

CRÍTICA Y METACRÍTICA:
ANTOLOGÍA DE ENSAYOS SOBRE
LITERATURA CHICANA

Por

Justo S. Alarcón

INDICE

PRESENTACIÓN

PROLEGÓMENOS

I. Desbrozando senderos: Monólogos "Oscuridad de la casa..."

Consideraciones sobre la literatura y crítica chicanas

¿Estética literaria o Crítica científica?

La meta-crítica chicana

II. Ensayos críticos: Diálogos "... Candil de la calle"

El autor como narrador en *... y no se lo tragó la tierra*

Hacia la nada: o la religión en *Pocho*

La metamorfosis del diablo en *El diablo en Texas*

Estructuras narrativas en "Tata Casehua"

La aventura del héroe como estructura mítica en "Tata Casehua"

Lo esperpéntico en Miguel Méndez

Niveles interpretativos de "Encuentro"

III. Ensayos metacríticos: Triálogos "La linterna de Diógenes"

"El espacio de la literatura chicana" de Bruce-Novoa

El Ser/Valor absolutos en *y no se lo tragó la tierra* de acuerdo a "la dialéctica de la diferencia" de Ramón Saldívar

BIBLIOGRAFÍA / OBRAS CONSULTADAS

PRESENTACIÓN

Se me ha invitado a escribir una Presentación para esta *Antología de ensayos*, de Justo S. Alarcón. Por una parte, me place dicha invitación, pero, por otra, esto implica un gran desafío. Me explicaré. El placer brota de que, aunque no estoy muy familiarizada con la literatura chicana, es decir, de la literatura de una de las múltiples minorías raciales y culturales que existen en Estados Unidos, específicamente la hispano-chicana, leí los ensayos que integran esta Antología, que encontré sumamente interesante.

El desafío proviene de dos fuentes. La poca familiaridad que tengo con ese nuevo y reciente *corpus* literario, antes aludido, y que tengo que enfrentarme a uno de los más respetables autores y críticos de esta literatura en cuestión: Justo S. Alarcón, ampliamente conocido en ese ambiente literario hispano, en este caso de la literatura chicana.

Pues bien, me he puesto frente a este pequeño proyecto y acepté gustosamente el reto. Para ello me he guiado por el *Índice* que, en sí mismo, es significativo y revelador. Digo esto, porque se divide, tanto el *Índice* como la propia *Antología*, en tres partes ingeniosas: “Monólogos”, “Diálogos” y “Triálogos”.

Esta división me llamó la atención desde el primer momento. Me pregunté: ¿por qué esta división, y por qué el reparto tripartita de estos ensayos? Pronto me percaté de que había una intención organizadora de diseño. Y es lo siguiente.

Bajo “Monólogos” —que se compone de tres ensayos— el crítico y teórico Alarcón recoge aquellos ensayos en donde expone magistralmente su actitud ante la crítica y la teoría literarias. En esta primera parte, y bajo esta rúbrica, Alarcón nos expone con claridad asombrosa no sólo el conocimiento de la variedad de acercamientos críticos al análisis de la obra literaria, sino sus inquietudes profundas y convincentes sobre si el ejercicio de la crítica literaria es “apropiado” e, incluso, “válido”. El lector profesional se asombrará al ver que se ponga en tela de juicio esta misma actividad, tan practicada y, por demás, tan universalmente aceptada. En otros términos, la primera impresión es parecida al que lee por primera vez los discursos filosóficos cartesianos sobre “El método de la duda”. En pocas palabras, Justo S. Alarcón, de improviso, y con una lógica implícita, se cuestiona lo siguiente en dos planos: “¿Son posibles la crítica y la teoría literarias?” “¿Son posibles la crítica o la teoría literaria que, concebida por una mentalidad mayoritaria europeo-occidental, sirva para analizar una literatura de minorías culturales, no consideradas dentro de esos cauces y normas culturales de un criterio mayoritario y ajeno a dicha literatura?”

Ante unas preguntas tan apabullantes como éstas, uno queda perplejo. El mérito, pues, de esta primera postura es la reacción del lector que exige una profunda reflexión sobre los cánones ya establecidos, por consenso universal, y pocas veces revisados y reformulados.

Bajo el segundo segmento o apartado —titulado “Diálogos”— nos ofrece el crítico siete ensayos que, como lo indica el término mismo, se trata de siete estudios que él escribió al “modo tradicional”, o sea, que él mismo se vuelca sobre siete obras “a analizar” como lo haría cualquier otro crítico-teórico.

No nos detendremos mucho en esta parte, por carencia de espacio, a no ser en el hecho de que recorre, con magistral habilidad, una variedad ecléctica de métodos poco a la usanza por parte del promedio de los críticos. Es muy gratificante observar cómo con los diferentes textos, Alarcón maneja con soltura las diversas aproximaciones analíticas al uso, con una facilidad increíble. Así puede barajar con soltura, relacionando tanto la teoría filosófica, como la estructuralista, la arquetípica, la socio-histórica o marxista, como también la semiótica y la psicológica, etc.

Podría uno preguntarse si al leer estos varios ensayos el lector está recibiendo, a través de la aplicación práctica de esta variedad crítica, una lección teórica sobre estos distintos (y relacionables) métodos analíticos. Creo que aquí radica el verdadero mérito en la lectura de estos siete ensayos.

Al margen del valor crítico de estos ensayos, debemos destacar lo acertado de la elección al seleccionar los autores que componen esta Antología, que son escritores que presentan como rasgos característicos, el pertenecer a ese grupo de comunidades americanas con nuevas identidades y nuevas energías, muy comprometidas con el contexto social y político de su país. Tal es el caso de Tomás Rivera, piedra angular de la literatura de estas minorías étnicas que marca un hito en la historia literaria mexicano-americana. La novela *...y no se lo tragó la tierra*, de dicho autor, trata sobre la vida de los obreros agricultores migrantes en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Este texto —analizado de forma espléndida por el profesor Justo S. Alarcón— se convirtió de forma inmediata en un elemento fundamental en la historia de la nueva literatura hispano-americana. Destaca la prosa de Rivera, que es vigorosa y compacta, con un vocabulario y una sintaxis controlada rigurosamente y enmarcada dentro del contexto cultural de los emigrantes agricultores chicanos, con importantes elementos estéticos e ideológicos de la historia jamás contada de estas minorías del suroeste, dichos elementos se han convertido a través de los años en un memorial al deseo de ver florecer su identidad cultural y un merecido homenaje de supervivencia a la cultura chicana.

El interés de la tercera sección o apartado de esta Antología —“Triálogos”—, además del neologismo, radica en que el autor-crítico Alarcón aborda algo que no se ve con frecuencia: se enfrenta y “dialoga” sucesivamente con dos críticos o teóricos “preguntándoles” si sus teorías son, en primer lugar, “verdaderas” teorías. En segundo lugar, si esas teorías, supuestamente basadas en textos literarios, son y valen realmente para dilucidar el texto analizado en cuestión. Y cual es nuestra sorpresa al comprobar cómo Alarcón nos muestra con una claridad impresionante conceptos muy profundos. Llevándonos de la mano paso a paso durante todo su minucioso análisis, nos muestra al final, en la conclusión, y para desilusión del lector, que en muchos casos —como en estos dos— los dos teóricos emprendieron un derrotero tangencial y ajeno a lo que se proponían: ser vehículos para la comprensión de los textos analizados.

En otros términos, que Alarcón nos ha mostrado dos cosas fundamentales e inesperadas: en primero lugar, que estas dos teorías literarias no son teorías —les falta una elaboración clara y completa— y, en segundo lugar, que se han separado tanto de los textos analizados que no se sostienen y no cumplen con lo que se proponían o pretendían llevar a cabo: esclarecer la comprensión de los textos literarios analizados.

Rosario Ramos Fernández
Licenciada en Filología Inglesa
Universidad de Málaga

PROLEGÓMENOS

Estimado lector.

Se me ha ocurrido reunir algunos de los artículos que, a través de los años, he escrito sobre asuntos literarios con el propósito de antologizarlos. He cavilado extensamente sobre esta posibilidad. Si la misma consideración me hubiera sobrevenido años atrás, me hubiera sentido alentado. Pero, ahora, lejos ya de la juventud, me perturba dicho planteamiento. Y es que, después de haber recorrido largos caminos, de haber aprendido sendas lecciones, de haberme prevenido contra los vapuleos de la vida, le entra a uno un poco de miedo. No se trata de un miedo que procede del inconsciente, producto de la inseguridad personal, sino más bien de un recelo que viene de afuera, de una meta inalcanzable: es el desasosiego ante lo incognoscible, ante el *misterio*. Sí, el misterio de lo *inefable*. Porque, después de todo, eso es la literatura, como todo arte: un misterio inefable, y, por ende, siempre inalcanzable.

De todos modos, acepté el reto que yo mismo me planteé. Tengo que confesar también que, en el proceso del consiguiente debate interior por el que crucé, hubiera querido cambiar, transformar y, quizás, eliminar muchas de las cosas que "he dicho" a través de la escritura —ese instrumento frío y aséptico, unas veces, y, las más, solitario, pues se construye en una soledad casi absoluta. Digo "eliminar", porque, con frecuencia, después —mucho después— las considera uno como cosas banales, de poca monta, algo así como inútiles, pues *realmente* no han contribuido nada o casi nada a lo que hoy llamamos, eufemísticamente, "avance del conocimiento". Y, por eso mismo, además de desasosiego, siento *frustración*.

Pero si hubiera cambiado lo que no me gusta ahora, que era lo que entonces pensaba y creía, dejaría de ser "auténtico". Sí, auténtico, en un sentido de personalidad de base, y no necesariamente intelectual, pues lo que se dijo *in illo tempore* —fuera lógico o ilógico, de buen gusto o mal gusto— se dijo con sinceridad y convicción, y hoy goza, creo yo, del merecido

apelativo de autenticidad: fue lo que fue, aunque tal vez no debiera haber sido lo que es, o no es lo que debiera haber sido.

Una vez aceptado el reto, y de haber meditado serenamente sobre lo que acabo de exponer, se me presentó otra dificultad, de diferente orden: la labor de organizar el trabajo a realizar. Es decir, la labor del "desbroce". Comencé a escoger, seleccionar, incluir, descartar títulos, algunos más bien altisonantes y otros más bien prosaicos. Además, este "desbroce" tenía que presuponer un orden, una estructura, algo que les diera un poco de unidad dentro de la variedad. Y ésta fue otra labor ingrata. Tengo que esclarecer que, de nuevo, me entró de nuevo la turbación. No ya una aprensión ante el misterio e infabilidad del arte, sino un amilanamiento ante la des-organización de la lógica, del intelecto, de lo frío de esta actividad a la que llamamos, equivocadamente quizás, "luminosa".

Después de leer títulos y más títulos, unos publicados y otros inéditos, y después de meditar sobre los contenidos que encerraban dichos encabezados, traté de buscar cierta variedad que representara los diversos estados de ánimo, los diferentes enfoques y las ideas dispares esparcidas por todos esos artículos. Otra vez me volví pensativo: ¿cómo dar unidad a la variedad? Otro pensamiento turbador se apoderó de mí: ¿habrá unidad de fondo en "el hilo de mis pensamientos" que zurce mis escritos y, quizás, mi vida entera? O, por el contrario, ¿tendré que enfrentarme —como ante un espejo— a la idea e imagen perturbadoras de que mi intelecto, mi visión del mundo de las ideas, mis propias ideas, en fin, mi propio yo no sólo sea —o haya sido— incapaz de *poner orden*, sino que realmente *no lo tenga*? Si éste fuera el caso —como a veces parece ser— la empresa emprendida sería inalcanzable. Y aquí, precisamente, radica el origen del miedo o desasosiego al que me refiero ahora.

De todos modos, y en medio de esta perturbación, "puse manos a la obra", como se dice proverbialmente. "Desbrozando caminos" llegué al plan final, y oí el susurro de una voz interior que me dijo: *un poco de todo*. Me pareció que debería incluir, por lo menos (y por lo más), tres aspectos o niveles: el monologal, el dialogal y el trialogal o tridimensional. Se trataría, pues, de "tomar poses", a saber, de situarme en diferentes ángulos para ver qué posturas había tomado en diversas épocas. En términos de "comunicación", se trata del número de participantes en el discurso o en el diálogo. En términos "gramaticales", se trata de conjugar los pronombres personales con sus verbos, como el "yo", el "tú" y el "nosotros". O, si se quiere expresar esto en un lenguaje filosófico, con énfasis existencial, se trataría del manejo o integración de "el yo" cartesiano, "el otro" sartriano y "el nosotros" gabrielmarceliano.

De acuerdo a lo expuesto, la presente *Antología* se organizó en tres partes. Dentro de la variedad congénita, he tratado de aglomerar varios contenidos bajo tres grupos y, cada uno de éstos, bajo una rúbrica distintiva. La primera parte lleva por título "Oscuridad de la casa...". Tendría que adelantarme de inmediato y explicar, parentéticamente, que este encabezado peculiar, como los otros dos que siguen —al igual que el del título general— no son representativos de las rúbricas de la labor crítica tradicional y a la usanza acostumbrada. Son más bien sugerencias, con sabor metafórico y proverbial, que evocan algo (o mucho) y que, por su propia naturaleza, lindan con la vaguedad. Son ilustrativas, más bien que explicativas. Determiné hacerlo así, por la simple razón de que no encontré términos concisos que pudieran ajustarse y encerrar la variedad del contenido multifacético que se encuentra en la presente *Antología*.

Concretándome más a las tres partes, y tratando de encarrilarme un poco, podré decir lo siguiente: que en la primera, "Oscuridad de la casa...", trato de abrir caminos por entre la "broza" que oscurece el campo intelectual que, de por sí, debiera ser claro y luminoso, pero que esa "broza" nos oculta muchas veces el camino a seguir. Me refiero, en particular, a las *propias* ideas, sedimentos de muchas lecturas y meditaciones hechas a través de los años. Esas ideas que "uno se ha apropiado", que hacen morada en lo más recóndito de la personalidad de cada uno, pero que no hubo tiempo para meditar, entresacar y formar en un todo intelectualmente estructurado. Un auto-examen, un monólogo y un pensar-en-alta-voz o un dejar-que-fluya-la-pluma para poder oír a "el otro" que uno lleva dentro y, de esta manera, verse cara a cara, tanto en la oscuridad de la maraña como en la claridad del escampado. Este fue el propósito de los tres ensayos que escogí y que coloqué en el primer plano, apartado o sección bajo la rúbrica de "Oscuridad de la casa...".

En el segundo grupo o apartado, "... Candil de la calle", he incluido seis ensayos. Aquí, a diferencia de los anteriores, he tratado algunos aspectos de varias obras literarias ya hechas clásicas. Estos textos han sido escritos por autores, en su mayor parte de mi generación, todos ellos conocidos míos. En cuanto a las aproximaciones empleadas en los análisis, puedo decir que no he seguido fiel y canónicamente ninguna de ellas. No sé si es que nunca pude dominar con maestría ninguno de estos acercamientos tradicionalmente establecidos o si es porque no quise ponerme el yugo reglamentado; el caso es que eché mano de varios, habiéndolos acomodado a mis gustos personales. De cualquier modo que sea, cuando hice uso de ellos, los he entrelazado e hilvanado eclécticamente.

Es mi creencia, o parecer, que el texto se abre ante el crítico sin reservas y tan honrada y auténticamente que, incluso, le sugiere e indica a éste qué enfoque y camino debe seguir. El crítico que, por razones ideológicas, doctrinarias y de escuela, no se abra a la previa apertura del texto, se expone a una postura intransigente que puede rayar en fanática, convirtiendo así a los dos textos —el literario y el propio— en dogmas que repugnan a la definición y a la naturaleza misma del arte: el ser abierto y el estar libre de trabas. Con lo de "... candil de la calle" quise indicar también —por medio de la jerga proverbial— que, como crítico, "dialogué" con los textos ajenos, con "el otro". He tratado de darles, mejor dicho, de devolverles "la luz" que ellos mismos me otorgaron. Mi trabajo lo considero, pues, como el de un planeta o satélite, girando al rededor de los soles sobre los que gravitaba y viéndolos con los rayos de luz que ellos mismos me prestaban. Se trata, pues, de una media docena de "diálogos": coloquios entablados entre cada uno de ellos y yo.

El tercer encabezado reza: "La linterna de Diógenes". De las perchas del ropero del filósofo sofista griego Diógenes penden muchas anécdotas que los historiadores, los biógrafos y el pueblo "le han colgado". Una de ellas narra que, caminando en pleno sol por las pobladas calles de la ciudad de Atenas con una linterna, o ya en el centro de la plaza, le preguntaron la razón de tan inusitada costumbre o excéntrico comportamiento. La respuesta fue clara y tajante: "ando buscando a un hombre". No sé si esta anécdota ocurrió en la realidad, ni sé si es o no aplicable a mi caso. De todos modos, el subtítulo —"triálogo"— indica que es una "conversación a tres": el crítico que dialoga con el texto de un autor, y yo que, a mi vez, dialogo con el crítico en cuestión. No sería del todo inconcebible que un tercer crítico, con su propia crítica, dialogara conmigo, lo

cual constituiría, ciertamente, un cuatriálogo. Así es la materia de que está constituido el ser humano. Como si la luz de la linterna o candil de Diógenes fuera más intensa que la de un sol de mediodía veraniego, me pregunto yo. O como si el diálogo, a manera de una bola de nieve que rueda sobre sí misma agrandándola, creciera y aumentara también en calidad y en esclarecimiento. No sé a ciencia cierta, pero lo que sí sé es que se imponen los diálogos, incluso a varios niveles. Esta tercera parte es, pues, una "metacrítica", o sea, esbozos sobre algunos textos críticos.

I. Desbrozando senderos: Monólogos

"Oscuridad de la casa..."

*Consideraciones sobre la literatura y la crítica chicanas **

En los veinte o treinta años hemos visto un resurgimiento impresionante de la literatura chicana. La crítica chicana, empero, ha quedado rezagada. Y no podía ser de otro modo, dado que, lógicamente, la crítica presupone una literatura ya existente. Sin embargo, hay bastante literatura chicana para que la crítica se quede tan atrás. Y, desafortunadamente, este es el caso. A no ser por dos o tres artículos más o menos generales que tratan de sintetizar o de abrir brecha, la mayor parte de los estudios críticos se limitan a un aspecto de una obra o a una parte de la obra o a parte de varias obras. Y no solamente la crítica chicana se encuentra limitada en cuanto a la cantidad y a la amplitud de orientación, sino que también la vemos dividida en una gran variedad de acercamientos, de los cuales todos, o casi todos, son utensilios preexistentes. No hay ninguno que se pueda decir, al menos en parte, chicano.

Pero las preguntas afloran inmediatamente. ¿Es que puede haber tal cosa como un acercamiento crítico "chicano" aplicable a la literatura "chicana?" ¿Es que puede haber tal cosa como un acercamiento "chicano" a la literatura no-chicana? ¿Es que cualquier acercamiento, empleado por un crítico chicano a la literatura chicana, puede ya considerarse chicano? ¿Es posible hablar de acercamientos críticos culturalistas, nacionalistas o que lleven cualquier otro sello particularista al igual que una obra creativa, pongamos por ejemplo, chicana, inglesa o china? Si podemos catalogar a un escritor creativo con el sello de "chicano", ¿podremos hacer lo mismo con un crítico, denominándolo "chicano?" ¿Por qué? ¿Es que en el primer caso se trata solamente de expresar una (o múltiple) experiencia y, en el segundo caso, se trata de aplicar un (o múltiple) método? Si aceptamos esta postura, nos veremos entonces forzados a establecer una dicotomía. ¿Existe realmente esta dicotomía? ¿Debe de existir esta dicotomía?

Y, continuando con las preguntas, ¿es que se puede concebir a un crítico que sea "objetivo?" El hecho de escribir, ¿no implica una actitud intelectual, ideológica y cultural preliminar? ¿No se trata, acaso, de una re-interpretación, re-visión, re-creación? ¿Puede concebirse a un escritor

capaz de escribir una obra que sea completamente fruto de la fantasía, sin referencia a una realidad vital? ¿No es posible que el autor esté consciente no sólo de los lectores-críticos, mientras escribe, sino también que él mismo esté haciendo crítica? ¿No pudiéramos mejor hablar de complementariedad que de dicotomía?

Estas son algunas de las preguntas que se hace un crítico cuando quiere interpretar una obra, sobre todo chicana, después de haber estudiado los métodos o acercamientos críticos existentes y tratar de aplicarlos al producto creativo. En estas páginas pasaremos una revista general a los principales acercamientos de la crítica y, después, trataremos de ver algunas alternativas y posibilidades de aplicación para el crítico chicano.

