “otro”, al final de la enunciación no se vuelve a un orden o por lo menos no al orden inicial: permanece la ambigüedad. Pero, para que esto ocurra, el elemento fantástico requiere una lectura “literal”. Otro tipo de interpretación nos llevaría a lo poético o a lo alegórico.

Para localizar la transferencia de lo fantástico a lo alegórico en el texto considerado, es necesario localizar esa(s) metáfora(s) prolongada(s) que señala Todorov y observar su trayectoria en el texto. Existe en la obra una asociación alegórica entre la figura de Pancho Villa y la cabeza de Belarmino; entre el pasado y el presente enunciado. Dicha asociación entre ambos paradigmas se irá revelando conforme avance la acción. El título de la obra presenta la figura de Pancho Villa; el prólogo también afirma la presencia de Villa y su época. En la acción de los actos 1 y 2 se establece de lleno el paradigma que representa a Pancho Villa y su época, por medio del discurso de Pedro principalmente:

Joaquín: The general?

Pedro: No. The horse. After that Pancho Villa buy a Chivi. Maybe it was a Ford? No, it was a Chivi. 1923! That was the year that they kill him, you know. A revolutionary giant that he was.

Joaquín: Aaah, he wasn't a giant.

Pedro: Oh caray, you don't know, my son! Francisco Villa was a man to respect, a man to fear! a man con muchos . . . ummmhhh(*Huevos*) He rob to the rich to give to the poor—like us. That's why poor people follow him. Any time he

could rise 50,000 men by snapping his fingers. You should have seen what he do to the gringos. (1. 11)

Pedro sueña con el pasado revolucionario y le va inculcando a Joaquín los valores de la revolución, por medio de las historias que le cuenta, así como por los corridos revolucionarios que canta (*El siete leguas*, *La cucaracha*, etc.). De esta manera la figura de Villa como metáfora de la resistencia se mantiene y se prolonga pero no adquiere su total significado hasta el final del drama. Villa llega a representar el pasado revolucionario, de resistencia ante la opresión, un pasado que sigue vivo en los canciones y las añoranzas de Pedro.

En el segundo acto, la atmósfera siniestra que reina en la casa y los gritos irracionales de Belarmino detrás de la cortina orientan al lector y al texto hacia lo fantástico. Esto se materializa con la presencia de Belarmino en el escenario. El lector, sin embargo, no alcanza a hacer la relación Pancho Villa/Belarmino. Lo fantástico se mantiene mientras la relación entre los dos paradigmas es ambigua. Al principio Belarmino aparece como un ser enfermo, mental y físicamente. Es un ser que está fuera del tiempo histórico. Esta ambigüedad es rota por completo cuando Belarmino se le revela a Joaquín como Pancho Villa.

Belarmino: Pos guess. You have hear . . . el Pueblo de Parral?

Joaquín: Parral?

Belarmino: Chihuahua!

Joaquín: Oh, simón, tha's the town were they killed Pancho Villa and they Cut off his . . . (*pause*) HEAD.

Belarmino: Exactamente.

Joaquín: Did you have a horse?

Belarmino: Siete leguas.

Joaquín: And a Chivi?

Belarmino: One Dodge.

Joaquín: 1923?

Belarmino: Simón—yes.

Joaquín: I don't believe it. You? The head of Pancho . . . (3.30)

Al posesionarse del lenguaje por primera vez, Belarmino se revela como Pancho Villa. De ese momento en adelante el significado de Belarmino se hace evidente. El paradigma representacional de Pancho Villa es transferido al presente y llena un vacío, la falta de significado que personificaba la figura de Belarmino. Se sale de la "no significación" de lo fantástico y se entra al significado de lo alegórico. A nivel extratextual, la alegoría apunta hacia dos períodos históricos en donde el mexicano/chicano busca cambiar la sociedad en que vive: 1910 y 1960.

Del segundo acto en adelante, la resistencia "organizada" e ideológica es representada por Joaquín, debido a la influencia que tiene la revelación

de Belarmino en él. Se dirige a éste como a "mi general" y llega hasta a personificar a un guerrillero villista. Se puede decir que la revelación de Belarmino le ha dado un significado a su lucha.

El abandono de lo fantástico cubre de significado alegórico a Belarmino y de esta manera pone en evidencia la intención didáctica propia de la obra alegórica, que señala Clifford. Quedarse en el modo fantástico significaría quedarse en la incertidumbre, en la ambigüedad y no resolver el problema epistemológico que se presenta al lector. Esta irresolución implica en una primera instancia, el cuestionamiento de las premisas ideológicas dominantes; pero sin una transferencia a lo alegórico la obra no podría cumplir con su intencionalidad didáctico-política, no ofrecería alternativas concretas.³ Lo alegórico aquí también pone en perspectiva el conflicto entre asimilación y no-asimilación, que es representado por Mingo por un lado, y por Joaquín por otro —una asimilación que significa la pérdida de identidad cultural y por consiguiente la pérdida del ser.