Temática y modalidad de la literatura chicana

Al hablar de la literatura chicana hacemos hincapié en la narrativa, aunque sin perder de vista los otros géneros literarios. Este énfasis en la narrativa no quiere decir que la novela o el cuento haya sido lo mejor que la pluma chicana haya producido. Pero desde el punto de vista del crítico es lo más difícil de analizar, por su extensión y por su complejidad. Por eso, como se verá más tarde, la mayor parte de los críticos prefieren aplicar sus métodos a los géneros más cortos, como la poesía, el drama y el cuento.

Las temáticas y las modalidades de las literaturas de todos los tiempos varían y se ajustan a los valores de la sociedad de donde surgen. El valor y la perennidad de la obra literaria depende, además de la forma estética, de la visión profunda que el autor haya tenido de la sociedad o grupo social que describe y de la habilidad artística con que transmite esa experiencia al lector. En términos más concretos, se trata de un reflejo, de una armonía, de un vaivén entre la sociedad productora y la expresión producida, cuyo intérprete es el autor.

Aceptada esta premisa, podemos decir que la literatura es uno de los termómetros que mejor marcan el estado de salud, las preocupaciones y el *modus vivendi* de la sociedad que la produce. Si la sociedad pasa por un período de crisis, la obra literaria manifestará esa crisis. Si, por el contrario, la sociedad está en una época de calma y de paz, una literatura revolucionaria no tendría sentido, porque los lectores no se verían reflejados en ella y no aceptarían esa literatura como suya. Si la sociedad, aunque parezca estar tranquila, muestra síntomas de decadencia, la literatura intuirá "el mal del siglo" y, entonces, tendrá dos alternativas: o se hace escapista o se convertirá en reaccionaria. ¿Cuál es el estado de salud de la sociedad o grupo social llamado chicano? ¿Refleja la literatura chicana este estado? Si un lector, ajeno a la situación histórico-social del chicano, lee al azar algunas obras chicanas, inmediatamente y sin dificultad se dará cuenta precisa de la experiencia, de la situación y de las preocupaciones del pueblo chicano. Puede ese lector sacar la conclusión lógica: la experiencia chicana es una experiencia de opresión económica, social, cultural y racial. Por tanto, su literatura es de protesta y de liberación. Todo, y solamente, por haber leído algunas obras representativas de la literatura chicana.

La pregunta obligada es la siguiente. Si ese lector, ajeno a la experiencia chicana, es un lector atento y perspicaz, es decir, un crítico de la(s) literatura(s), ¿qué clase de acercamiento crítico emplearía para analizar la literatura chicana? ¿Podría comenzar por el formalista, pongamos por

caso, en donde la forma es el arte? ¿No le fuera más lógico comenzar por un método contextual, digamos el sociológico-marxista, que va más directamente al contenido histórico-materialista y a la dinámica de las fuerzas contradictorias que engendraron la situación productora de dicha literatura? O quizá le interese aplicar el método más tradicional, el moral-filosófico, en donde pueda sopesar la (in)moralidad de la opresión, la (in)moralidad de la explotación, la (in)moralidad del genocidio histórico racial y cultural. Expresándolo en términos crudos, pero realistas, una literatura que expresa bellezas, simplemente por expresar bellezas (el arte por el arte), cuando la realidad es, como en el caso de la literatura chicana, opresiva, además de ser ilegítima y mendaz, es una burla obscena a la verdadera belleza: la vida. La literatura chicana, hoy por hoy, mientras no cambie la situación histórica de opresión y de racismo, no puede pagarse el lujo de escribir un arte bello por el simple hecho de ser bello, porque sería una belleza penderciera. Y lo que se dice del arte creativo, se puede y debe aplicar al arte crítico. El lector crítico que se aproxime a la literatura chicana empleando únicamente una lente o lupa esteticista, *simple y únicamente* por creer en el canon de "el arte por el arte", es un pseudo-crítico formalista. Tanto el autor como el lector-crítico son, cada uno en su esfera complementaria, los intérpretes de una situación histórico-cultural dada. Cuanto más se acerquen a esa realidad, más verídicos serán y, por ende, más válidos. Esto no quiere decir que éste o aquél método carezca de valor. No. Se trata sencillamente de poner las cosas en su propia perspectiva y de no errar el blanco y la meta. Se trata de ordenar las "prioridades."

Acercamientos críticos

Hay por lo menos una docena de métodos de aproximación a la interpretación de la obra literaria. Unos más tradicionales que otros. Unos que se apoyan más en la forma y otros que prefieren el contenido. Aunque, como se apuntó antes, la crítica haya quedado rezagada frente a la creación literaria, existió siempre. Ya desde el tiempo de los clásicos griegos y romanos hubo un Aristóteles, un Platón y un Horacio que se preocuparon por la función del arte literario en la sociedad. En general, puede decirse que la crítica fue sufriendo un proceso evolutivo a través de los siglos, de lo moralista a lo amoralista y de la preocupación por el contenido a la preocupación por la forma. Así tenemos un acercamiento moralista-filosófico, otro arquetípico-folklórico, otro sociológico-marxista y otro formalista-estructuralista. Quizás esta observación general tenga que ver, así como la literatura creativa, con los valores imperantes en las diversas épocas y situaciones histórico-sociales. No hay que perder de vista este fenómeno a causa de su posible aplicación "cronológica" a la literatura chicana. Sabemos que la literatura chicana es de reciente aparición, por lo menos en lo tocante a su resurgimiento. Pero también sabemos que su contenido es y ha sido de opresión y peonaje. Un verdadero anacronismo: el campesino chicano vive una vida semifeudal en un sistema altamente tecnocrático. Un acercamiento crítico altamente tecnocrático, es decir, de sistemas esqueléticos y estructuralistas aplicado a un contenido literario de peonaje servil sería, hasta cierto punto, anacrónico, por no decir contradictorio e inmoral.

El canon del acercamiento formalista nos dice que la obra literaria existe *por sí misma, por sí sola* y que tiene su propia vida. La obra de arte tiene un lugar: su lugar. O sea, que una vez que la obra ha visto la luz, se desprende de la matriz y ya no tiene nada que ver con su origen. Si algún "significado" tiene la obra, habrá que buscárselo intrínsecamente, en la relación estructural de las partes al todo, y no extrínsecamente, fuera de la obra. La obra literaria es, en sí misma, una

fuerza válida del conocimiento que no puede expresarse a no ser en términos de la estructura interna de la misma. La obra de arte es "forma" y, si algún contenido tiene, es contenido de la forma. Es como si dijéramos que el que las hojas verdes o secas de un árbol estén verdes o secas depende de la naturaleza de la hoja y no del alimento-sequía de las raíces o del cambio de las estaciones del año. O que el que un niño tenga cuerpo de atleta o esté raquítico es debido a su naturaleza interna y propia y no a la dieta o régimen que observe, ni a la posible robustez o raquitismo de los padres que lo engendraron.

Este acercamiento crítico es válido, pero sólo *parcialmente*. ¿Por qué tiene que ser en parte solamente? Porque la premisa o canon es parcial. ¿Quién ha dicho que la obra literaria es bella porque la belleza radica solamente en la forma? ¿Es que la belleza de una mujer o de un hombre, pongamos por caso, depende solamente de cada parte de su cuerpo y de la relación y armonía entre las partes de ese cuerpo? ¿Y el contenido personal, intelectual y otros talentos que no se pueden medir y que adornan a la belleza física, no son parte de la belleza total? ¿O es que los atributos de su personalidad dependen de la belleza física, como nos querrán hacer creer los formalistas? Y, refiriéndonos a una obra de creación artística, pero de otro orden, ¿en dónde radica la *forma* bella de una sinfonía? ¿En la partitura? ¿En los acordes? ¿En la relación entre la melodía y el acompañamiento? ¿En la orquesta que produce los sonidos polifónicos? ¿En el placer de la audición? ¿No sería mejor decir que radica en todos estos elementos, sean internos o sean externos, desde la creación hasta la audición, pasando por todos los niveles intermedios?

Pero la crítica más grande que se puede hacer contra este acercamiento es que rehúse interpretar el contenido de la obra literaria que es parte de la función de cualquier intérprete. Además, rehúsa aceptar el aspecto diacrónico (histórico) en el estudio y análisis de la obra. Una observación, además de importante interesante, es que en sus análisis los críticos formalistas se limitan a la forma corta: la poesía y el cuento. ¿Por qué? Cuando aplican el método a una obra extensa, como la novela, el análisis termina precisamente en donde comienza el problema.

¿Y qué decir del estructuralismo como acercamiento a la obra de arte? El estructuralismo literario es un apéndice del formalismo, en grande. Pero también heredó y desarrolló sus limitaciones, en grande. Los estructuralistas recorren una escala que va de lo más humilde, como las "formas simples" del proto-estructuralista André Jolles, hasta las estructuras e ideologías mucho más ambiciosas de Boris Eichenbaum. Desde los símiles y paralelismos simples de la "gramática narrativa" de Tzvetan Todorov hasta la concepción grandiosa y totalitaria de los "sistemas autorreguladores" de la(s) literatura(s), los "sistemas genéricos" y los "sistemas de modos y formas" de Northrop Frey.

¿Cuál fue el origen del estructuralismo? Lo originaron dos fuentes principales: de un lado el formalismo, como acercamiento crítico a la literatura y, de otro, la reacción contra la fragmentación intelectual del siglo veinte. Quiso imitar al marxismo, no como "ideología totalitaria", sino como "sistema coherente" y como "metodología." Al mismo tiempo crítica al marxismo por su demasiada fe en la dialéctica histórica. Para el estructuralista, en cambio, la historia depende del "punto de vista," es una realidad-verdad subjetiva y relativa, de acuerdo a Boris Eichenbaum.

La obra literaria, para el estructuralista, es una estructura no viviente. El análisis de la obra debe de ser como una radiografía de su esqueleto. Se ocupa del armazón, del montaje de la obra, y no del origen, ni del contenido, ni del mensaje. Tiene un mérito, semejante al acercamiento formalista, y es el de buscarle una base, un sistema, una estructura que mantenga a la obra firme y coherente. Pero, a semejanza del formalismo, corre muchos peligros. Por ejemplo, parte del supuesto hipotético de que una obra literaria es un sistema "completo" y "cerrado." Como ardid metodológico es excelente, porque de este modo puede estudiar sistemáticamente las partes para después relacionarlas formando un todo. Pero se rehúsa a aceptar que ese sistema "cerrado" tenga una base en otro sistema más amplio que es el sistema cultural e histórico de donde emerge el "sistema literario." O sea, que el sistema "cerrado" y "completo" de los estructuralistas no es ni tan "cerrado" ni tan "completo." Inherente a este peligro se halla el de la exclusión del diacronismo en la obra literaria, tan importante y esencial para el acercamiento marxista. El sincronismo es lo único que le interesa al estructuralista ortodoxo, y esto se comprende, pues, lógicamente, al considerar la obra como sistema cerrado se congela ésta en el tiempo. Es decir, se extrae convenientemente la obra de la dialéctica histórica.

Hay que añadir que el estructuralismo ha sufrido un proceso de maduración y de reajustamiento. Muchos estructuralistas ven algunos de los fallos en este acercamiento, sobre todo en lo referente al abandono del contenido y del significado contextual de la obra. Por eso echan mano de la hermenéutica, para "recobrar el significado oculto" de la obra, y también de la semiología o semiótica para interpretar el significado de los signos y de las leyes que los regulan. En cuanto a la terminología empleada, existe un verdadero caos. Cada crítico inventa la suya y se da el caso de que el mismo término empleado por uno adquiere diferente significado cuando lo emplea otro crítico. Incluso algunos estructuralistas, como Gérard Genette, tachan a esta terminología de "elitista." A veces se convierte en fanfarronería erudita, y hasta decae en pedantería. Citemos algunos términos: "literalidad," "principios organizadores," "pensamientos generales" de la obra, "*continuums*," "unidades irreductibles," "voz pseudo-diegética," "dominante," "defamiliarización," "micro y macro estructuras", etc. El estructuralismo, entre otras cosas, deberá de ocuparse, pues, de estructurar no sólo las estructuras literarias, sino también las terminologías, para así poder explicar esas estructuras.

Otro acercamiento a la literatura es el llamado arquetípico-mitológico. Quizá las autoridades supremas sean Claude Lévi-Strauss en antropología y Carl Jung en psicología colectiva. El punto de partida es la suposición de que los mitos, las imágenes primordiales y los símbolos básicos proceden de una conciencia colectiva y son, en esencia, comunes a todas las culturas. La expresión o forma varía en cada sociedad y cultura, pero el contenido y esencia es constante en todas. Dada esta premisa, el artista será aquella persona que posea una visión y sensibilidad especiales y un don de poder transmitir esas imágenes primordiales del mundo escondido y subconsciente al mundo externo y consciente. La fuente de creatividad, lógicamente, será la(s) experiencia(s) primordial(es). Se podría decir, pues, que el artista es una persona que surge de la colectividad y que su obra satisface la necesidad espiritual-cultural de la sociedad. Algunos de los mitos y arquetipos esenciales y primordiales son los referentes al eterno retorno (paraíso, caída, regeneración) y a la creación y a la expiación ritual. Los referentes a los elementos naturales, como la función del sol, del agua y los ciclos de las cosechas. Y los concernientes a las fuerzas incontrolables y supernaturales, como las deidades y los diablos, fuerzas benéficas y maléficas respectivamente.

Aunque este acercamiento es de sumo interés, en particular para la literatura chicana, hay que tener cuidado. La visión del mito y la aplicación del método pueden degenerar en una concepción subjetivista y de proyección psico-romántica por parte del crítico. O sea, basarse en la creencia pseudo-científica de que en la(s) cultura(s) estas imágenes-mitos primordiales fueron cosa lejana y se perdieron en la historia. Por tanto, que son "primitivas" y "muertas," "simples" por no decir simplistas. No admiten estos críticos la continuidad, la evolución y la complejidad históricas de estos arquetipos que sobreviven en el presente. Otro peligro y limitación de este acercamiento literario es que hace hincapié en el mito arquetípico y no en las variaciones, expresiones y ropaje con el que aparece revestido tal o cual mito. Es decir, analiza el contenido más que la forma y emplea el método deductivo más que el inductivo.

Semejante al arquetípico, en algunos casos, pero mucho más complejo, vital y armónico es el acercamiento marxista. Las premisas básicas de este método pueden resumirse en las siguientes; que la obra literaria no es una entidad separada e independiente de la matriz que la produjo. Que está sujeta a la dialéctica histórica, como cualquier otro producto social. Y que, en esta dialéctica histórico-materialista, las fuerzas de producción (infraestructura) condicionan el arte, como cualquier otra manifestación de la inteligencia y de la cultura (supra-estructura). Y va más lejos al decir que la función de la supra-estructura, incluyendo la(s) ideología(s) y el arte, es la de "legitimizar" el poder de la clase dominante y las formas de producción existentes. Este es el hecho, pero sería bueno adelantarse y decir que, debido a la dialéctica intrínseca, y en el caso presente la literatura chicana, se opone antitéticamente a la ideología de la clase dominante. Una ideología no es precisamente un conjunto de doctrinas sino, y más bien, el modo cómo vive el hombre su papel en la clase social. El arte, como parte integrante de la supra-estructura, ejerce a su vez una influencia sobre la dialéctica histórica. En sí mismo y por sí mismo, el arte no puede cambiar el curso de la historia, pero puede señalar ese curso, e incluso orientarlo.

Basados en estas premisas, se puede decir que el arte se produce y surge del concepto ideológico que el autor tiene del mundo. ¿Qué relaciones existen entre el arte literario y la ideología de clase a que pertenece el autor? Este es uno de los primeros pasos que debe proponerse el crítico al acercarse a la obra literaria. Tendrá que analizar la intrínseca correlación entre los dos o hará notar, al contrario, la diferencia entre ambos. Otro primer paso en el análisis literario es, contrariamente a lo que creen muchos, el de considerar a la obra en su totalidad textual y contextual *simultáneamente*. Es decir, el análisis de la obra no se debe mover mecánicamente del texto a la obra-a la ideología-a las relaciones sociales-a las fuerzas de producción, sino que en cada paso o nivel hay que tener presentes los restantes, en una dialéctica interna e interdependiente, como postula Lucien Goldman.

Uno de los puntos más escabrosos en el acercamiento crítico marxista es el señalado por otros críticos, sobre todo los estructuralistas: el crítico marxista se preocupa más, quizás exclusivamente, del contenido que de la forma. Pero los marxistas no creen que eso sea cierto, pues consideran a los dos aspectos del arte como íntegra y dialécticamente relacionados. Ya Hegel había afirmado que un contenido dado determina una forma apropiada a ese contenido. O sea, la forma no informa al contenido, como decían los formalistas, sino, al contrario, el contenido contiene la forma. Y, para confirmar lo dicho, traen a cuento que, históricamente, si el contenido cambia también la forma cambia. Que el cambio de forma no es un capricho del autor,

sino una necesidad que depende del contenido histórico de la obra. Ya Marx había hecho notar que la forma no tiene valor a no ser que sea forma de su contenido. Dicen los marxistas que el formalismo puro roba a la obra literaria del significado histórico y reduce a la obra a un juego estético. El ejercicio crítico exclusivamente formalista conduce, dicen ellos, a un contenido vacío, vulgar y mendaz, por no decir perverso.

Hablando de la novela como forma literaria, Lucáks repite lo que ya Hegel había descubierto: que la novela no es otra cosa que la épica burguesa, y añade que esta épica es una épica de enajenación, característica del mundo capitalista moderno. Así que al escritor y al crítico les corresponde no sólo crear y analizar la obra textual y contextualmente, sino también rehacer y recobrar armónicamente el mundo que la sociedad moderna capitalista resquebrajó. Los grandes autores son pues aquellos que, en lugar de aislar, recrean la totalidad armónica de la vida humana por medio de las fuerzas dialécticas y vitales históricas. Así, por ejemplo, el personaje héroe de una novela u obra literaria, sin perder su individualismo, debe encarnar las fuerzas histórico-vitales de la situación que lo producen y de donde surge. De otro modo, dicho personaje sería fofo, demagogo y mendaz. El personaje-héroe tiene que ser auténtico: tiene que reflejar y encarnar, no la contradicción entre lo que dice y hace (contradictorio en sí mismo), sino las contradicciones existentes en la sociedad (dialéctica histórica). Si el personaje-héroe tiene que ser fiel a esta dialéctica, se sigue lógicamente que el autor, como parte del proceso total, tiene que descubrir y transmitir esa dialéctica histórica no sólo a través del personaje-héroe, sino también en la complejidad de la obra.

El creador refleja la realidad social creando "tipos" históricos, personajes que encarnan una "individualidad histórica." Por tanto, no vale crear personajes esencialmente psicológicos. La función del autor es traducir los hechos socio-históricos a literarios, y la función del crítico es descodificar los hechos literarios a socio-históricos.

Llegamos a otra postulación de la crítica marxista que exige que el autor y el crítico deben y tienen que estar comprometidos. La neutralidad en el arte auténtico es imposible. La libertad e independencia del arte burgués, nos dicen los marxistas, está disfrazado bajo el imperativo de la ideología de clase y del imperativo del dinero. No hay más que pensar en los *best-sellers* para corroborar este aserto. Y no puede ser de otro modo. La literatura está comprometida, abierta o socavadamente, a la ideología predominante, que es una ideología de clase, como ya queda dicho. Por eso los marxistas postulan que la literatura comunista debe de estar al servicio del proletariado y, al decir esto, desenmascaran a los burgueses, que se creen libres del compromiso socioeconómico.

Relacionado con el postulado del compromiso entre el creador y la obra, entre el autor y la dialéctica histórica, el teórico marxista considera la relación entre el autor y la producción no sólo de la obra como arte, sino también como "producto" económico. Esto nos aparta más de la crítica literaria de la obra, pero para el marxista es importante simplemente porque el arte, como parte integral de la supra-estructura, está directa e íntimamente relacionado a las fuerzas de producción económica.

De acuerdo a lo dicho, podríamos resumir esquemáticamente lo referente al arte, al autor y al acercamiento crítico marxista de la siguiente manera. La obra literaria, la novela sobre todo, no

es una entidad o criatura dotada de vida independiente. Es el producto de un autor que, a su vez, es producto de la ideología dominante de una clase social, que, a su vez, es producto de una dialéctica histórica, que, a su vez, es producto de las fuerzas y modos de producción de un momento histórico dado. Para analizar completa y válidamente la obra literaria el crítico tiene que tener en cuenta este esquema progresivo de relaciones.

Comparándolo con los otros acercamientos hasta aquí expuestos, se puede decir que el método marxista ocupa un lugar diametralmente opuesto al formalista. Aquél se ocupa más del contenido y del contexto socio-histórico, y éste más de la forma de la obra. Si lo comparamos al método estructuralista, podemos también observar lo mismo basándonos en la dicotomía contenido-forma. Pero se aproximan entre sí si los consideramos como sistemas totalitarios. La diferencia radica en que el marxismo es más bien una ideología y, en cambio, el estructuralismo se cree una metodología, con aires de ideología. Si comparamos el marxista al método arquetípico, notamos ciertas relaciones. El primero se orienta al contenido histórico-dialéctico y el segundo al contenido mítico-evolutivo. Aquél considera al arquetipo (supra-estructura) en función de las fuerzas de producción (infraestructura), éste considera al arquetipo en sí mismo. Tanto el uno como el otro, a pesar de poseer un valor innegable, sobre todo en la aplicación de sus metodologías a la literatura chicana, adolecen de que supeditan demasiado la forma literaria al contenido.

Antes de pasar a algunas consideraciones prácticas sobre la aplicación de estos acercamientos de la crítica a la literatura chicana, será conveniente discutir un poco otro método caído en olvido, quizá por tradicional, quizá por juzgarse anticuado y *dépassé*. Nos referimos al acercamiento moral-filosófico. La preocupación principal de este acercamiento recae en la parte didáctica que entraña la obra. Según ellos el autor responsable debe de exponer no sólo los males de que adolece la sociedad o los bienes que procuraría, sino también presentar abiertamente su tesis didáctica. Siendo éste el punto de partida, se sigue que el énfasis recaerá no sólo sobre el contenido *vis-à-vis* de la forma, sino que se restringirá a una parte de las muchas del contenido: la moral-didáctica. Hoy día este acercamiento quizá parezca presuntuoso, quizá anacrónico, dada la mentalidad moderna de a-moralismo, por no decir de in-moralismo. Pero creemos que, reforzado y unido a otros acercamientos, en particular al marxista, y cambiando algo la terminología y su semántica, se podría, aunque sólo sea en parte, revitalizar y aplicar con creces a la literatura, en particular a la chicana.

Tradicionalmente, los valores morales postulados en las sociedades que se llaman cristianas fueron inculcados por las teologías y filosofías predominantes de las religiones judeo-cristianas. Sabemos bien que, por ejemplo, el protestantismo calvinista no sólo entabló paces entre los bienes materiales y la salvación del hombre, sino que fue una fuerza, quizá la mayor, que empujó el desarrollo del capitalismo occidental, como lo demostró Max Weber. Da la casualidad de que el calvinismo tuvo nacimiento en la cultura occidental anglosajona en el momento del naciente capitalismo. Por otra parte, al chicano, asociado con el catolicismo de los países latinos, se le inculcó por varias generaciones que los bienes materiales eran un obstáculo para la salvación. En la disyuntiva de hace un siglo y medio, el chicano "católico y pobre" quedó bajo la tutela del "protestante y capitalista" anglosajón. ¿Consecuencia? Una dialéctica compleja de valores culturales y socioeconómicos que relegó al chicano a un estado de casi perpetuo peonaje.

Bajando a un nivel más concreto y de actualidad, el portavoz oficial de esa doctrina inculcada en la mente chicana ya no es la iglesia semi-feudal latina, sino la anglosajona que, a pesar de ser católica, no deja de ser sajona, puritana y, por ende, capitalista. Aunque en el nivel de la teoría la iglesia católica haya distinguido y catalogado un sinnúmero de posibles actos inmorales, en la práctica hablar de moral o inmoral era y es sinónimo de sexual. La explotación de las clases sociales bajas por las clases dominantes, aunque en teoría se la consideraba inmoral, en la práctica no se le puso ni se le pone el énfasis debido. El pobre peón era inmoral si no usaba el sexo "lícitamente", mientras que al señor no se le molestaba, al menos públicamente, aún después de haber chupado la sangre del pobre y de haberlo sometido a un peonaje servil. Dicho de otro modo, y acercándonos a nuestro propósito, tanto el autor como el crítico concomitantemente tienen que re-evaluar los términos y la semántica como contenido de la obra y de la crítica chicanas.

¿Por qué no llamar *también* inmoral a la explotación y expropiación económicas? ¿Por qué no llamar inmoral a la política demagógica? ¿Por qué no llamar inmoral a la opresión intelectual y psicológica que sufre el pueblo chicano? ¿Por qué no llamar inmoral al sistema escolar racista que esteriliza la mente del chicanito? ¿Por qué no llamar inmoral a un sistema cristiano de explotación capitalista que no sólo permite, sino que crea un hambre institucionalizada y una muerte lenta en el pueblo chicano? En una palabra, ¿por qué no llamar inmoral a la institución que se cree tesorera de toda moralidad? Una institución que emplea millones de dólares para organizar marchas a los capitolios estatales y federal proclamando el "derecho a la vida" del nonato, cuando en realidad relaciona el aborto más bien al sexo, inmoralidad tradicional, que a la vida del niño, ¿por qué no emplea también millones de dólares para organizar marchas a los capitolios en demanda de la vida de los niños ya-nacidos que se convierten en carnada de la opresión y genocidio económico?

¿Por qué no desenterrar otros términos *cliché* que "ofenden" los delicados oídos de los que no quieren oír, como el vocablo "crueldad"? Se habla en esta sociedad de crueldad hacia los animales y, para protegerlos, existe una Sociedad Protectora de Animales, pero, ¿y qué pasa en las escuelas? ¿Qué pasó con el término "tiranía"? Se nos dirá que estamos en una democracia. Pero es que la tiranía tiene muchos más colores y matices que el político. Y, ¿qué pasó con el término "culpabilidad"? Estos términos, que hoy los catalogan de *cliché* o de *dépassé* y que los pasteurizan filtrándolos por la psiquiatría en donde se hacen sutiles distinciones basadas, sin duda, en el poder de la infraestructura, entre "culpabilidad criminal" para unos y "psicología desviada" para otros, tiene que rescatarlos el crítico de la literatura chicana e imprimirles un valor semántico actual de acuerdo a la necesidad del lector chicano.

Los acercamientos críticos y la literatura chicana: a modo de conclusión

Es un hecho que la mayor parte de los acercamientos críticos, sobre todo los que estaban en boga hasta hace poco tiempo, han sido pensados por la mentalidad nórdica europea y, más precisamente en nuestro caso, por la intelectualidad anglosajona. También es un hecho de que todos estos acercamientos, en mayor o menor grado, parten de una ideología o concepción de la vida. Todas las ideologías y todas las teorías, en particular las referentes a las ciencias humanas, parten de una actitud mental cercana a la cultura que modeló esos intelectos. Se sigue, por

consiguiente, que tanto la visión del mundo como los acercamientos críticos que se emplean en el análisis de las obras literarias que expresan esa visión del mundo, o cualquier otra visión del mundo, son producto de una mentalidad histórico-dialéctica-cultural determinada. Luego, se ofrece la pregunta: ¿son universales tales ideologías, teorías y métodos analíticos? Dicho en otras palabras, la literatura chicana (visión del mundo chicano), ¿encajará en las teorías y métodos no chicanos? O, lo que viene siendo lo mismo, ¿se ha tenido presente a la experiencia y literatura chicanas en la concepción y formulación de esas teorías y métodos analíticos? No hay más que pensar, para hallar la respuesta, en la teoría del "superhombre" de Nietzsche y en la de la "selección natural de las especies" y en la "supervivencia del más fuerte" de Darwin. Aunque hasta ahora a nadie se le ha ocurrido desarrollar un acercamiento "seleccionista" o "superiorista" de la crítica a la literatura, ¿cómo se aplicaría un tal método hipotético a la creación literaria chicana? Y, ¿cuál fuera el resultado de su aplicación? La respuesta más acertada a estas preguntas sería una respuesta tangencial: para expresar una realidad histórica chicana se necesitaría una literatura creativa chicana, así como para re-interpretar esa misma realidad histórico-literaria chicana se necesitaría una metodología analítica chicana.

Por el momento, veamos qué aspectos se pueden aprovechar de los métodos-acercamientos críticos existentes, en el análisis de la literatura chicana. No podemos olvidar que el aprovechar "aspectos" de varios acercamientos es tan legítimo como aplicar "totalidades" de *un* sólo método. Y esto por la sencilla razón de que, por el hecho de haber varios métodos exclusivistas, *ninguno* de ellos puede ser "completo". El dogmatismo en un método es equivalente a inseguridad metodológica, lo mismo que exclusivismo es sinónimo de falta de universalidad. Un método ecléctico, en el momento presente, es lo más razonable.

Si el crítico chicano va a aprovechar tal o cual acercamiento, o parte de acercamientos, le será necesario re-crear esa metodología. Así como un carro que sale de las fábricas de Detroit, cuando llega y pasa por las manos de un chicano, adquiere un re-toque peculiar, como *low-rider* o *high-rider*, de un modo semejante un método de aproximación, pongamos por caso el estructuralista, debe ser re-tocado o recreado a la chicana. Por ejemplo, Roland Barthes estudió y analizó, empleando sistemas de codificaciones, los diversos códigos o claves de los menús, de los muebles y de la indumentaria en París. ¿Por qué no usar semejantes codificaciones para codificar, digamos, la indumentaria y el lenguaje de los pachucos? Y quien dice de la indumentaria y del lenguaje de los pachucos, se puede decir de cualquier otro aspecto del *modus vivendi* del chicano.

Pero con esto no basta. Eso sería, a pesar del gran interés que puede ofrecer, una simple catalogación. Una estructura pintoresca, pero sin vida y muerta. Lo importante no es el tipo o arquetipo disecado y pintado en un cuadro o estructura muerta, sino lo dinámico y lo vital. Es decir, ¿cuáles fueron las causas y condiciones que crearon y que pusieron en marcha a ese personaje o personajes? Los pachucos que aparecen en una obra de arte, una novela o una pintura, están congelados en una estructura, sea literaria sea pictórica. Pero, ¿cómo pintan y describen a los pachucos otros artistas coetáneos de la primera pintura o novela que vimos y leímos anteriormente? Supongamos que el mismo novelista o el mismo pintor nos ofrecen otras narraciones y otros cuadros de los mismos pachucos cinco o diez años después, ¿serán los *mismos* o habrán *cambiado*? Es muy posible, por no decir cierto, que veríamos plasmados a otros pachucos. Luego, si extendemos la primera estructura e incluimos las otras estructuras,

tendremos una catalogación o codificación más amplia e interesante, pero todavía descarnada y osificada. ¿Qué pasó con el proceso, con la vitalidad y con la dialéctica que puso en marcha ese proceso de diferenciación y de cambio? En otros términos, una estructura o estructuras sacadas de un texto o textos, por muy interesante que sean, no nos dan más que una estructura congelada de partes congeladas en un momento histórico congelado. Si la obra de arte se extrae del contexto, de la dialéctica histórica, pierde el fondo de referencia, el contexto y el diacronismo, que es el flujo vital de la obra y del personaje, en este caso el pachuco.

Por el contrario, si nos ocupáramos exclusivamente del flujo, del diacronismo y de la dialéctica subyacente, perderíamos las estructuras sincrónicas que sostienen la forma literaria. Si este fuera el caso, entonces ¿en qué se diferenciaría un ensayo sobre la socio-historia del pachuco de una novela que analiza y describe la vida del pachuco o de cualquier grupo de pachucos? Las fuerzas opresivas que crearon el grupo llamado "pachuco", como la vida peculiar del mismo, tienen que aparecer tanto en el primer caso como en el segundo, pero la diferencia radica en la forma. Aquí es en donde vemos al pachuco cobrar vida, su vida, y no la del ensayista. Vemos una lengua, su lengua, y no la del ensayista. También observamos que la lengua del pachuco es la lengua del autor, del novelista. Que la visión del pachuco es la visión del autor y viceversa, que el mundo del pachuco es el mundo del autor y viceversa, que el pachuco es auténtico porque el autor es auténtico.

Esto nos lleva de nuevo al contexto, olvidado por los formalistas y estructuralistas y recobrado por los marxistas. Este aspecto de la autenticidad, aunque no se pueda "codificar", no cabe duda que es parte de la obra literaria. De hecho es lo que da forma al contenido, *el que crea la forma, las estructuras*, que son las de un pachuco y no las de otro personaje, un político chicano, pongamos por caso.

Al crítico que le interesa la codificación de la indumentaria o de la lingüística pachucana como forma de expresión, pero que no se olvida de las fuerzas dialécticas y contradictorias que hacen que el pachuco reaccione como resorte ante una sociedad que lo rechaza, también le interesará ver la parte inmoral de esa sociedad que lo quiere despojar, envilecer y aniquilar. Es la antítesis que, a su vez, reacciona contra la tesis, para no ser sofocada por ésta. Aquí observaremos que la moralidad es relativa. Que la tesis, o sociedad dominante, establece la "moralidad" y que lo que se opone, la antítesis pachucana, es "inmoral", y por tanto es una fuerza esencialmente mala a la que hay que destruir. El posible genocidio cometido por la fuerza ofensiva, la tesis, se impone como "legítimo," mientras que el posible homicidio perpetrado por la antítesis en defensa propia es un acto "criminal". Estamos ante un relativismo moral, creado por la lucha de clases sociales, a las que se alía el racismo.

El mismo crítico puede aplicar parte del acercamiento arquetípico y notar, por ejemplo, que el grupo llamado pachuco es un grupo complejo. Que posee, entre otras cosas, sus rituales de iniciación, sus códigos de comportamiento sagrados, un lenguaje hermético, símbolos religiosos y un juramento de sangre. Aunque al crítico que emplea este acercamiento le interese estudiar y analizar estas características, bajo su doble aspecto de constantes y variables, universales y pachucanas, el crítico ecléctico irá más lejos y tratará de codificar, por ejemplo, los símbolos religiosos o las indumentarias y formar micro-estructuras. Y, desde el punto de vista del acercamiento marxista, observará que, aunque ciertos mitos, como los que acepta el pachuco, son

constantes, la práctica inmediata de estos mitos es debida al juego de fuerzas dialécticas. La tesis--la clase dominante anglosajona--que controla y relega a la antítesis--el pachuco--fuerza a que la antítesis se afiance, entre otras cosas, echando mano de ciertos ritos herméticos. ¿Qué pasaría si, hipotéticamente, la tesis, la clase dominante, no se preocupara de la antítesis, del pachuco? Este, con mucha probabilidad, no hubiera tenido la oportunidad o condición para desarrollar lo ritualístico de que se rodeó.

Podemos concluir diciendo que la literatura chicana, hoy por hoy, es una literatura de compromiso y de liberación. No podía ser de otra forma, debido al contexto histórico-dialéctico en que se encuentra el chicano. El escritor chicano, que quiera ser auténtico, tendrá que poner en juego las fuerzas antitéticas que zarandean su existencia. El describir y soñar con muñecas de porcelana o con cisnes blancos que se deslizan graciosamente sobre las aguas puras y cristalinas de un lago o alberca hollywoodiana es un cuento de hadas y un escape enfermizo de *soap opera* o telenovela. El crítico chicano, recreador de la literatura que analiza, tiene que estar comprometido, al igual que el creador que le presenta la materia a analizar. El contenido y la forma de la novela chicana, o de cualquier otro género literario, puede abordarse partiendo de cualquier acercamiento crítico existente. Pero, como hemos tratado de exponer, ninguno abarca la totalidad de la visión y vivencia chicanas. Y esto por dos razones. La primera, porque cada uno de los acercamientos, independientemente del otro, es limitado. Que los que enfatizan las forma, pierden el rico contenido y, al contrario, los que hacen hincapié en el contenido, pierden la rica variedad de la forma. Pensemos en los niveles de expresión lingüística, para no ir más lejos.

La segunda razón, más general y filosófica, es que el acercamiento a la literatura supone la existencia previa de ésta. Los acercamientos han sido pensados por los críticos basados en *su* literatura y en *su* circunstancia histórico-cultural y, por tanto, subjetivos, que es lo mismo que decir condicionados. Estos cánones, aunque pretenden ser universales, no lo pueden ser. Se sigue, lógicamente, como se expresó en el cuerpo de este ensayo, que, para que exista un análisis completo y auténtico de la literatura chicana, se necesita, si no un acercamiento auténticamente chicano, por lo menos una reinterpretación chicana de los acercamientos ya existentes.

* Este artículo fue publicado por primera vez en *La Palabra: revista de literatura chicana* 1 (1979) 3-25.

*¿Estética literaria o crítica científica? **

¿Por qué la Estética cedió el campo a la crítica? ¿Por qué la crítica destronó a la Estética? ¿Debemos los críticos destronar a la crítica? ¿En qué consiste la crítica? ¿Es la crítica una construcción, una des-construcción, o una especie de pseudociencia? ¿Por qué la crítica sueña en hacerse teoría? Etcétera.

Hace tiempo que me vengo haciendo estas preguntas. Ya me las hice por los años '70. De hecho, en el '79 escribí algo parecido a lo que voy a decir hoy. Pero... había que obtener primero la famosa "*tenure*" (propiedad de cátedra). O sea, que había que jugar el juego. Hoy ya tengo la "*tenure*" y ya me cansé del juego. Ahora me dedico a cuestionar abiertamente las reglas de ese juego. Puedo pagarme ese lujo, aunque tardíamente...

Veamos algunos datos obvios y evidentes. ¿Cuál es el objeto de la crítica literaria? ¿El análisis del *texto*? ¿El análisis del *texto artístico*? ¿El análisis del *texto artístico literario*? Para decirlo de un golpe y sin ambages diré francamente que nos hallamos ante una contradicción flagrante: un análisis crítico, por tanto intelectual, que se basa en un objeto apreciativo, por tanto, emotivo; es decir, la razón *vis-à-vis* la emotividad. O sea, que existe una gran disparidad. Por eso hemos dado y todavía estamos dando tantas vueltas a la noria. Nosotros, los críticos, dando vueltas alrededor del *texto literario*, viéndolo desde diversos ángulos, para captar solamente *partes* sin poder abrazar la *totalidad* anhelada. Nada: un aspecto aquí, otro aspecto allá y otro acullá. Y por más que tratemos se nos escabulle esa totalidad tan ansiada por todos y para todos. Y así han pasado años y centurias y don Quijote todavía anda suelto, y más suelto que nunca, porque nosotros los críticos, tratando locamente de echarle la red o las redes de nuestros acercamientos y teorías críticas no somos capaces de atraparlo en su totalidad. ¿Será posible una captura? ¿Será un sueño? ¿Andaremos tras una quimera o un "sueño imposible", como nos dice la canción? ¿Seremos otros donquijotes que andamos tras molinos de viento o tras gigantes malandrines e insidiosos encantadores?

Acerquémonos un poco más a la crítica. Por el momento démonos cuenta de que estamos en la época de los *-ismos*. Este siglo veinte cansado y clausurado, hecho historia ya, se ha convertido en el siglo de los *-ismos*. Para todo y para todos. No sólo para la creación literaria, sino también para la crítica. Que si el formalismo, que si el estructuralismo, que si el psicologismo, que si el arquetipismo, que si el sociomarxismo, que si el deconstruccionismo, etc.

Y, hablando de estos *ismos*, ¿se han dado cuenta ya que todos estos *-ismos* críticos han sido importados de otras ciencias? A no ser por el formalismo (y sobre éste tengo mis dudas) todos los demás acercamientos no sólo han sido *extraídos* de otras ciencias —la sociología, la antropología, la psicología, la filosofía, etc.—, sino que los hemos recibido y aprovechado *tardíamente*. A todos les parecerá como si yo estuviera acusando a la crítica literaria de falta de originalidad y de inventiva, por no decir de secuestro y de hurto. Si piensan así no están muy lejos de la verdad. Sí, estoy acusando y criticando a la crítica.

Aún hay más. Desde hace algún tiempo estamos hablando de "teoría" o "teorías" literarias. Y yo alabo la buena intención de estos prototeóricos. Pero pícaramente guiño el ojo y me pregunto a

renglón seguido ¿si no fuimos capaces de elaborar con nuestras propias fuerzas un acercamiento literario apropiado, cómo seremos capaces de construir ahora toda una señora teoría literaria? ¿No es esto un poco presuntuoso? ¿No es el término "teoría" un poco ambicioso y sagrado para nuestra poquedad crítica literaria? ¿Cómo es que, si no pudimos desarrollar antes un simple acercamiento, ahora nos encontramos con fuerzas hercúleas para construir toda una teoría literaria? Y, para comenzar, ¿cómo podremos construirla si algunos insistimos en fundamentarla sobre una "de(s)-construcción"? ¿Cuándo han visto u oído ustedes que un arquitecto, como Bernini, pudiera haber construido la columnata del Vaticano sobre las "ruinas circulares" del Coliseo romano? ¿Y cómo analizar y construir de(s)constructivamente un cuento ya de(s)construido? Es que estamos en el siglo de los juegos, de lo lúdico, de las rayuelas y de las babosidades de los diablos.