Lo alegórico hace un llamado a la resistencia contra el empuje asimilacionista despersonificador de la sociedad anglosajona:

Belarmino: Buenas Noches. (Chato *exits*) Well, here I sit . . . broken hearted. But tha's okay cause I still got time to wait. Sooner or later, the jefita gots to come across wis Joaquín's body. All I need is to talk sweet whe she gives me my beans, eh? In other words, organize her. Those people don't even believe who I am. Tha's how I wan it. To catch 'em by surprise. So don't worry, my people, because one of these days Pancho Villa will pass among you again. Look to your mountains, your pueblos, your barrios. He will be there. Buenas Noches. (5. 61)

Al dirigirse Belarmino al lector (o público, en el caso de una representación teatral) se borra la distinción entre lo textual y la realidad del lector. Valdez logra así transferir la problemática de los personajes al lector o público y hacer un llamado a la resistencia. Al final del trayecto, la cabeza de Belarmino adquiere sentido y su intención didáctica es clara: el lector-espectador es capaz de cambiar la sociedad en que vive.

Conclusión

Durante gran parte de la década de los sesenta, la sociedad estadounidense disfrutó de un desahogado progreso económico. La guerra en Vietnam se convirtió en un factor importante en dicha expansión económica. Los sesenta vienen a significar, en el caso de las minorías estadounidenses, una época de autoafirmación y de lucha por la igualdad tanto económica como social.

En la obra, la idea del “sueño americano” es personificada por Domingo. Su egocentrismo y su hedonismo son consecuencias del *progreso económico* que persigue sin importarle explotar a su propia familia. El resultado del progreso económico es un ser (Mr. Sunday) asimilado que niega su pasado cultural. La asimilación es el precio del progreso económico y la entrada a la clase media.

Por otro lado, la idea del *progreso social* en la obra se hace presente en la figura de Belarmino. Una vez que se sale de lo fantástico y se adentra en lo alegórico, esta exigencia de progreso social se hace evidente. Quedarse en lo fantástico es quedarse en la no-solución de la problemática que opera en la obra —principalmente, el problema de la asimilación y la entrada a la clase media—. Lo alegórico da significado y sentido a la obra y con ellos señala, por su naturaleza didáctica, que el lector puede iniciar el cambio social por medio de la resistencia. De esta manera, el paso de lo fantástico a lo alegórico es el paso de la inacción a la acción.

Javier Rangel
University of California, Los Angeles

NOTAS

1. Historia aquí será concebida como la dinámica puesta en marcha a consecuencia de la lucha de clases. Todorov también descarta los aspectos ideológicos de lo fantástico. En términos generales ideología se define como “the imaginary way in which men experience the real world, those ways in which men’s relation to the world is lived through the various systems of meaning such as religion, family, law, moral codes, education, culture, etc.” (Jackson 61).

2. Otra figura que ayuda a generar lo fantástico es el elemento de las cucarachas. Esta figura retórica empieza en la canción *La cucaracha* y se personifica en el escenario al aparecer en las paredes del cuarto. Al final del drama las cucarachas se han integrado completamente a la realidad y forman parte de la dieta familiar.

Lupe: Cucarachas . . . big fat cucarachas. There’s one! (*She knocks it down*) Gee man, this is a big one!

Belarmino: NARRH!

Lupe: NO you pig! This is mine and I’m gonna eat it myself. (4.41)

3. Intencionalidad que después en los *Actos* alcanzará una formulación directa.

OBRAS CITADAS

- Clifford, Gay. *The Transformations of Allegory*. Boston, Mass: Kegan Paul Ltd., 1974.
Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. 1964. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
Hermes, Dieter. “Chicano Literature: A European Perspective.” *Revista Chicano-Riqueña* 13.3-4 (Fall-Winter 1985): 163-172.
Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: New Accents, 1981.

- Monleón, José B. *A Specter Is Haunting Europe: A Sociohistorical Approach to the Fantastic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Sommers, Joseph. "Critical Approaches to Chicano Literature." *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979. 143-151.
- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trad. Richard Howard. New York: Cornell University Press, 1973.
- Valdez, Luis. *The Shrunken Head of Pancho Villa*. Manuscrito inédito, c. 1971.