Hablando en serio. Hay un detalle o un hecho peligroso, por descomunal (entre otros aumentativos), que realmente causa pavor. Me refiero a la construcción de una teoría o teorías literarias que más y más se están divorciando del texto literario. En otros términos, estamos creando un nuevo "barroquismo". Si el barroquismo literario extremo es una decadencia, el barroquismo crítico extremo es una doble decadencia. No hay más que leer o escuchar a algunos examinandos de nuestros candidatos al doctorado. En todos los congresos, en todos los programas de posgrado, en todas las clases avanzadas sólo se oye el término "teoría", matizada ésta con desinencias de todas clases. Tanto es así que se hace difícil publicar algo si no va adornado de esta jerga teórica de última hora. ¡Y uno se hace tantas preguntas...!

Voy a compartir algún ejemplo de hace unos seis meses para probar el punto o los puntos que estoy tratando de exponer. Y vaya un poco de broma... Hace más o menos medio año que dos de nuestros inteligentes candidatos sufrieron sus exámenes del doctorado. Uno de ellos, muchacha por más señas, en la parte escrita, y para admiración de los miembros del comité, escribió páginas y páginas sobre la teoría semiótica, citando a diestra y siniestra nombres de críticos, sin tener tiempo para aplicar toda esa terminología al texto literario. Al llegar a la parte oral, y cuando me tocó a mí el turno, la alabé (¡qué remedio!) delante de los profesores. Pero... tuve que hacer algunas preguntas obligadas. Simplemente le pregunté: "Le voy a recitarle un silogismo. Usted me dirá si está o no está bien construido en cuanto a la forma. Después me dirá si el contenido es o no es válido. Ahí va: 'la semiología o semiótica es el estudio del sistema de signos. Es así que todo signo es arbitrario por naturaleza y convenio. Luego la semiología es una teoría arbitraria'". Como respuesta obtuve una dilatación de las pupilas, el labio inferior sufrió un relajamiento inusitado y las mejillas, ya de por sí un poco pálidas, menguaron en su lividez.

Al otro candidato, también inteligente y muy sabedor de la jerga teórica, después de haberse metido por los senderos escabrosos del barroco, le hice dos preguntas sencillas: 1) ¿Cuál fue el filósofo por excelencia del barroco europeo? No supo. Volví a preguntarle: ¿oyó usted hablar, por ejemplo, de Descartes? Sí, me respondió. Y ¿cuál fue la esencia de su filosofía? A lo cual no supo contestar. 2) Pasando a la segunda pregunta, inquirí: ¿Segismundo, de *La vida es sueño*, estaba o no estaba confuso? Sí, estaba muy confuso, me dio como respuesta. ¿Y cómo salió de su confusión?, continué yo. Pues no sabría responderle, me dijo él. Claro, aseveré yo, porque para ello tendría que estar familiarizado con la filosofía de Descartes y con la escolástica, el neoplatonismo, etc. En otros términos, habría que saber cuál es el lugar y la función que ocupan los conceptos de la duda y de la belleza, ambas injertadas, no en la semiótica, sino en la filosofía

de aquellos tiempos y... de la de hoy. Pero... es que ni la teoría literaria y ni ninguno de los -ismos de hoy día se meten por esos senderos. Y yo me pregunto que por qué...

A mitad de camino quisiera decir que sería mucha presunción por mi parte afirmar que yo tengo la solución a estos problemas —y a muchos más. Lejos de mí. Lo que trato y me gusta hacer es indagar, cuestionar. Y, como premio —o, mejor dicho, como castigo— de esta indagación obtengo la duda, por no decir la confusión.

Ya en el siglo XVIII el alemán Baumgarten, al hablar de la Estética, y delimitando los campos del conocimiento filosófico, decía: 1) la perfección del conocimiento del ente es el objeto de la ontología, 2) la perfección del conocimiento del comportamiento es el objeto de la ética, 3) la perfección del conocimiento racional es el objeto de la lógica, y 4) la perfección de la representación sensible es el objeto de la estética. Es decir, el ser, lo bueno, lo verdadero y lo bello. Y aquí, en este último, según él y otros, radicaría el objeto del estudio del arte: la belleza. Por consiguiente, la Estética, y no la crítica literaria, sería la “ciencia” de la literatura. Pero, después de Baumgarten, otros muchos académicos, desde Platón hasta los filósofos del siglo XIX y XX, trataron de desgajar y separar el objeto del arte de lo que había sido el dominio exclusivo de la metafísica. Para bien o para mal, así ocurrió todo esto.

¿No nos hemos percatado ya de que, desde hace algún tiempo, ya no se menciona que si una obra literaria es o no es bella? Me gusta, o no me gusta, es lo que decimos. A lo sumo se dice de vez en cuando que un poema o un cuento o una novela es "buena", confundiendo así el objeto del arte o de la estética con el objeto de la ética. Pero parecen no importar estos detalles de confusión, pues aparentan ser *peccata minuta*. Al decir de un poema que es "bueno", como, por ejemplo, "Yo soy Joaquín" o "Coplas por la muerte de su padre", se está diciendo que este poema es moralmente bueno, y no que es estéticamente bello. Pero no importa, me dirán algunos, "tú sabes lo que quiero decir con eso". Sí, sí, sí, lo sé.

Y aquí entramos en uno de los problemas más gordos de la crítica o teoría literaria: el de la nomenclatura o terminología. Y, acompañándole a éste, el de la actitud o actitudes de los críticos. Como punto de partida, tendremos que admitir humildemente que la preparación académica que hemos recibido desde la secundaria hasta la universidad ha sido bastante limitada y deficiente. No ha sido verdaderamente amplia y humanista. En particular, nuestros estudios filosóficos y estéticos han sido mínimos, por no decir nulos. Y, de pronto, nos meten en "teorías" literarias vacías muchas veces de esos contenidos filosóficos y estéticos. Luego....

Pasemos ahora a otras consideraciones problemáticas. Tenemos, por una parte, que la “ciencia” del arte, sea ésta la llamada Estética, crítica o teoría, tiene por objeto definir el "concepto" del arte literario. Para ello se ve impulsada a buscar el "concepto unitario", puesto que si es ciencia tiene que ocuparse de los universales, es decir, entre otras cosas, de lo que tienen en común. Pero, al tratar de hacer esto, se encuentran con que el arte, la expresión artística, por naturaleza, es multiplicitaria y tiende a diversificarse en formas y géneros variados. Luego, nos encontramos con una especie de incompatibilidad.

Por otra parte, los sujetos del arte, que son tanto los creadores como los críticos, aparecen afiliados a diferentes y varias escuelas, modas, culturas, etc. Y, para añadir mayor complejidad al

problema, el objeto artístico o la obra de arte —la literatura en este caso— tiende a singularizarse, para diferenciarse. O sea, que tanto el creador como el crítico pertenecen a trasfondos muy diversos y diferentes. Volvemos, pues, al problema básico: que la “ciencia” (Estética / Crítica) trata de unificar aquel objeto que, por naturaleza, es diversificado y diversificador, diferenciado y diferenciador.

Pero hay otros problemas todavía más graves. Se trata del proceso y finalidad de la obra de arte y el objeto y finalidad de la crítica. 1) La creación artística, por esencia, es emotiva e individualizadora. La obra, como producto, es el resultado de la singularización y de la vivencia de la emotividad del individuo creador. 2) El objeto de la crítica, por otra parte, es el de estudiar "racionalmente" este producto de la emotividad del creador. Luego, hay un desperejo, un *mismatch*. 3) La finalidad de la obra artística es el impacto que va a causar en la sensibilidad (no racionalidad) del lector-receptor. 4) Por el contrario, la finalidad de la crítica es el estudio científico y frío de las estructuras, etc., de esta obra de impacto emotivo. Como se puede observar, pues, las razones, los propósitos y las finalidades de ambas son divergentes, por no decir contrarias o contradictorias. Este es otro grave problema trascendental para la crítica, del cual no se ocupa, que trata de pasar por alto.

Y por si esto no bastara, se presentan otros problemas todavía más agudos y trascendentales. Son los que ha descubierto a principios de siglo la Axiología, y que tampoco la crítica literaria parece tener en cuenta. Nos referimos al estudio de los *valores*. Para ello recurro a los filósofos Manuel García Morente (*Lecciones preliminares de filosofía*) y a Samuel Ramos (*Filosofía de la vida artística*), textos sencillos y al alcance de todos.

Al hablar sobre la naturaleza de los valores, los filósofos nos dicen que los valores *no son*. Es decir, los valores *no son ser*. El ser ontológico, abstracto y metafísico, sea éste real o ideal, posee sólo tres atributos o cualidades esenciales y no más. Estos atributos son: el ser uno, verdadero y bueno. Algunos filósofos, encabezados por Platón y los neoplatónicos, que caen dentro de la orientación posterior de San Agustín, quisieron añadirle el atributo esencial de “lo bello”. Pero es que la belleza, de acuerdo a la mayor parte de los filósofos, no es ser ni atributo esencial del ser. Lo bello es un valor, no es un ser. O sea, *no existe como ser*, porque *no es*. Simplemente, *vale*. Algo parecido a lo que ocurre hablando gramaticalmente entre la función del sustantivo y del adjetivo.

Los valores se dan a la *intuición*. *No se pueden aprehender racionalmente*. Son cualidades sensibles, emotivas, y, por tanto, irracionales. Si tratamos de alejar la belleza, como quería Platón, del mundo sensible para llevarla al mundo de la racionalidad inteligible, por medio de la abstracción racional, su sentido concreto esencial se iría evaporando hasta quedar vacía de contenido sensible y emotivo. No alcanzaríamos de este modo sino un residuo puramente formalista. Es que los valores, que *no son*, están sin embargo *adheridos* a realidades concretas que *son*. No nos olvidemos, nos dice Samuel Ramos, que "lo esencial en el arte [literario, como cualquier otra forma expresiva de arte] es la cualidad o cualidades que lo *individualizan*, no sus rasgos *comunes ni generales*".

Podríamos continuar el tema filosófico sobre los valores artísticos, tan importantes en el estudio de las obras de literatura, pero sería prolija la disquisición. Así que, para terminar, quisiera

concluir con una consideración general. Si las ciencias aplicadas estudian y tratan sobre los seres físicos, las sociales se ocupan de los seres que forman parte y viven en sociedad y la filosofía discurre sobre los seres abstractos, ¿sobre qué clase de seres trataría la *crítica y teoría* literarias? Por lo dicho antes se desprende lógicamente que la crítica literaria no tendría un ser sobre el que analizar ni argumentar, sino solamente *valores* sobre que sentir y apreciar, o sea cualidades no-esenciales del ser. En otros términos, que es y sería una quimera que dicha disciplina insistiera en comportarse como una “ciencia” y declararse *ciencia*.

Para otra ocasión guardo una discusión más amplia sobre los límites de la crítica y la aplicación de estos conceptos a algún texto literario concreto.

* Ponencia leída en la XVI National Association for Chicano Studies (NACS) Conference, Boulder, Spring, 1988.

LA META-CRÍTICA CHICANA *

El título de este ensayo puede causar confusiones. Esta es precisamente mi intención. Pero no se preocupen, porque, en cierto modo, vivimos en una época de confusión. Para comenzar, diré que la palabra "meta" aquí no tiene nada que ver necesariamente con el origen griego de dicho término, con el significado de *más allá, ulterior, excelsior, non plus ultra*, etc. Tampoco tiene que ver con el sentido que se le da en los deportes, como la "meta" del portero de fútbol (*soccer*) o de hockey (*goalie*), ni de la meta de los corredores de carreras (*the finish line*), ni con la meta de los francotiradores (el blanco/*the target*). Mejor dicho, sí tiene que ver con todos estos significados. Poniéndolo en otros términos, el título de mi ensayo podría muy bien substituirse por otros, como el de *Los críticos a la violeta* o *La derrota de los pedantes*. Estos títulos de los siglos pasados tenían en común entre ellos, y con los nuestros de hoy día, dos cosas: el humor y/o seriedad de los críticos y el escepticismo y/o dogmatismo de los mismos. En vista de esto, y desde hace unos diez años, he venido sufriendo de un síntoma de seriedad humorística y/o de humor histérico-agónico, como crítico y ante la crítica, y parece amenazar mi integridad y balance psicológicos. *No kidding!*

Un ejemplo. El día 19 de marzo de este año de 1982, llegó a mis manos el libro titulado *A Decade of Chicano Literatura (1970-1979)*, editado por don Luis Leal, Francisco Lomelí, Fernando de Necochea y Robert Trujillo, y publicado por la editorial *La Causa*. Como los dos primeros son muy buenos amigos míos, le eché una ojeada al libro, ¡qué remedio! Aunque no lo leí todo (porque tenía que sentarme, por fin, a escribir este ensayo), sí leí el único artículo de crítica, por Carmen Salazar Parr, titulado *Literary Criticism*. Quizás por curiosidad, quizás por educarme más en lo de la crítica, quizás para encontrar más material para este ensayo, o quizás porque no tenía otra cosa que hacer en ese momento, lo leí. Pero aquí viene lo interesante. Carmen presenta y analiza tres artículos de tres críticos que yo ya había leído anteriormente:

From the Critical Premise to the Product, de Joseph Sommers; *The Space of Chicano Literature*, de Juan Bruce-Novoa; y *A Dialectic of Difference: Towards a Theory of the Chicano Novel*, de Ramón Saldívar.

Tengo que confesar que inmediatamente me vinieron dos ideas contradictorias a la mente: una de seriedad y otra de comicidad. Terminé de leer el artículo de Carmen Salazar y dije: "Good / Bien". Después me asaltó la picardía, el guiño picaresco. Me asaltaron los *cartúns* (y eso que apenas veo televisión). ¡Qué cosa! Imagínense ustedes ver a mi amigo Juan Bruce-Novoa con su *Chicano Literary Space*, como a un *Incredible Hulk* levantando un *cadillac lowrider* y, después de tenerlo encima de la cabeza, se le cae y lo aplasta. O a mi amigo Juan tratando de abrir *Chicano space*, como a Tarzán abriendo *space* y *swinging* entre dos árboles y después que se le caiga un coco en la cabeza, haciéndole un chichón o chipote. O a mi amigo Juan tratando de abrir *Chicano space*, como Sansón, cuando, de repente, se le cae el templo encima. Bueno, *no offense*. A Joseph Sommers no pude representarlo, porque ya está descansando en el reino de los justos. A Ramón Saldívar no pude caracterizarlo, porque no la había conocido antes. La verdad sea dicha: ganitas me dieron, pero me di cuenta de que podía confundirlo con su hermano José, y eso sería un poco *unfair*, aunque muy bien podría aplicarse aquello de que "de tal palo tal astilla". Pero bueno, lo dejé. Lo dejé por un breve momento. *To the point*: no hay que tomar muy en serio las cosas, especialmente lo de la crítica literaria. No, miento. La crítica literaria la tomamos (la debemos tomar) muy en serio, sobre todo cuando buscamos la *tenure* mentada (o *ternura*, como dice mi amigo Juan, no Bruce, sino el bigotudo Rodríguez, el de la *Carta abierta*).

Pero volviendo al artículo de Carmen Salazar Parr, allí nos presenta a Ramón, no a su hermano José, Saldívar. Aunque no puedo caricaturizar a Ramón, como dije (por no conocerlo todavía), sin embargo me asaltó la imagen de Santo Tomás de Aquino, con su *Summa Theologica*, proponiendo sus tesis, sus distingos, sus sub-distingos y sus contra-distingos. Su escolasticismo ontológico y su malabarismo de sutilezas intelectuales. Un prestidigitador de hilos invisibles. En fin, así me lo figuré yo a Ramón, que no a José. *No offense*. Al contrario, mi admiración.

Después de analizar a los tres críticos, Carmen Salazar me cita a mí, en una nota (la no. 6, para ser exacto y preciso), y dice: "*Justo [S.] Alarcón summarizes existing critical approaches and their relationship to Chicano Literature, but does not advocate any one method nor does he focus on a specific text. Nevertheless, his classification is clear and very useful*". Gracias, Carmen. ¿Y saben qué? *She is right. She is right* en lo de "*he does not advocate any one method*", y no como decía una vez otra crítica (marxista, sin duda) que yo abogaba por una aproximación "culturalista". En parte tenía razón, porque a mí un "menudo" los domingos por la mañana me cae muy requetebién, como una musiquita de mariachi, de vez en cuando, me saca de muchas tristezas, que son la mala salsa de la vida. Como decía mi amigo (*well, that of* amigo no estoy tan cierto de ello) Unamuno: "A mí no me encasilla nadie".

Y, hablando de encasillamientos, no hace mucho andaba yo en mi carro medio destartado por las calles de San Diego, Califas, buscando a un amigo (que, por cierto, y dicho sea de paso, dejó hace algún tiempo la procesión de crítico) y que vivía aledaño de La Jolla (con *II*—otros le llaman "La joda", no sé por qué, quizás porque fue y todavía es un lugar de desmadres). Tenía yo puesta la radio en una de esas tantas estaciones con que se divierte y mata el hambre la Raza. Y, ¡qué cosa!, estaban tocando el sangriento corrido de Rosita Alvérez. La casualidad (¿coincidencia?

¿determinismo? ¿fatalidad?) me puso allí y me condujo por las calles altamente burguesas, adornadas de jardines y rosas color rojo (¡qué ironía!) de la aristocracia académica. Rosita "La Joya" Alvidrez. Difícil de parear. Mi mente giraba en un torbellino de contradicciones. Comencé a auto-examinarme (¡honradamente!) y me asaltó la ofuscación. Allí, ante las sacrosantas paredes del recinto de la inteligencia tercermundista, mirando al mítico ("místico", como quieren algunos críticos y críticas marxistas) mar y engolfado por la más alta burguesía capitalista... "¿Qué clase de aire respira esta gente?", me pregunté. Y entonces vi, en visiones caleidoscópicas, al venerable Joseph Sommers soplando el polvo centenario que cubría media docena de libros ultramarinos y apergaminados, y que, a pesar de los pesares, inhalaban y exhalaban rítmica y ritualísticamente sus aprendices (dia)crónicos y (dia)crónicas, (ana)crónicos y (ana)crónicas, en fin, crónicos(cas). En suma, una visión de machacasesos y de apachurracerebros (o sea, un champurrado). "Pobre Rosita 'La Joya' Alvidrez, ametrallada por las balas intelectuales de una pistola culturalista hecha en Munich o en Jamestown...", pensaba yo meditabundo.

Mi amigo ex-crítico dio unos golpecitos en la ventana de mi carro proletario y, sobresaltado, le prorrumpí: - "¡No me mates, no me encasilles!" - ¿"De qué estas hablando", me preguntó. "¡Cómo te ha puesto la (c)academia!", añadió. Me llevó a un bar (de esos burgueses y jollanos — con *ll*, pliiiss) en donde pidió cerveza Michelob y cacahuates marca *cashews*. Otra vez se me quería escapar la mente a los días de hambre proletaria(da). Pero, no acepté. No acepté por miedo a caer en la dialéctica día-anacrónica de mi corta historia. Porque yo sé (de eso estoy muy cierto) que estos brutos (c)académicos me llevarían a un *shrink* de los suyos, cuando mi cura no radicaría (de esto también estoy muy seguro) en lo de la (p)sique, sino en lo de lo (sin-día)crónico.

Y, ahora sí, ya me voy a "poner serio", que es el consejo que me dio el otro día mi amigo Miguel Méndez en la entrevista que le hice, y que aparece en el último número de *La Palabra* que acaba de salir del hormo (esto me suena a *commercial*, ¿no creen?). Y, hablando de amigos, ¿han notado ustedes cuántos amigos tengo? Pues, pongámonos serios. Que conste para los *records*: yo tomo muy en serio todo lo que hacen los críticos cuando trabajan en serio y tratan de abrir "*espacio/space*", es decir, el espacio que le corresponde a la intelectualidad chicana, sea cual fuere ésta. Tenemos que respetar al crítico(a) honrado(a), porque es un deber y un quehacer sagrado. Tanto el crítico como el autor de ficción, tanto el método de análisis como el texto analizado, son actividades serias que debemos respetar. Pero toda esta actividad seria puede decaer en fanfarronería. Entonces corre un peligro, que ya se ha visto con demasiada frecuencia: el de "los eruditos (o críticos) a la violeta" o el de "la derrota de los críticos pedantes".

¿De qué estoy hablando? De caer (o no caer) en la propia trampa. Alguien ha sellado humorísticamente algunos términos (y vaya esto en paréntesis, por no tratarse de términos muy santos), relacionados a nuestra profesión "(c)académica", como el de "literatontos", los dedicados a la literatura y "antropolocos", los dedicados a la antropología (déjenselo Juan "Bigotes" Rodríguez y a su *Carta abierta* —o Carta cerrada, porque ya no sale. Le echó la llave). ¡Chihuahua!, la Raza no se aguanta. Bueno, siguiendo con la vena humorística, también podríamos bautizar (o rebautizar) a otros críticos de la literatura como "fumalistas" o "famalistas", como "estrujoralistas" o "estultoralistas", como "maximalistas" o "maximoralistas", como "arquítipistas" o "archivotipistas", etc., es decir "los demás" (a quienes bien se les pudiera clasificar de "etceteralistas").

Volviendo a "la derrota de los pedantes", y ejercitando un poco la fantasía, ¿pueden ustedes imaginarse a los críticos marxistas con sus melenas alborotadas y con su bíblica *Das Kapital* en un simposio o congreso literario, dándole en la cabeza a la audiencia, renegando contra los críticos arquetípicos culturalistas y proclamando su infalible *approach*? O, ¿se imaginan ustedes a un crítico estructuralista vestido de cirujano, como los que aparecen en MASH, tratando de desinfectar, cortar y esqueletizar estructuralmente a un paciente, pero con guantes epidérmicos y mascarilla blanca para no infectar al paciente ni ser infectado por éste, debido a su contacto con el contexto socio-histórico? *No kidding!*

Y bien. ¿De qué se trata aquí? Simplemente del acto de la lectura —*del leer*. O sea, de aproximarnos al texto literario. Parafraseando al compañero Lauro Flores, quizás se trate de un asunto simple y sencillo y que nosotros, en el afán de críticos y eruditos inflados, lo compliquemos demasiado. Quizás el proceso crítico sea complicado en sí y, en nuestro afán de captarlo en su totalidad, sintamos frustración al no lograrlo. Quizás, y esto no es de Lauro, en nuestro afán de superar esta frustración de limitación intelectual, nos volvamos un tanto fanáticos y nos aferremos a "nuestro método", a "nuestra aproximación", a "nuestro acercamiento"; en una palabra, a "nuestra infalibilidad". No nos olvidemos de que las obras clásicas, pongamos por ejemplo a *Don Quijote*, han sobrevivido a tantos críticos y a tantas escuelas. No nos olvidemos tampoco de que, al contrario, estas escuelas y acercamientos han cambiado de moda, de que algunos críticos "infalibles" en un momento dado fueron fieles a su aproximación dada y, cinco años después, cuando apareció otra moda, cambiaron de acercamiento crítico, como se cambia uno de saco, de camisa o de blusa. Conozco yo a algún crítico (no chicano precisamente) que ha cambiado de *moda* crítica cuatro veces en doce años. Un "record", ¿verdad? ¿Se imaginan ustedes cuántos críticos, basados en una docena o veintena de acercamientos, se han aproximado críticamente a *El Quijote*, han escrito centenares de libros y miles de artículos sobre esta novela y todos, —¡válgame Dios!—, están llenos de polvo y nadie los lee? Entre tanto, *Don Quijote* se sigue leyendo después de cuatrocientos años y Cervantes, en la tumba, se esté riendo muy probablemente de los críticos. Y quien dice de Cervantes y de *Don Quijote*, se puede decir de Shakespeare y sus obras, o de algunos autores modernos chicanos, como Miguel Méndez o Rudolfo Anaya, vilipendiados a veces por algunos críticos.

Las preguntas afloran: ¿por qué cambiamos de modas, pues? Si nos aferramos fanáticamente a una moda dada en un momento dado, ¿cómo es que nos atrevemos a cambiar cinco años después? ¿Qué le pasó a la certidumbre doctrinaria de hace cinco años? ¿Cómo podemos estar seguros de que ahora sí, *ahora* poseemos la verdadera aproximación, la moda infalible? Imagínense ustedes a un amigo crítico marxista, recientemente converso al estructuralismo, dándole en la cabeza con sus estructuras esqueléticas a un viejo marxista y diciéndole: "Fanático, fanático, fanático doctrinario. Yo sé que estás en un grave error. ¿No ves que la obra de arte literaria es una macro-estructura en sí, que se integra sincrónicamente de un sinnúmero de micro-sub-estructuras concatenadas entre sí para formar una formidable forma estructurada, estructuradora y estructurizante, que se mantiene independientemente de todo contexto socio-histórico, puesto que ese contexto está encarnado y encadenado dialécticamente en esa concatenación de mini-sub-estructuras?" El ex-estructuralista, y recién converso al marxismo crítico, azotando su Biblia crítica en el aire, le devuelve a su contrincante: "Burgués, burgués, burgués esquelético. ¿No ves que tus estructuras nadan en el aire y que no tienen sostén ni forma

si las desprendes del contenido que las informa?" Y ahí continúan los dos críticos dándose en toda la torre durante horas y horas. Entre tanto, pasan dos andrajosos y deshilachados autores y se les quedan mirando. Uno observa: "Camarada, es el cuento de la gallina y del huevo. ¡Qué pena! A estos dos los ha vuelto locos la mentada (c)academia". Pero, por allí andaba también un despistado filósofo chicano y romántico culturalista que, con el pelo alborotado a la Toscanini, se atrevió a hacer de árbitro y a decirles a ambos bandos: "Pero, ¿qué se traen ustedes? ¿No ven ustedes dos que son unos doctrinarios occidentalistas perdidos? Los alemanes, los checos, los rusos, los de las escuelas de Chicano y de Kentucky, es decir, los nórdicos (¡que no los "norteños"! les han estrujado y apepenado sus cerebros y sesos y no pueden pensar sino a lo gringo? Ustedes están bien tapados, constipados y..., como dice la canción, 'por eso estamos como estamos'".

Y bien. Dejando de lado la ficción, reflexionemos un poco a modo de conclusión. Un crítico toma en sus mansos un texto dado. Este texto fue escrito por un autor X. El autor, si ha de ser genuino, expresó una visión parcial de su mundo en ese texto. No nos olvidemos que se trata de una obra, de un texto entre varios que ha escrito o que pudo haber escrito ese autor. Por tanto, es un gajo, es una parte o porción limitada de su ya limitada visión del mundo, de *su* mundo. No nos olvidemos tampoco que el crítico, por su parte, se aproxima al texto con una experiencia limitada y una actitud ya preconcebida. Este crítico X ha pasado por el filtro de múltiples experiencias, ya sean personales, ya sean académicas. En otros términos, se aproxima al texto con su propio bagaje, en la mayor parte de los casos, preconcebido y predeterminado y, por tanto, limitado. Si el texto en sí, como queda dicho, es una visión limitada de un autor que, por muy experimentado que esté, posee una experiencia limitada y si, por otra parte, el crítico se acerca a este texto limitado con una aproximación limitada, *la suya*, basado en unas experiencias que, por muy vastas que sea, son también limitadas, ¿qué se puede esperar? Dos cosas, por lo menos: o que el crítico, además de su acercamiento, acepte el acercamiento de otro crítico como válido, o que lo contradiga o niegue como inválido, por estar errado. En el primer caso, tenemos una situación no sólo de tolerancia intelectual, sino también de progreso hacia un enriquecimiento, aunque limitado, de significados textuales. En el segundo caso, tenemos una situación de adoctrinamiento en un evangelio que, en lugar de abrir posibilidades de significados, cierra las puertas a esas posibilidades y a todo diálogo intelectual e inteligente.

Tengo el presentimiento, basado en lo que he leído y oído (y creo que algunos de ustedes estarán de acuerdo conmigo) que, desgraciadamente, se da con demasiada frecuencia el segundo caso: es decir, el de la aproximación limitada, unilateral y tendenciosa, por no decir fanática. ¿Estamos quizás ante un caso de psicología desviada y ante un caso de complejo de inseguridad por parte del crítico o se trata más bien de un caso de honradez intelectual que busca un avance en el desarrollo de los significados múltiples de la experiencia hispano-chicana a través del texto literario? Pensemos en aquello de "la derrota de los pedantes".

* Este ensayo se leyó en el X de Congreso de la *National Association for Chicano Studies (NACS)*, que tuvo lugar en Arizona State University, Tempe, Arizona, en la primavera de 1982. Después, apareció publicado en la *Revista Chicano-Riqueña* 10, 3 (1982) 47-52.

II. Ensayos críticos: Diálogos

"... Candil de la calle"

EL AUTOR COMO NARRADOR EN ... *YNO SE LO TRAGÓ LA TIERRA*, DE TOMÁS RIVERA *

Quizás *... y no se lo tragó la tierra* (1) de Tomás Rivera sea una de las obras chicanas sobre la cual se ha escrito más crítica hasta el presente. Y esto es muy comprensible, si es que se tienen en cuenta dos razones básicas: que *...y no se lo tragó la tierra* es una de las novelas chicanas más cortas y, por ende, más fáciles de abarcar para la crítica; y porque, además de su brevedad, es una novela bastante ejemplar. Entre reseñas y estudios críticos, creemos que montan a más de medio centenar de trabajos, versando sobre la temática, los personajes, las implicaciones sociales, religiosas y políticas. También ha habido algunos estudios sobre los aspectos estructurales, la función del tiempo y el espacio, lo simbólico y arquetípico, lo sociohistórico y otras aproximaciones más o menos en moda. (2)

Sin embargo, que sepamos, todavía no se ha estudiado ni analizado la obra desde el punto de vista de la gnoseología, de la epistemología o de la fenomenología; términos éstos que reflejan la idea de la teoría del conocimiento. Esto es lo que intentaremos de abordar brevemente en esta ponencia. Pero antes de entrar en ello, quisiéramos indicar de paso los artículos o ideas expuestas por tres de nuestros críticos chicanos, cuyos trabajos, reeditados, aparecen en el relativamente reciente volumen *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. (3)

Me refiero en particular a los trabajos de Ralph Grajeda, Alfonso Rodríguez y de Juan Rodríguez. Los dos primeros hacen resaltar, entre otras cosas, la estructura de la obra. Abogan por una interpretación circular. En parte, creemos que tienen razón, aunque podría muy bien demostrarse igualmente lo contrario. El tercer crítico, Juan Rodríguez, se mete por otras veredas. En breve, hasta ahora, que sepamos, es el único que ha asociado a la persona del autor con lo que los críticos nombran "narradores", sean estos explícitos o implícitos o virtuales. Estoy de acuerdo con lo siguiente: que, al fin de cuentas, el autor, como prestidigitador, tira de las cuerdas o hilos de sus personajes, narradores o voces a través de su obra. Por tanto, todo lo que se haga o diga en dicha obra, al fin de cuentas, es el autor el que, escondido detrás de una o varias máscaras, manipula de una u otra forma a esa legión de narradores. (4) Enfatizamos esto, porque, sobre dicho particular, versa la presente ponencia.

Aunque no es nuestro propósito aquí, señalemos siquiera lo que los críticos antes mencionados han anotado: que la estructura de la novela es cíclica. Esta indicación solamente la hacemos para

abrir la puerta al tema. Nos encontramos, pues, ante 1) un capitulo introductorio, 2) un cuerpo de doce narraciones y 3) una conclusión. En el primero, "El año perdido", se nos muestra a un muchacho forcejeando entre el sueño y la realidad, entre el sueño y la vigilia, angustiado por saber si alguien o él mismo había pronunciado su nombre (problema de identidad, según Juan Rodríguez; de reconocimiento de "el otro", según Frank Pino (5) y el mismo Tomás Rivera). Para nosotros, al involucrar al autor en la obra, no se trataría sólo de un problema sociológico, como nos dice Juan Rodríguez, sino más bien de un problema fenomenológico o epistemológico de teoría del conocimiento. Sea lo que sea, por el momento diremos que la lectura, la reflexión y el estudio de este primer capitulo, que a duras penas consta de una página, se hace y se convierte en una lectura desesperante. Sobre todo, teniendo en cuenta que es la llave que nos abre la puerta a la realidad abrumadora que nos describe durante doce estampas de la vida campesina chicana. Lo citamos en su totalidad:

Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras. Casi siempre empezaba con un sueño donde despertaba de pronto y luego se daba cuenta de que realmente estaba dormido. Luego ya no supo si lo que pensaba había pasado o no.

Siempre empezaba todo cuando oía que alguien le llamaba por su nombre, pero cuando volteaba la cabeza a ver quién era el que le llamaba, daba la vuelta entera y así quedaba donde mismo. Por eso nunca podía acertar ni quién le llamaba ni por qué, y luego hasta se le olvidaba el nombre que le habían llamado. Pero sabía que él era a quien llamaban.

Una vez se detuvo antes de dar la vuelta entera y le entró miedo. Se dio cuenta de que él mismo se había llamado. Y así empezó el año perdido.

Trataba de acertar cuándo había empezado aquel tiempo que había llegado a llamar año. Se dio cuenta de que siempre pensaba que pensaba y de allí no podía salir. Luego se ponía a pensar en que nunca pensaba y era cuando se le volvía todo blanco y se quedaba dormido. Pero antes de dormirse veía y oía muchas cosas... (*...y no se lo tragó la tierra*, 1).

El capítulo de la conclusión, "Debajo de la casa", en donde, además de resumir todo el trayecto recorrido durante esos doce capítulos que forman el cuerpo del texto, se nos revelan algunas claves para la interpretación de la estructura total, parece indicarnos algo sobre esta estructura circular o cíclica que apuntábamos antes. Si se toma el capitulo introductorio ("El año perdido") y la conclusión ("Debajo de la casa") como complementarios, que bien pueden ser, la intención cíclica queda bien demostrada. Pero si lo vemos desde otro punto de vista, es decir, desde el ángulo fenomenológico, no hay tal estructura circular.

Lo que hay es lo siguiente: por una parte, el capítulo introductorio no es más que un pedazo desprendido del capítulo de la conclusión. Más aún, creemos que está mal colocado. Nos parece que la Introducción y la Conclusión debieran invertirse. La razón es simple: en la Introducción se nos habla de los "sueños" del narrador que no tienen agarre en ninguna parte. No hay conceptos, porque tal cual está planteado el problema no lleva a ningún lugar, a no ser a aquel adagio calderoniano de que "la vida es sueño y los sueños, sueños son". ¿Cómo es posible, pues, que

dicho capitulito sea la puerta, fabricada de sueños, para dejarnos pasar a los que sigue, que es un mundo realista en extremo? Es, pues, alógico, por no decir ilógico.

Al afirmar esto nos damos perfectamente cuenta de que estamos ante una obra de ficción y no de un tratado de filosofía, ni de un ensayo, ni de un editorial de periódico. Lo sabemos. Pero es que si la literatura es de algún modo representación de la vida, una mimesis, por muy absurda que sea la vida y su representación o recreación ficcionalizada, siempre tiene que tener cierta explicación lógica.

Pero es que aquí (en "El año perdido") no existe más que un juego de vaguedades y vacuidades. Por otra parte, ¿cómo puede el lector hacer o encontrar sentido en la obra literaria —un arte que zurce palabras y cuyo utensilio indispensable son las "palabras"— cuando se le quita ese utensilio a la misma literatura? En la introducción el narrador no solamente *no* tiene palabras; es que ni siquiera tiene conceptos. Al no haber palabras, tampoco puede haber conceptos. Y éste es el problema básico del autor / muchacho narrador. Ese es el muchacho que, "debajo de la casa", —al final de la novela— nos va a "contar algo": lo del "año perdido". ¿Cómo puede él contarnos algo si ni siquiera sabe quién le llama, ni sabe quién es, ni tiene palabras para contar y, por ende, tampoco tiene conceptos en qué pensar?

Pero si comenzamos por el fin ("Debajo de la casa") —que es por donde se debiera empezar— entonces sí ya tenemos un principio más lógico y, por tanto, más verídico. Aquí se habla de "palabras", de la "función" de esas palabras, de aquellas palabras que, en el epígrafe al capítulo de "Debajo de la casa", usaba el poeta del pueblo, Bartolo. El muchacho narrador (entiéndase autor) se espera hasta el final para decirnos que ahora sí ya puede volver otra vez a esconderse debajo de la casa para contarnos en otra ocasión futura más "años perdidos". Esto nos lo promete, por así decir, después de habernos contado doce capítulos o meses de dicho año; y esto... sin haber tenido palabras. Porque, recordemos, descubrió las "palabras" y su "función" *después* de habernos narrado y contado doce experiencias vitales.

Ahora pasamos a la parte central de nuestro trabajo, o sea, a la función de la epistemología fenomenológica o teoría del conocimiento en *...y no se lo tragó la tierra*. Un vistazo general a la historia de los grandes sistemas filosóficos nos revela que durante veinte siglos, desde los griegos hasta el s. XVII, es decir, desde Aristóteles hasta Descartes, el mundo occidental estaba dominado por el realismo. Con la aparición de Descartes, y por medio de su "duda metódica", la armonía entre el binomio objeto-sujeto se invierte. Si el griego, admirado como un niño ante el descubrimiento de la naturaleza y del hombre, se proyectaba hacia afuera, atraído por el objeto real (6), el francés europeo de la época barroca, comienza a dudar de este proyecto. ¡Y esto después de veinte siglos! Es cuando comienza el idealismo en filosofía, cuando las ciencias matemáticas, geométricas, físicas, etc. empiezan a desarrollarse en su gran esplendor. Dejando de lado los pormenores, digamos que, en filosofía, se inicia una actitud "reflexiva", hacia adentro, hacia el yo, hacia el sujeto pensante, a expensas del objeto pensado. Es decir, principia el método crítico. Comienza uno a pensar si nuestro intelecto es capaz de tener alguna idea verdadera y, para eso, es necesario una autocrítica severa, empezando por el intelecto mismo como factor importante en donde reside o puede residir la verdad en toda su evidencia. Es una nueva actitud, un *retorcimiento* del pensar sobre sí mismo. No es por nada que se le ha comparado a un "barroco filosófico", como lo fueron las artes de ese tiempo. Las cosas u objetos

ahora ya no nos son dadas, como en el realismo; ahora se convirtieron en problemas. Si no fuera esto problemático, es decir, que la relación sujeto pensante y objeto pensado era una relación natural y armónica, convirtiéndose en problemática al hacer hincapié sobre todo en el sujeto pensante —o como dicen los formalistas, los semióticos y otros, en el narrador o yo-hablante—, añadamos a esta nueva proposición el gran problema fenomenológico de los límites colindantes entre la psicología, la lógica y la ontología. (7)

La relación o interrelación entre sujeto-objeto puede así adquirir diversas dimensiones en este punto que tratamos. Si consideramos desde afuera, como observadores, todas estas "reflexiones" subjetivistas que nos trajo el idealismo y la metodología fenomenológica, nos produce la siguiente impresión o actitud crítica: que en todos estos trámites previos —de relaciones e interrelaciones— se esconden cuestiones de lógica, de psicología y de ontología. Aclaremos: 1) En todos estas reflexiones y trámites se trata unas veces del "pensamiento como *vivencia*" del yo, del yo que "vive" esos pensamientos. Esto es *psicología* pura. 2) Otras veces se trata del objeto pensado por el pensamiento y de si ese objeto existe o no, si es verdadero o falso, si se refiere a un objeto real o no. Es decir, se trata de una "enunciación" o de un pronunciamiento o discurso filosófico. Esto es *lógica* pura. Las leyes que regulan esas enunciaciones, de esos enunciados, de eso que se dice de algo, esas son leyes lógicas. Luego, la lógica colinda también con el problema del pensamiento, es decir, con la teoría del conocimiento. 3) Pero es que también la ontología colinda con la lógica y con la psicología, pues si bien en todo proceso del conocimiento entran en relación el objeto y el sujeto, no puede haber conocimiento sin esa relación, y como la ontología se interesa más bien, o exclusivamente, sobre la parte "objeto" del binomio, entonces también la *ontología* colinda con la psicología y con la lógica.

Y aquí radica el problema, y también el peligro: el no distinguir bien los campos de estas tres ciencias. Y esto ocurre cuando no se tienen en cuenta las fronteras divisorias o los campos colindantes, como le ocurrió al autor / narrador de *...y no se lo tragó la tierra*. Las preguntas afloran de inmediato. ¿Cuál es la función del lector-crítico ante el texto literario? ¿Consideraremos al crítico como sujeto cognoscente y al texto, bajo todas sus partes, como objeto cognoscible? O ¿le daremos al autor / narrador (y no al lector) el privilegio de sujeto cognoscente ante el mundo que se le presenta como objeto cognoscible? O ¿sustituiremos al lector crítico y al narrador implícito por el narrador explícito, es decir, por el *autor* como sujeto cognoscente ante su objeto u objetos, o sea, *su obra*? Si consideráramos solamente esta postura parcial, estaríamos ya ante un campo de análisis que cubriría muchas páginas.

Por si esto no fuera suficiente, consideremos por un momento la problemática de los campos colindantes entre la psicología, la lógica y la ontología en relación a la teoría del conocimiento. Excluyendo por ahora el texto de la novela en su totalidad, y quedándonos solamente con el capitulito introductorio ("El año perdido"), para no prolongar mucho la problemática en cuestión, ¿con qué nos encontraríamos? 1) En primer lugar, con que no cabría la consideración *ontológica*. ¿Por qué? Porque al no haber objeto cognoscible —pues no lo hay en el texto— se descarta no sólo el hecho, sino incluso la posibilidad de obtener ni siquiera lo más elemental y básico en todo proceso del conocimiento. ¿Conocer qué, si no hay objeto cognoscible? Por eso la angustia del narrador adolescente en la primera página del texto. 2) En segundo lugar, si consideramos el otro campo colindante, el de la *lógica*, el problema no sale mejor parado. Si la lógica, como ya se ha dicho, consiste en pronunciar "enunciados sobre algo", y, como ya sabemos, no hay nada

ontológico u óntico por no haber objeto cognoscible sobre qué pronunciarse o de qué enunciar, estaríamos dando manotazos al aire o andaríamos a la caza de brujas cuando no las hay, según la expresión del autor mismo en "La noche estaba plateada". O sea, que tampoco existe la posibilidad lógica. 3) Entonces, si es que queda algo, como algo tiene que quedar, será lo referente al campo limítrofe de la *psicología*. Sí, y aquí sí hay material, aunque con una pequeña reserva de nuestra parte. Se trata, en fin, del problema de las "vivencias".

Se dice en la teoría del conocimiento fenomenológico que el sujeto pensante o cognoscente "vive" las experiencias, los pensamientos. Pero se nos asoma de inmediato la pregunta: ¿es que el narrador de *...y no se lo tragó la tierra* vive sus vivencias? ¿Vivencias de qué? Sabemos por indicaciones en la Introducción y Conclusión de la obra que se trata de "recuerdos" producidos por la memoria. Pero eso es más bien al final, después de habernos narrado esas experiencias vitales, a veces escalofriantes por su realismo crudo. Pero ¿y qué pasa en la Introducción ("El año perdido"), la puerta que nos conduce a las narraciones? Ya sabemos ahora que no hay objetos cognoscibles o ideas pensables, ni, por tanto, enunciaciones o enunciados qué hacer, por no haber nada de qué enunciar. Entonces nos preguntamos otra vez: ¿vivencias de qué? De nada: ni de ideas, ni de objetos reales, ni siquiera de su propio nombre, pues no sabía quién le llamaba, y, después de un gran esfuerzo y de ciertas piruetas de circo, se dio cuenta de que él mismo se estaba llamando. ¡Gran hallazgo y descubrimiento! La conclusión a que podríamos llegar sería a la de las "vivencias de sus sueños" que el narrador ni siquiera puede concretar. O sea, llegamos a un vacío de contenido o a una nada pura. A una angustia existencial vacía de contenido. Y, sin embargo, damos vuelta a la primera página de la novela y comienza a aparecer la serie de objetos cognoscibles y a discurrir con una gran multitud de enunciaciones. ¿Contradicción? Grande.

En este momento, y antes de pasar a algunas consideraciones conclusivas, quisiéramos tocar otro punto relacionado con lo dicho hasta ahora. Se trata otra vez del problema o estudio gnoseológico, o sea, el relacionado al conocimiento. La gnoseología, como parte de la filosofía, estudia el mecanismo lógico de la formación de los conceptos. Así como la gramática, en particular la sintaxis, estudia lo que es la palabra, la proposición o frase, el párrafo, etc., también la gnoseología nos habla del concepto, del juicio, del raciocinio y del silogismo, es decir, cómo se va desarrollando el proceso del pensamiento haciéndose cada vez más complejo. Todo esto para tratar de poder llegar a la verdad. Este apartado de nuestro estudio viene a que en el texto *...y no se lo tragó la tierra* (introducción y conclusión) se nos expone la importancia que tiene "la palabra", cosa que el autor mismo nos lo repite en su artículo "Chicano Literature: Fiesta of the Living".(8) A este propósito nos dice el filósofo argentino Gregorio Fingermann (9) que "la palabra desempeña un papel fundamental, porque sirve para dar designación unitaria a una pluralidad de representaciones" (189). Y, añade, "una vez formado el concepto, se observa que *éste no puede conservarse sin el auxilio de la palabra*" (189), y que "la palabra es sólo el soporte del pensamiento, y *no el pensamiento mismo*" (189). Si éste es el caso, y parece bien lógico, ¿cuáles son las deducciones que podemos sacar de los dos capítulos limítrofes mencionados del texto literario *...y no se lo tragó la tierra*? Citemos algún pasaje. Dice el narrador-autor en el capitulito introductorio:

Aquel año se le perdió. A veces se le perdían *las palabras*. Casi siempre comenzaba con un *sueño* (de) donde despertaba pronto y luego se daba cuenta de que *realmente estaba dormido*. Luego ya *no supo si lo que pensaba había pasado o no* (1).

En el capítulo que sirve de conclusión a la obra ("Debajo de la casa") ocurre algo parecido, aunque no exactamente lo mismo. Leemos:

Se encontraba debajo de la casa. Allí había estado por varias horas, o así le parecía, escondido. Esa mañana al caminar hacia la escuela le dieron ganas de no ir. Pensó que de seguro le iba a pegar la maestra porque *no sabía las palabras* (118).

Más tarde, en el mismo capítulo, *después* de haber pensado y recordado sobre "el año perdido", *después* de las narraciones —a base de sueños y visiones—, concluye:

Se dio cuenta de que, en realidad, no había perdido nada. Había encontrado. Encontrar y reencontrar y juntar. Relacionar esto con esto, eso con aquello, todo con todo. Eso era. Eso era todo (118).

Veamos ahora algunos fallos. Si "la palabra" es el sostén y "soporte del pensamiento o concepto" (9) (Fingermann, *Filosofía*), ¿cómo es que el autor-narrador pueda *contarnos* los doce capítulos o narraciones del texto si es que, en sus propias palabras, nos dice que "aquel año *se le perdió*", y se le perdió porque *no* podía "recordar" y porque, para colmo, "se le perdían *las palabras*"? ¿Cómo puede narrarnos no sólo pensamientos, sino realidades crudas a veces, cuando confiesa que todo se le borraba, es decir, las palabras, la vigilia y la realidad? O sea, todo era un sueño y, como sabemos ya, "los sueños, sueños son", incluso en literatura o en ficción.

Y, al final o conclusión de la novela, quiere convencernos el autor (por medio de su joven narrador) de que, en realidad, "no había perdido nada". Otra vez, ¿cómo es que no había perdido nada si dos o tres líneas antes nos asegura de que él "no sabía *las palabras*"? ¿No es ésta la misma persona, el mismo autor y el mismo narrador? ¿Cómo debe reaccionar un lector aunque sólo sea de mediana inteligencia? ¿Será que los autores serios usan a la literatura como una forma de tomar el pelo, no sólo al sentido común del lector promedio, sino también a la integridad del que se dedica al sondeo crítico y filosófico? Y repitamos las últimas palabras con que concluye el texto: "Había encontrado... Relacionar esto con esto, eso con aquello, todo con todo. Eso era todo".

La ironía de ironías es cuando se traspone del orden del conocimiento al orden social, del cual ya Juan Rodríguez escribió en "The Problematic in Tomás Rivera" (10) y que no hay necesidad de repetir. Leemos en la última página de *...y no se lo tragó la tierra*:

Quisiera ver a toda esa gente *junta*. Y luego, si tuviera unos brazos bien grandes, los quisiera abrazar a todos. Quisiera poder platicar con todos a la vez, pero que todos estuvieran *juntos*. Pero eso apenas *en un sueño*. Aquí sí que está suave, porque puedo *pensar* en lo que yo quiera. Apenas estando *uno solo* puede *juntar* [a] todos (Nuestro el énfasis) (125).

De estos pasajes, y de las consideraciones filosóficas hasta aquí presentadas, se desprenden las siguientes observaciones. En primer lugar, ¿cómo puede el autor-narrador haber "relacionado todo con todo" si no podía desprenderse ni despertar del "sueño"? ¿Cómo se puede, en un auténtico proceso lógico, saltar de un campo del conocimiento al otro sin implicar

contradicciones? ¿Cómo puede uno *abrazar y juntar* a todos, si para hacerlo tiene que esconderse de esos a quienes quiere abrazar y ver juntos? Pero lo más grave es lo del salto entre campos del conocimiento. Brevemente: se dice en el capítulo introductorio que al narrador "se le perdían las palabras". Estas palabras, es evidente, eran palabras en *español*, porque la novela está escrita en esta lengua y también porque en el capítulo final se hace referencia a "las palabras", pero estas "palabras" ya no son en español, sino en *inglés*, porque el narrador (autor) nos confiesa que la razón por la cual no fue a la escuela ese día es por miedo a la maestra, porque "no sabía (él) las *palabras*". En otros términos, se da un gran salto semántico.

Podemos observar también otros saltos. En la Conclusión, como se ha indicado ya, se nos habla del poder "relacionar... todo con todo", refiriéndose, claro está, a las palabras, es decir, a los conceptos, a los juicios, a los raciocinios y a los silogismos en el orden del conocimiento. Y también se nos dice en el mismo capítulo, y en el orden sociológico, que quería "juntar a todos", o sea, a toda la gente de quien habló en el cuerpo de la novela, a pesar de que admite que esto "a penas en un sueño" se pudiera realizar. En breve: vemos que abundan las contradicciones en estos dos capítulos tan esenciales para la comprensión y el análisis de todo el texto literario.

Para resumir, quisiéramos recordar otra vez lo esencial en la teoría del conocimiento, aplicado al tema del autor o narrador omnisciente, como ocurre en nuestro caso. Para que haya conocimiento se requiere, para comenzar, un sujeto cognoscente y un objeto cognoscible. De esta relación surge el producto llamado pensamiento. Y bien; lo primero que se establece es una dualidad binomial: sujeto-objeto. Esta dualidad se convierte en una relación necesaria, mejor dicho, en una doble relación, o bien correlación. El sujeto se vuelca sobre el objeto y éste se hace asequible al sujeto. Una vez que se establece esta correlación, se nota que dicha correlación es "irreversible". Es *irreversible* porque no es posible que, después, en esta correlación, el objeto se convierta en sujeto, ni el sujeto en objeto.

Además de esta dualidad y de la correlación irreversible, se observa que el objeto es "trascendente" *para* el sujeto. Esto quiere decir que, por mucho que el sujeto se acerque al objeto cognoscible, éste siempre se mantendrá a cierta *distancia* del sujeto cognoscente, porque entre sujeto y objeto se encuentra, mediatizándolos, el pensamiento. O sea, el objeto del conocimiento será siempre *trascendente*.

Y, por fin, el último elemento del conocimiento es el de la "verdad" de dicho conocimiento o juicio. En este caso, la verdad consiste en que el conocimiento —pensamiento, concepto, juicio y raciocino— *concuere* con el objeto conocido. Esta *concordancia* entre sujeto y objeto es lo que muchos filósofos consideran *el criterio de la verdad* (que es el objeto de la rama filosófica llamada Criteriología), aunque otros prefieren llamarlo "definición de la verdad", que, aunque no es equivalente, para nuestro caso vale lo mismo.

Quisiéramos añadir que, excepto por lo referente a la viñeta o epígrafe al último capitulito de la conclusión, refiriéndose al poeta popular Bartolo (116), el resto de la novela está impregnada básicamente de un tono pesimista. Y es interesante notar también que el mismo autor, en su artículo ya citado "Chicano Literature: Fiesta of the Living" habla del mismo Bartolo que encontramos en *...y no se lo tragó la tierra* y nos dice que él lo vio y lo oyó recitar. Escribe: "I was engulfed with *alegría*". "Alegría", pero no tristeza trágica como la que se filtra por casi todas

las páginas de *...y no se lo tragó la tierra*. Afirma que el primer contacto que él tuvo con la literatura fue este contacto con Bartolo. En otros pasajes del mismo artículo nos sugiere cosas como la siguiente: "Me gustaría ver en la literatura chicana un *ritual de inmortalidad*, de admiración en presencia del 'otro', un ritual de la vida, un *fiesta* de la vida" (19). Repite varias veces más esta idea. Más tarde alude a los *lazos de unión*, tanto con el pueblo como con la literatura, el acto de crear, etc. Y finaliza diciendo de que el acto del "*recuerdo*" va más allá que "el ritual y la profecía", que el nexo o lazo de la vida *no* es simplemente una "relación", sino una "recolección", un *recuerdo* de lo que la vida fue, porque, después de todo, nos dice Rivera, "el *pasado* es lo que tenemos y es *todo lo que tenemos*". Al lector le corresponde deducir las conclusiones de estas citas.

Y quisiera concluir con un pensamiento, que es un epígrafe al capítulo de la filosofía de la existencia sacado del libro de I. M. Bochenski, "Los filósofos contemporáneos". (11) Cita él a *Brahadaranyaka Upanisad*:

Miró en torno suyo; no vio otra cosa que a sí mismo. Y gritó en un principio: ¡Soy yo!... Se aterrorizó. Por eso le entra miedo a uno al estar solo (174).

Esto es lo que le pasó también a nuestro autor / narrador en *...y no se lo tragó la tierra*: "se aterrorizó" y no pudo pensar. Y, sin embargo, se lanzó y se atrevió a contarnos doce cuentos o experiencias.

NOTAS

1. Tomás Rivera *... y no se lo tragó la tierra*, Berkeley: Justa, 1976.
2. Para consultar estudios sobre *...y no se lo tragó la tierra* ver *A Bibliography of Criticism of Contemporary Chicano Literature*, véase Tina Eger, Berkeley: *Chicano Studies Library Publications*, 1982.
3. *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*, Vernon Lattin Ed., Binghamton: Bilingual Press, 1986.
4. Para ver la correspondencia entre las experiencias vitales del autor y su novela *...y no se lo tragó la tierra*, el lector puede consultar su entrevista en *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, Juan Bruce-Novoa, Austin: The University of Texas Press, 1980, 137-161.
5. Frank Pino, "The Outsider and 'El Otro' in Tomás Rivera's *... y no se lo tragó la tierra*", *Books Abroad*, 49, 3 (1975), 453-58.
6. Leopoldo Zea, *Introducción a la filosofía*, México: UNAM, 1983.
7. Manuel García Morente, *Lecciones preliminares de filosofía*, México: Porrúa, 1980.

8. Tomás Rivera, in *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, Francisco Jiménez Ed., New York: Bilingual Press, 1979.

9. Gregorio Fingermann, *Filosofía*, México: El Ateneo, 1983.

10. Juan Rodríguez, "The Problematic in Tomás Rivera's ... *y no se lo tragó la tierra*", *Chicano-Riqueña*, 6, 3 (1978), 42-50.

11. I.M. Bochenski, *La filosofía actual*, Fondo de cultura económica, México, 10a. ed., 1983.

* Este trabajo fue leído en el Congreso del *Rocky Mountain Council for Latin American Studies (RMCLAS)*, que tuvo lugar en Fort Collins, Colorado, en la primavera de 1988. Más tarde apareció en las *Actas o Proceedings* (1988) 67-74, publicados por el mismo Congreso.

*HACIA LA NADA: O LA RELIGIÓN EN "POCHO"**

La novela *Pocho*, de José Antonio Villarreal, publicada en 1959, puede considerarse de algún modo como la primera novela chicana. Y aunque sólo sea por haber sido la primera en aparecer, tiene, a nuestro juicio, el mérito de haber puesto a prueba y haber presentado al público la problemática, sobre todo en lo tocante al autoexamen, de la experiencia chicana, o, si se quiere, méxico-americana, pues aparece algunos años antes de que comenzara el Movimiento Chicano.

La novela *Pocho* posee, pues, un mérito innegable, aunque solamente sea histórico y documental. En ella se describe y refleja una época en la cual el deseo de ser asimilado por el mundo anglosajón era una norma, por lo menos para una gran mayoría del ciudadano de descendencia mexicana. Y aquí radica el punto central del que nos vamos a ocupar en este ensayo.

Trataremos de exponer lo que denominaríamos el *despojo cultural* consciente y progresivo de un joven, Richard Rubio, hijo de padres mexicanos del tiempo de la Revolución mexicana, que poco a poco va rompiendo los lazos que lo unen a la tradición cultural de sus padres y antepasados. Y, en particular, estudiaremos uno de los valores tradicionales y culturales de mayor alcance, del que trata de despojarse Richard: el de la *religión*.

La fe/religión popular

La creencia religiosa, como factor cultural, sigue generalmente hablando un movimiento de coordenadas paralelas con los otros valores culturales, como la lengua, la estructura de la familia, las relaciones de grupos sociales y la actitud ante la vida y la muerte, entre otros. Por otra parte, el "despojo cultural" a que aludíamos arriba puede verse, como proceso, de dos maneras o perspectivas, a modo de líneas entrecruzadas: el descenso en la negación de la creencia religiosa como factor cultural, de un lado; y el ascenso hacia una depuración individual y existencial, del otro. De este modo, y por concomitancia, el tema aislado de la religión cobra un valor casi total dentro de la narración.

El héroe principal de la novela, Richard Rubio, aparece por primera vez en el segundo capítulo, que comienza francamente con un tono poético:

It was spring in Santa Clara [...]. A child walked through an empty lot, not looking back, for the wake of trampled grass he created made him sad. A mild, almost tangible wind caressed his face and hair like a mother's hands, washing him clean as it fondled him and passed to who knows where. Suddenly a jackrabbit, startled by his unseen presence, leaped past his feet and bounded across the city street, and meanwhile the multicolored birds blended, lending their opulence to the scene. His every sense responded to life around him. He thought the robin and the rabbit were God's favorites, because they were endowed with the ability to make play out of life. And, as young as he was, things were too complex for him (32).

Era por primavera en Santa Clara [...]. Un niño caminaba por un vacío solar, sin mirar hacia atrás, porque le entristecía ver el césped hollado por sus pasos. Una brisa suave, casi intangible, le acariciaba la cara y el pelo, como lo harían las manos de una madre. La brisa lo refrescaba, mimándolo. El caminaba sin saber para dónde. De súbito, una liebre, sorprendida por su presencia inesperada, saltó y se escapó por una calle de la ciudad. Entre tanto, los variados colores de los pájaros se mezclaban, otorgándole opulencia al escenario. El muchacho respondía a la vida que lo rodeaba. Le pareció que el petirrojo y la liebre eran los preferidos por Dios, porque tenían la virtud de convertir la vida en un juego. Y, sin embargo, siendo joven como era, las cosas se le presentaban muy complicadas. (Nuestra la traducción) (32).

Como apuntábamos antes, el autor emplea un estilo y ambiente poéticos en este pasaje, casi único de este tipo que encontramos en toda la narración. Y no parece ser esto casual, si se tiene en cuenta que el niño Richard, como cualquier otro niño, en sus años de infancia disfruta de una visión del mundo en armonía total. El resquebrajamiento comienza cuando este mundo armónico se halla infiltrado por variables o fuerzas catalíticas externas, sobre todo a causa de la intervención del hombre. Es el caso aquí de las primeras enseñanzas catequéticas que recibe el muchacho Richard. Del pasaje arriba citado se desprende que el niño disfrutaba de una vida religiosa que se acercaba a un panteísmo infantil: descubre al Creador en las criaturas, o si se prefiere, las criaturas y el Creador forman un Todo. El Todo se convierte en un panteísmo o monismo religioso. Esta aceptación no le debiera ofrecer, ni le ofrecía dificultad al muchacho. Pero si bien es cierto que Richard recibe instrucción sobre Dios y la religión, también es posible

que este aprendizaje del catecismo destruya la armonía panteísta y monista en donde no existen dicotomías ni dialécticas contradictorias.

Casi desde un principio, Richard patentiza un ligero escepticismo respecto a la religión, que va creciendo a través de la novela, hasta culminar en el rechazo absoluto de sus enseñanzas. Este proceso aparece ya en las primeras páginas en donde, como premio por haber aprendido bien el catecismo, recibe una estampa de la Virgen:

The object [picture], of itself, had little value for him, but he had wrapped it in his handkerchief to protect it, because he had won it by being the first in his age group to learn the catechism and, as his first symbol of recognition, it gave him a pleasant feeling (32).

El objeto [la estampa religiosa], por sí mismo, tenía poco valor para él, pero, con todo, lo envolvió en un pañuelo para protegerlo, porque lo había ganado siendo él el más joven de su grupo que había aprendido el catecismo y, como símbolo de reconocimiento, le producía un gusto muy especial. (Nuestra la traducción) (32).

Lo significativo de este pasaje es que el niño da más importancia al valor simbólico que este premio representa para él en el éxito personal e intelectual que al valor simbólico de lo que significa la estampa en el orden religioso, y menos aún en su mayor acercamiento a Dios por medio del conocimiento. En correlación a este punto nos encontramos con las siguientes líneas, que dan la impresión de un retintoneo en el oído y en la mente de un niño que sale de la primera clase de catecismo:

The sky was his biggest problem these days. In the beginning there was darkness-nothing, he was told, and accepted, before God made the world.

Who made the world?

God made the world.

Who is God?

God is the Creator of Heaven and Earth and of all things [...]

But if He was good and kind, why did He make darkness? Night was the scariest time of the day, because a day is twenty-four hours and night is a day. But not daytime. He was scared at night because he could not see, and he was frightened now because he could not know, and somehow God was in the middle of the whole thing (33, 37).

El cielo o firmamento era el problema más serio con el que se encontraba esos días. "En el principio había oscuridad o noche-la nada, antes de que Dios creara el mundo", le habían dicho, y él lo había aceptado.

—¿Quién hizo al mundo?

—Dios hizo al mundo

—¿Quién es Dios?

—Dios es el creador del cielo y de la tierra y de todas las cosas...

Pero si El es bueno y amable, ¿por qué hizo la oscuridad? La noche era la parte del día a la que él más temía, porque "un día" tiene veinte y cuatro horas, y la noche es parte del día. Pero no es día. Él le tenía miedo a la noche, porque no podía ver, y ahora tenía pavor, porque no comprendía muy bien todo esto y, de algún modo, Dios tenía que estar involucrado en todo este asunto. (Nuestra la traducción) (33, 37).

Hay que advertir que aquí, como en muchos otros pasajes de esta novela, el autor, al usar la técnica autobiográfica, nos da la impresión de que no sabe crear la imagen de un niño real o de que nos presenta a un niño, y más tarde a un joven, demasiado precoz. Así observamos a un Richard de ocho años planteándose un problema profundamente filosófico y teológico: si Dios lo creó todo, también creó el día. Y si el día se compone de dos mitades, la luz y la oscuridad, entonces Dios no es tan perfecto como dicen, porque, al establecer la ecuación noche = maldad, se postula que Dios es autor, en parte al menos, del mal. Habrá que indicar por adelantado que, como en el caso de la mayoría de los niños, Richard tenía una fascinación y, al mismo tiempo, una obsesión horripilante de la oscuridad y de la noche. Esto se debe sobre todo a los "cuentos de miedo", como el de La Llorona, que sus padres le contaban "para que se portara bien" (130). Naturalmente, observamos aquí una doble intención del autor: por un lado, en el proceso de depuración o desnudamiento cultural, critica este aspecto de la cultura y de la educación familiar; y, por otro, convierte, a lo largo de la novela, la imagen de la "noche" en motivo literario de carga simbólica: el "mal," lo "misterioso," la "muerte" y la "nada" existenciales.

El miedo a lo desconocido, al misterio, unido al mito de base religiosa, se desprende del siguiente párrafo:

[...] she [his mother] gave a big yell and pulled her hands apart. The rosary beads broke, and part of them fell to the dirt floor. He looked at her face and his body was very cold, and he could not move, but then he jumped up and ran out, shouting, 'My mother is dying! My mother is dying, and it's my fault. I thought against God, and the rosary broke! It's the sign! She is going to die and it's my fault - my fault - my grievous fault!' (39).

[...] ella [su madre] soltó un fuerte grito y separó las manos. Las cuentas del rosario se desprendieron y algunas cayeron y se esparcieron por el piso que estaba sucio. Él le miró a la cara [de la madre] y notó que su propio cuerpo estaba frío y que no podía moverse, pero dio un salto y se echó a correr, gritando: "¡mi madre se está muriendo! Mi madre se muere, y es culpa mía. ¡Tuve malos pensamientos contra Dios, y el rosario se rompió! ¡Es la señal! ¡Ella se va a morir y es mi culpa, mi gran culpa, mi grandísima culpa! (Nuestra la traducción) (39).

En esta cita se expone, además de la horrible experiencia, una de las claves problemáticas en el desarrollo intelectual y emocional del pequeño Richard: se trata de resolver un enigma que para él es como un rompecabezas, cuyas piezas están dispersas y que hay que reconstruir en un todo armónico. Quiere imponer una secuencia lógica a los eventos o piezas. La leyenda del rosario, que al romperse se convierte en señal de mal agüero y que, su secuela, entraña la muerte. En este momento, le "parece" al muchacho que su madre muestra síntomas de agonía, pero, como el

lector ha podido notar, se trata simplemente de dolores de parto. Sin embargo, en la mente del muchacho se establece una ecuación contundente: rosario roto = muerte de la madre.

Y, por si esto no bastara, existe otro incidente que, en el orden de la realidad, no tiene nada que ver con la parturienta madre, pero que el muchacho, dada la concomitancia en el binomio espacio-tiempo, le confiere un valor de relación real-simbólica: la araña venenosa. La lógica de Richard se establece, pues, de la siguiente manera: su padre le había contado que ciertas "arañas" venenosas, al picar a una persona, hacen que ésta se "hinche" pudiendo causarle la muerte. Su madre está hinchada (encinta). Por consiguiente, fue mordida por la araña y se va a morir. Por otra parte, según otro cuento popular que le había narrado la madre a Richard, el "rosario" heredado de su tío tiene la virtud de causar la muerte a una persona, si se rompe. El rosario se rompió. Luego, la madre se morirá. Por si esta certidumbre no fuera suficiente, el evento ocurre en la segunda mitad del "día", es decir, durante "la noche". Ya se dijo antes que si Dios crea las dos partes del "día", la luz y la oscuridad, y equiparando esta última a lo malo o al Mal, se sigue entonces que Dios, creador de la noche, es causa o con-causa de la muerte de la madre, por tanto instigador o causante del mal. Emotivamente, Richard quisiera gritar contra Dios, en protesta, pero intelectualmente todavía no está preparado para un asalto completo a la fe. Este asalto se hará progresivamente, como se verá en el transcurso del presente estudio.

El miedo a la noche, como símbolo del mal, se repite cuando don Tomás muere en el jardín de la casa de los Rubio. El doble miedo a la oscuridad y a la muerte no privan al muchacho de que presencie la muerte, con un tanto de curiosidad, por ser ésta la primera vez. No sólo es testigo de la muerte física del amigo de la familia, sino que es el único espectador del "espectro" de don Tomás. Lo "ha visto" realmente y, por tanto, se hace partícipe de un valor cultural de la gente chicana. Se deja sentir aquí, como en otras ocasiones, la chispa irónica del autor en lo referente a estos valores culturales pueblerinos. Es decir, una vez más se efectúa intencionadamente el proceso de depuración cultural.

La fe teológica

Otro paso en el descenso depurativo cultural ocurre cuando, abiertamente, Richard manifiesta a su madre que no puede creer todo lo que Dios dice, ni todo lo que de Él dicen. Esto se corrobora en el siguiente pasaje:

Last year I tried to reach Him, to talk to Him about it. I used to go out into the orchards or the meadows and concentrate and concentrate, but I never saw Him or heard His voice or that of one of His angels. And I was scared, because if He willed it so, I knew that the earth would open and it would swallow me up because I dared to demand explanations from Him. And yet I wanted so desperately to know that I found courage to do it. Then, after a long time that I did this, I stopped and tried to find Him in church, because I would be safer there; He would not destroy a church full of people because of me. But I never saw Him. Then, one day, *I knew* that indeed He *could* destroy the church, because if He could do the best thing in the world, He could also do the most evil thing in the world (65).

El año pasado traté de comunicarme con El [Dios] y hablarle. Solía ir a los huertos y a las praderas y concentrarme intensamente, pero nunca lo pude ver ni oír, ni siquiera la voz de uno de sus ángeles. Y me daba miedo, porque, si Él quisiera, yo estaba cierto de que la tierra podía abrirse y tragarme, porque me atreví a pedirle explicaciones y aclaraciones. Y, con todo, como era tanta la ansiedad que tenía de saberlo todo, me animé a hacerlo. Más tarde, después de mucho tiempo de haberlo hecho, desistí y traté de buscarlo en la iglesia, sabiendo yo que allí estaría a salvo. El no destruiría una iglesia llena de gente a causa mía. Pero nunca lo vi. Entonces, un día, me percaté de que en realidad Él *podía* destruir la iglesia, porque si Él podía hacer todo lo mejor [bueno] en el mundo, también podía hacer todo lo peor [malo]. (Nuestra la traducción) (65).

Si bien Richard no puede aceptar todo lo que de Dios dicen, sea su madre, sea el sacerdote o bien la Iglesia, no todo es negación teórica y gratuita. El mismo muchacho, en una especie de dialéctica científica, a prueba de laboratorio, trata de someter los conceptos teóricos a la práctica. Si es cierto que Dios habla a la gente y que Dios se aparece a los que le aman y desean verle, entonces será posible entablar este diálogo entre Richard y Dios. El joven ensayó esta experiencia en el campo, pero el resultado fue negativo, como se vio en la cita anterior. Por tanto, se efectúa otra desilusión y debilitación de su creencia en Dios. Este nuevo resquebrajamiento entre los dos se hace más intenso cuando, del campo, vuelve a la iglesia y se convence, aunque sólo sea en teoría, de que Dios, si quisiera, podría destruir el edificio y matar a toda la gente congregada en el templo. La noción de un Dios "cruel" se ahinca aún más en su mente.

En el capítulo tercero, la madre vuelve a dar a luz, pero a diferencia de la experiencia anterior, ya la "hinchazón" no es un misterio para él. No obstante, hay una muerte: la hermanita nace muerta. El sentimiento de culpabilidad todavía le acompaña, aunque no se muestra tan intensamente como en el caso precedente. La explicación de esto radica en el doble hecho de que su fe en Dios se había ya debilitado y, en el momento actual, podría decirse, ha descubierto la posibilidad de un atributo negativo en Él: la "crueldad" o maldad. Por tanto, Dios también es partícipe de la culpabilidad en la muerte.

En el mismo capítulo encontramos a Richard y a su amiga Mary en la biblioteca de la escuela. La muchacha es protestante y, entre los dos, se desarrolla un diálogo sobre dos temas de interés para ambos: el de la Biblia y el de la mentira religiosa. Por una parte, y en aquel tiempo, al católico le estaba prohibido leer las sagradas escrituras, a causa de la posible interpretación errónea de las mismas. Si el lector católico le diera una falsa interpretación al texto divino, indirectamente convertiría a Dios en mentiroso. Esto sería un acto sacrílego para un católico. En cambio, para el lector protestante, la Biblia fue y es el libro preferido de lectura. Ya Richard había oído decir que los protestantes irían al infierno, entre otras cosas, por leer la Biblia. Pero también su madre y el sacerdote le habían abierto las puertas del infierno a él, que era católico, por su mala conducta y por su falta de fe. Ante esta aparente contradicción e incoherencia, Richard le dice a su amiga protestante, Mary, que "los maestros, las monjas y los curas son todos unos mentirosos" (71). De este modo, nuestro héroe resquebraja aún más su ya débil unión con Dios y con la tradición autoritaria de la Iglesia. Visto esto desde otro ángulo, puede decirse que el yo narrador, en su proceso de individuación, paulatinamente se va liberando del "destino" o peso cultural.

La moral

El capítulo cuarto ofrece un interés especial en lo referente a la problemática de la que nos ocupamos, aunque desde el ángulo de la estructura arquitectónica de la obra nos parece un fallo. Se trata de sus relaciones y conversaciones con el andariego, misántropo y agnóstico portugués João Pedro Manôel. Podríamos decir que él es la fuerza catalítica y la confirmación de las dudas religiosas por las que Richard atraviesa. Hay, pues, entre los dos, una concordancia axiológica. Después de varias discusiones sobre el tema, el portugués le dice:

'And a man must find out some things for himself, inside himself. You are one person, and I am another person, and I would do you great wrong to teach you what I feel, because to you it should be only important what you feel [...]. There are but three things that I can say I have learned for myself. First, I know that one should never discuss matters of sex with one's parents. Second, one should not, on penalty of going to Hell, discuss religion with the priests. And, last, one should not ask questions on history of teachers, or one would be kept in after school,' he said.

His friend felt sorry for him. 'All I can tell you is that you should have faith for the present, and when the time comes when you feel you don't need the belief, the doubts will help you discard it, forgetting the friend it once was to you.'

'I will try to do as you say,' said Richard, and he knew that his friend had told him more than he had meant to, and yet not quite enough (85-86).

"El hombre debe enterarse por sí mismo de algunas cosas. Tú eres una persona, y yo soy otra. Yo te haría mucho daño si te enseñara lo que yo siento, porque, para ti, sólo debe ser importante lo que tú sientes [...]. Hay tres cosas que yo aprendí por mí mismo. Primera, sé que uno no debe discutir cosas del sexo con sus padres. Segunda, uno no debe, bajo pena de ir al infierno, discutir asuntos de religión con un sacerdote. Y, la última, uno no debe hacerle preguntas de historia a un maestro, si no quieres que te castiguen a quedarte después de la escuela", me dijo él.

Su amigo sentía tristeza por él. "Todo lo que te puedo decir es que tengas fe por el momento, y cuando llegue la hora en que sientas que ya no necesitas de la fe, las dudas te ayudarán a desecharla, olvidándote de tu antigua amiga".

"Trataré de hacer lo que me dice usted", dijo Richard, y sabía muy bien que su amigo le había dicho más de lo que hubiera querido decirle y, sin embargo, todavía no le había dicho lo suficiente. (Nuestra la traducción) (85-86).

Richard, por un efecto de empatía o de vasos comunicantes, ha llegado una vez más a la confirmación de sus dudas. Sin embargo, no ha perdido la fe por entero. El sentimiento de culpabilidad todavía le persigue. El hecho es que, cuando encarcelaron a João Pedro por haber violado a la niña Geneviève, el choque que Richard recibió no fue tanto por la violación perpetrada, sino más bien por el temor de que la vecindad supiera que el portugués era agnóstico.

La culpabilidad surge en la conciencia del joven Richard al pensar que el agnosticismo de João Pedro pudiera ser consecuencia de la confesión, todavía prematura, de que Richard le había hecho de su falta casi total de fe en Dios.

En los dos capítulos siguientes nos encontramos con otro elemento: el *sexo*. Ya no se trata solamente de una relación conceptual y personal con Dios: la fe. Con la nueva dimensión entramos ya en el campo de la moral y, por tanto, relacionado con la praxis religiosa. El sexo, fuera del matrimonio, sea consigo mismo o con otro, es un acto pecaminoso, según el catecismo. Lo comprueba muy pronto Richard, porque cuando confiesa al cura que se había masturbado y que había "jugado" con muchachas, entre las cuales se hallaba su hermana, el cura se encolera. Sin embargo, posteriormente, Richard no deja de percatarse de que el cura siente un gozo masoquista cuando éste le hace preguntas sobre detalles circunstanciales del acto. En vista de esta observación, el muchacho no sólo confiesa su pecado, sino que le añade más pecados y más detalles.

Richard ha llegado a la pubertad, a los doce años. Esta nueva realidad y experiencia complican aún más su ya frágil relación con Dios, pues si la fe es un don gratuito e infuso, el sexo, por el contrario, es una exigencia biológica innata en la naturaleza. El joven parece encontrarse ante otro callejón sin salida, otra contradicción. Pero como ya antes él había tenido alguna experiencia en este proceso de fuerzas antitéticas en lo referente a la fe, ahora aplicará el mismo método a la nueva circunstancia y lo ejecutará todo con más rapidez: "ya no me importa ni la religión ni la moral" (114). Y más tarde añade: "ya no tengo miedo a Dios" (116). Sin embargo, todavía le queda un rescoldo de fe.

La prueba

En el capítulo sexto, Richard lleva a cabo una experiencia cuidadosamente planeada. Se diría que se trata de una experiencia de matiz sardónico. El autor nos prepara para el breve incidente con un relato muy minucioso. Es la hora de la comunión en la misa. El muchacho se pone en fila. Va caminando despacio con una compostura de aparente devoción y respeto, correspondiente al acto sagrado. De pronto, cuando llega su turno para recibir la hostia, describe:

The host was coming down between the only fingers that were allowed to touch it, and they were there in front of him, and as the paten came under his chin, he slowly stood up and backed away, staring at the paper thin white wafer, which was the Holy Ghost [*sic*], still in the priest's fingers. He turned and walked along the center aisle, slowly and deliberately, until he was out on the steps. He breathed deeply, but after a moment he was very happy with his freedom. He did not know that he could never be really free (117).

La hostia descendía entre los únicos dos dedos [del sacerdote] que podían tocarle y, de pronto, allí estaba ante él y, al mismo tiempo que la patena se la colocaban debajo de la barbilla, lentamente se puso de pie, mirando fijamente a la fina partícula, que era el Espíritu Santo [*sic*], y que todavía estaba sujeta entre los dos dedos del sacerdote. El se dio la vuelta y comenzó a caminar por la nave, despacio y deliberadamente, hasta llegar a

los escalones [de la entrada]. Respiró profundamente y, después de unos momentos, se sintió muy satisfecho de sentirse libre. Nunca se había percatado antes de que él nunca podría ser realmente libre. (Nuestra la traducción) (117).

Este incidente culminante nos recuerda al blasfemo puntapié que dio el muchacho de ... *Yno se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera. No cabe duda que la angustia moral y psicológica, la dialéctica de fuerzas opuestas que Richard venía sufriendo tenía que resolverse en una síntesis, balance o compromiso psíquico e intelectual, por el cual el muchacho pudiera llegar a una tranquilidad aceptable. Fue una prueba definitiva por la cual se libertaría del peso abrumador de la cultura o del "destino", singularizada en la religión. Habiendo rechazado la comunión, salió de la iglesia y, según cuenta el narrador, Richard "respiró profundamente y, después de unos momentos, se sintió muy satisfecho de sentirse libre" (117). Estas palabras no dejan de ofrecer, además del sentido literal, otro de orden simbólico: la "salida" de la iglesia le muestra la puerta o escape para sacudir el peso psicológico del "destino" o tradición cultural, cristalizada en la religión.

Pero como con frecuencia ocurre, una cosa es liberarse consciente e intelectualmente de la tradición y otra es liberarse del lastre que la cultura deja en el subconsciente. Inmediatamente después de este incidente, en donde somete a prueba su fe, o falta de fe, ocurre otro suceso: su padre cae enfermo. En la mente "liberada" del muchacho comienza a roer el gusano del remordimiento o culpabilidad.

¿Será que Dios le está castigando? No obstante, esta culpabilidad no dura mucho tiempo, porque después de las atenciones legítimas y ortodoxas de la Iglesia, que no surten efecto, un "curandero" saca de peligro al padre. La ineficacia del poder de Dios elimina el sentido de culpabilidad de Richard y le afianza aún más en su ya descubierta liberación. Desde este momento puede decirse que termina la lucha intelectual contra la fe en un Dios personal.

La institución matrimonial

Sin embargo, la eliminación de esta relación personal entre el individuo y Dios no implica una solución total del problema, por el simple hecho de que el individuo existe en función de una cultura, y Dios se esconde detrás de un orden global. En otros términos, el individuo es víctima de un doble destino: el cultural y el natural. Al final del capítulo séptimo, presenciamos un diálogo entre padre e hijo, en el que el padre le dice a Richard que el hombre ha vivido la mitad de la vida cuando llega a la pubertad. La otra mitad está destinada y será vivida en el matrimonio y la procreación de los hijos. Y "éste es el destino de Dios" (131). El hijo se rebela contra este "destino" religioso-social, sobre todo por lo que en sí entraña de limitado y, por tanto, imperfecto.

El muchacho ya ha tenido experiencias sexuales consigo mismo y con muchachas. Sabe que éste es un placer transitorio, por tanto imperfecto. También sabe que la vida en familia, la propia, no es perfecta, y que este estado no ofrece ninguna garantía de felicidad. Si éste es el "destino de Dios", luego se sigue que "existe algún error en los planes de Dios" (131). Esta lógica en la mente de Richard se hace más patente desde el momento en que él no quiere casarse ni tener hijos. Por tanto, se percata de que él no entra en los planes de Dios, ni forma parte de su

"destino" o, dicho de otro modo, que los planes divinos no entran en su propio plan. Con todo, pasando del orden personal al orden socio-cultural, y haciéndose eco de la humanidad, Richard no puede menos de "llorar a causa de este horrible, inexplicable e intangible destino que controla a la humanidad con su poder" (132). Dios se ha esfumado y escondido detrás de la cortina del destino humano. La humanidad se convierte en una enorme víctima, cuyo victimario o verdugo es el destino-Dios. Ya no es sólo Richard la única víctima, sino que él se encuentra diluido en una masa amorfa: la humanidad. La lucha por su individuación y liberación parece haber fracasado.

Esta nueva consideración hará de Richard un ser cada vez "más callado, más triste y más lóbrego". Parece que de algún modo se hace eco de las palabras y actitud de su padre: "Hace tiempo me he dado cuenta de que uno no puede luchar contra el destino. Yo ya me entregué" (131). Sin embargo, la diferencia es muy grande: de una parte, Richard ya no cree en Dios y, de otra, no acepta el matrimonio como razón determinante y legado del destino. Entonces tendrá que buscar un nuevo escape o depuración.

Después de una serie de conflictos que se vienen desencadenando en la familia Rubio, a causa de su desintegración total, en el capítulo penúltimo de la novela el padre de Richard abandona la casa y entonces la responsabilidad de la familia cae sobre el único hijo "varón". Aunque no se hace cargo completo y explícito, desempeña por algún tiempo dicha responsabilidad. Parte de esta responsabilidad, como "hombre" de la familia, debiera ser la educación religiosa de la misma. A la sugerencia maternal de ir a la iglesia para "comenzar una vida nueva" y para "recibir la bendición del Señor", Richard responde pasmado y disgustado: "Yo ya he terminado con todo eso [...]. Ya no creo en Dios" (172). Por fin, se encuentra "realmente libre". Libre del concepto de un Dios cruel, libre de un destino personal impuesto por fuerzas ajenas y libre del sentimiento de culpabilidad. En una palabra, se encuentra liberado de la religión y de la moral no sólo en lo personal, sino como factores culturales.

Antes de proceder a una conclusión, tenemos que repetir una observación hecha al principio: que la religión, como valor cultural del que nos ocupamos hasta aquí, es sólo uno de tantos elementos culturales integrantes de lo que hemos llamado "proceso depurativo" hacia una liberación del individuo, o proceso de individuación. Por consiguiente, el resultado final de este proceso no solamente atañe al desplazamiento de la fe-moral, sino también a la totalidad cultural del México-americano.

Hacia la nada

Este es precisamente el estado intelectual, emocional y acultural a que ha llegado el protagonista de *Pocho*. Los últimos sucesos se desencadenan rápidamente, o mejor dicho, vertiginosamente, por el simple hecho de que Richard, en su proceso de desnudamiento cultural y existencial, se encuentra de sopetón ante la *nada*. Bástenos enumerar algunos sucesos que se narran en este capítulo final. Encontrándose un día con sus compañeros de juego, uno de ellos sugiere ir a una casa de prostitución, ya antes frecuentada por los otros muchachos. Richard no quiere acceder al principio. Por fin, acepta, pero con la condición de que "le dejen manejar". Se ponen en marcha, y el auto alcanza una velocidad de noventa y cinco millas por hora. De pronto, aprieta los frenos

y "se le viene a la mente que él mismo trataba de *suicidarse*" (179). Esta acción o conducta no fue ciertamente premeditada, puesto que se pregunta a sí mismo, "¿qué es lo que yo trataba de hacer?" (179). Esta no-intencionalidad es precisamente lo significativo del acto. Parece indicar que el fin y desemboque lógico del largo "proceso depurativo" es el entregarse a la *no-vida*, al *no-ser*, es decir, a la *muerte*, a la *nada*.

Otro suceso es la naciente conflagración de la segunda guerra mundial. Richard quiere ingresar y, de hecho, ingresa en el ejército. Pero, de pronto, se le viene a la mente la inherente contradicción intelectual: tener que ir a la guerra y no creer en dar muerte a nadie. O, lo que sería peor, la posibilidad de ser / estar muerto. Si es verdad que conscientemente siempre tuvo miedo a la muerte, con más razón ahora que se le presentaba, no como aureola de los antiguos valores culturales, sino como una ecuación descarnada: la muerte = la nada. Ante esta realidad brutal, él "no podía hacer nada". Se podría decir entonces, como máxima, que Richard pudo o quiso controlar el "destino" de su vida, pero, ante el destino fatal y final, se encontró desarmado. De pronto, termina la novela diciéndonos que se dio cuenta de que "para él no existiría un retorno" (187). Uno se pregunta, ¿un retorno a la cultura mexicana? ¿O un retorno a la familia ya desintegrada? ¿O un retorno geográfico a su pueblo natal? ¿O, quizás, un retorno de la muerte a la vida, del no-ser al ser?

Conclusión

Para concluir, quisiéramos hacer hincapié en la consecuencia lógica, total y también irónica a la que llegó Richard a través de este largo "proceso de depuración cultural". Como indicamos al principio, el tema que nos interesaba estudiar en *Pocho* era el de la religión como uno de tantos valores culturales. Sin embargo, debido a la importancia e interdependencia con el resto de otros valores culturales, las conclusiones parciales a que llegamos pueden, por consiguiente, adquirir un horizonte más amplio y totalizador.

En el intenso proceso de individuación y depuración de Richard, podemos observar cuatro resultados finales: el psicológico, el sociológico-antropológico, el filosófico-religioso y el institucional. Psicológica y antropológicamente, Richard quedó despojado. No quería identificarse con ningún grupo: "él era él y todo lo demás existía porque él era él" (108). A pesar de este esfuerzo personal, otros lo identificaban con "su" gente-pachucos (la policía), con "su" lengua (el padre), con "su" mexicanismo (el entrenador de boxeo y las maestras), con "su" comida (los padres de Mary). Psicológicamente, nuestro protagonista quedó ciertamente desprendido de una serie de lastres que le impedían verse, encontrarse y ser. Quizás se haya encontrado a sí mismo, como individuo, y esto haya sido un valor positivo en el largo proceso de depuración.

Filosófica y religiosamente, aunque logró independizarse de una fuerza sobrenatural, y pudo llegar a hacer decisiones personales *hic et nunc*, quedó sin apoyo, de una forma especial al tener que enfrentarse con el no-ser y la no-vida, el vacío y la nada. Si es cierto que la actitud ante la vida cobra diversos sentidos de acuerdo con la correspondiente actitud ante la muerte, para Richard, una vez liberado de la pesadez de Dios y de la moral, la vida se volvió una pesadilla y un enigma más, precisamente porque la muerte se identificaba a la nada. La anterior creencia en

la inmortalidad, como prolongamiento indefinido de la vida y del ser, ya no puede entrar en sus planes conceptuales. Por tanto, el miedo de enfrentarse y de caer en el abismo de *la nada* se acendra con más ahínco al final de la novela (y de la vida).

Y, por último, la gran ironía final fue que, durante toda su corta vida novelada, trató de depurarse siempre de todo valor tradicional, social e institucional para poder encontrarse a sí mismo como *individuo* inconfundible. Su posición filosófico-social, por tanto, fue completamente anti-institucional. Pero, irónicamente, termina ingresando *voluntariamente* en la institución más anti-individualista que cualquier sociedad puede producir: el ejército. Es decir, la anonimidad, el escape, la desaparición del individuo aislado en una masa amorfa.

* Este estudio apareció publicado en *Minority Voices* 1, 2 (1977) 17-27.

OBRAS CONSULTADAS

Rivera, Tomás. *... y no se lo tragó la tierra*. Berkeley: Justa, 1977.

Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1986, 13-31.

Sommers, Joseph. "From the Critical Premise to the Product: Critical Modes and Their Applications to Chicano Literary Text". *New Scholar*. Eds. Ricardo Romo and Raymund Paredes. Santa Barbara: The University of California Press, 1977, 51-80.

The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979.

Villarreal, José Antonio. *Pocho*. New York: Doubleday Anchor Books, 1970.

* Este estudio es una reimpresión del artículo que apareció publicado por primera vez en *Minority Voices* 1, 2 (1977) 17-27.

*LA METAMORFOSIS DEL DIABLO EN EL DIABLO EN TEXAS,
DE ARISTEO BRITO*

La novela de la cual nos ocuparemos aquí es una de las novelas más cortas de la narrativa chicana. No queremos sugerir con esto, sin embargo, que sea limitada en expresión, técnica, fuerza y mensaje. Todo lo contrario. *El diablo en Texas* (1976), a pesar de ser corta, es una de las novelas chicanas más apretadas, y esto debido a la concepción y esquema que el autor se trazó. Nos referimos, en particular, al personaje-símbolo central: el diablo.

Son varias las posibilidades analíticas que se prestan para el estudio de esta obra, pero nos restringiremos a dos acercamientos: el arquetípico y el socio-histórico. Las razones por las cuales nos hemos decidido a enfocar la presente novela desde estos dos ángulos fueron debidas a la relación íntima que tienen con la temática y la disposición novelística. Dejando para otra ocasión algún estudio más amplio sobre *El diablo en Texas*, ofreceremos a continuación una presentación descriptiva y general basada en estas dos aproximaciones.

Escenario

Sin necesidad de entrar en pormenores de trama, narradores, caracterizaciones y otros aspectos técnicos, creemos necesario, sin embargo, recrear el escenario. Hay un pueblo, llamado real y simbólicamente Presidio, que se sitúa en un valle al sur del estado de Texas, Estados Unidos, y que linda con otro pueblo llamado Ojinaga, México. Ambos pueblos fronterizos, geográficamente divididos por el Río Bravo / Río Grande y, políticamente, por dos países, son la fuente indispensable de la mano de obra necesaria para el cultivo de los campos agrícolas de ese amplio valle texano. En Presidio, como realidad-símbolo, levanta la cabeza el semifeudal y burgués Fortín. A un lado, se encuentra la sierra con su capilla religiosa y su cueva diabólica y, al otro, los campos del hacendado Ben Lynch. Sobre este escenario internacionalmente geográfico, demográfico, histórico, económico y político "se columpia el diablo".

El "diablo" es el personaje por excelencia y, al mismo tiempo, real que domina, se filtra, se goza, se ríe de una situación económico-religiosa opresiva y subhumana. El es el mago explotador que, con su varita mágica, juega con las mentes y las pasiones humanas, con la flora y con la fauna, con los medios de producción y con la plus-valía económica, con la abundancia y con la escasez, con los elementos naturales y con los sobrenaturales. El diablo, bajo creencia, aparece en otras novelas chicanas de la época, como... *y no se lo tragó la tierra* (1977), *Bless me, Ultima* () y *Pocho* (1969), pero este personaje no adquiere en ellas la dimensión abrumadora que se observa en la presente novela. Aquí tan pronto se encarna como se volatiliza. Es un ser a veces palpable y a veces escurridizo. Se metamorfosea con asombrosa facilidad por toda la novela.

La metamorfosis del diablo

La presencia del diablo en toda la novela es abrumadora, como se acaba de indicar, y de ningún modo "insignificante" (Tatum, "reseña" 592). El lector no sólo siente esta abrumadora presencia a través de los personajes, conscientes en mayor o menor grado de tal presencia, sino que la percibe también, y en grandes dosis, por medio de las descripciones del omnisciente narrador. La técnica narrativa, sea en el uso sintáctico, léxico, o bien semántico, como también en la concatenación de los *leitmotifs* literarios, hace que esa presencia, muchas veces intangible, llegue a ser escurridiza y sutil. Refirámonos, como ejemplo, a la primera página de la primera parte, de las tres en que se divide la novela.

El sujeto de todas las oraciones de este pasaje es la víbora, o sea, el diablo. El número de verbos es de veinte y dos, de los cuales diez y siete son netamente reflexivos. De los cinco restantes, que no aparecen en forma reflexiva, tres se acercan, por implicación y contexto, a la naturaleza reflexiva: "recuerda" (se acuerda), "continúa" (otra vez) y "empieza" (de nuevo). Puesto que la acción de estos tres verbos no es transitiva, se puede decir, pues, que de los veinte y dos verbos del pasaje, veinte son reflexivos. Por medio del reflexivo, el sujeto se autodefine, la acción se refleja en el sujeto, se hace autosuficiente éste y adquiere poderío y control. Cualidades todas ellas de la "víbora-diablo".

De estos veinte y dos verbos, nueve, es decir, más de la tercera parte, denotan personificación ("se sonríe", "se jacta", "se pone a pensar", etc.), con lo cual se establece una vez más la metamorfosis y ecuación víbora = diablo. Los restantes verbos, que son trece, implican movimiento espacial. Unos cargados de significación sutil: sinuosa, escurridiza, pegajosa ("se retuerce", "se desliza", "se arrastra") y otros connotan intromisión, búsqueda y adquisición ("se cuela", "se trepa", "se ciñe"). La naturaleza y el valor semántico de estos verbos implican y nos describen las características, no sólo de la víbora --al principio de la novela--, sino también de las cualidades que posee y de la estrategia que empleará el diablo a través de toda la narración para enseñorearse de las relaciones humanas y prenderse de las mentes de la gente.

Si nos fijamos otra vez en la primera página de la novela, podremos observar uno de los aspectos más importantes en el estudio de la metamorfosis: el de la multivalencia de los elementos y de los motivos literarios que afloran y se esfuman, para reaparecer más tarde por toda la narración. Esta polivalencia, que sobrepasa con frecuencia a la simple metáfora para convertirse en alegoría, hace difícil catalogar categóricamente los niveles o planos de análisis. Por ejemplo, "la cueva", que se halla en la sierra, es, como en la mayoría de los casos, una entidad física y real, causada por fenómenos geológicos de erosión. Pero en Presidio, y en la mente del pueblo, se convierte en morada del diablo. Por otra parte, la misma cueva puede muy bien servir, en el orden natural, de escondrijo a una culebra --cosa real y física--, pero, al transformarse en "víbora-diablo", adquiere otro valor: sobrenatural o metanatural.

La dicotomía se trifurca al extenderse la metamorfosis de la cueva a la capilla, que también se encuentra en la sierra. Si la cueva es efecto de una actividad geológico-natural, la capilla es resultado del arte y de la tecnología-arte-industria humana. Si aquélla es la morada del diablo, ésta, en cambio, es la morada de Dios. Dos fuerzas-poderes antitéticos, que se conjugan-conjuran sobre las mentes del pueblo. Pero estas fuerzas, aparente y eternamente irreductibles entre sí,

llegan a una síntesis cuando la víbora-diablo se adueña de la capilla y se enrosca en la cruz. En resumen: la sierra, realidad física y natural, base y albergue de la cueva y de la capilla -- dicotomía de fuerzas opuestas-- se convierte ahora en señorío exclusivo y absoluto del diablo. Las dos creencias del pueblo en dos valores sobrenaturales e irreductibles (Dios / Diablo, esperanza / miedo), nudos que aprietan la mente de los personajes pueblerinos, quedan ahora íntimamente entrelazados en un solo nudo: el poderío absoluto de la "víbora-diablo".

Pero la metamorfosis del diablo no se limita a la apariencia de víbora, que se encuentra en la primera página. Continúa metamorfoseándose por las otras cien restantes. Enumerar y analizar todas las transformaciones por las que pasa el diablo necesitaría un largo estudio. Aquí sólo se señalarán algunas de las principales. Las agruparemos en cuatro categorías generales. El diablo se metamorfosea en 1) los elementos naturales, 2) en los animales, 3) en la gente e instituciones sociales y 4) en el campo agrícola y la tecnología.

Metamorfosis del diablo en los elementos naturales

Se entiende aquí por "elementos naturales" no sólo los cuatro tradicionales de tierra, agua, aire y fuego, sino también los derivados de éstos, como nubes, tormentas, lluvia y río, para el agua; voces, ruidos, susurros y viento, para el aire; valle, campo, sierra y cueva, para la tierra; y noche, luz, luna y sol, para el fuego. Hay que hacer notar que la transformación del diablo en los elementos es una técnica literaria basada, sin duda, en la milenaria creencia de que el diablo tiene poderes sobrenaturales para controlar estos elementos naturales. De los siete enumerados, creemos que los más logrados literariamente, desde el punto de vista de la metamorfosis del diablo, son la noche, el viento y la lluvia, aunque desde el punto de vista real, es decir, del efecto opresivo, la transformación del sol, tormenta y río, es de lo más pernicioso. De gran interés es observar que el efecto opresivo de las tres primeras metamorfosis se limita solamente al chicano, y que el control o dominio diabólico es de orden psíquico-religioso. Los otros tres elementos, sol, tormenta y río, ejercen dominio tanto sobre la carencia del poder económico del chicano como sobre los sembradíos-posesiones del anglo. Este último efecto es, por consiguiente y en ambos casos, de orden físico-económico.

Presentaremos, a guisa de ejemplo, dos elementos combinados, que, aunque de naturaleza físico-biológica, denominaremos psíquico-religiosos: el viento (voces, ruidos) y la noche. Presidio está envuelto en un "sopor eterno", por donde se filtra el "ruido de almas en pena" que sale del Fortín ("Introducción" i). El Fortín es un castillo "espantado", en donde "hay espíritus y hay diablos", cuyas voces las usa el "viento como pito de barro" (36). Son las "voces del diablo", "las nuestras", las de "Jesús del Río [...] hijo de La Llorona" (44). Marcela se imagina al río como un gato engrifado, pero que sólo deja salir de su hocico "un zumbido de abejón en lejanía" (92), mientras que Teléforo oye que "el rumor del río se convierte en una carcajada gigante" cuando el diablo regresa a su cueva (93). Todo esto se oye en las altas horas de la noche.

Metafóricamente, el autor nos describe la noche como "un chicle negro y pegajoso que envuelve al río, los árboles, las labores. Luego llega hasta los barrios y allí enreda a la gente y se pega fuertemente a las camas, a los pisos [...] en donde se quedaron dormidos. La noche se estira larga hasta el infinito" (19). Físicamente observamos que, cuando "entra la noche gigante y negra

[...] con deseo de estrangular", la gente que estaba fuera se mete dentro de sus casas de adobe, que "se engarruñan, se encogen con la noche. Sólo así podrán resistir su peso" (64). Psíquicamente, la noche-diablo se convierte en "sombra" perseguidora (78). Durante la noche, al cruzar el río, Marcela "llevaba la mente como pescado muerto en una red" (93). Años más tarde, el protagonista, que acompañaba a su padre de vuelta de la labor, nos dice que "la oscuridad nos apresaba los cerebros castigados" (96). En otros términos, la noche-diablo se estira, se enreda, se ciñe y se pega al cerebro y a la mente de la gente, oprimiéndolos.

Además de las semejanzas sintáctico-metafóricas, vemos la equiparación, a través del metamorfoseo, entre la noche y la víbora, el diablo y la muerte. La noche "se enreda" en la gente, del mismo modo que la víbora "se enrosca" en la cruz. La noche "se estira" por el espacio, del mismo modo que la víbora "se desliza" por la sierra y la capilla. La noche "se enreda" en la gente, como el pescado muerto se queda en "una red". La noche "apresa los cerebros", parte superior de la persona, al mismo tiempo que la víbora "ciñe la parte superior de la cruz", en donde se encuentra la cabeza-cerebro. Para resumirlo, la noche "se estira", la víbora "se desliza", la muerte (alma separada) "se desliza" por la alfombra y el viento "estira" al alma (28). Víbora, noche y viento son metamorfosis del diablo que busca la opresión psicológica de las almas y la muerte física de la gente. O sea, el diablo se transforma en los elementos para controlar y oprimir totalmente al chicano.

La metamorfosis del diablo en los animales

Aparecen, con mayor o menor frecuencia e importancia, una veintena de animales en *El diablo en Texas*. Los más sobresalientes son los que se han asociado tradicionalmente con el malagüero y con la muerte, sea por su ponzoña, como la víbora y la araña, sea por estar asociados con la noche, o porque son o aparecen con frecuencia negros, como el gato, el murciélago, la lechuza y el tecolote o búho. También hay animales voraces, como el lobo, el perro y el gato. De la veintena de animales, se han contado y relacionado con el chicano solamente tres: el pescado, el ratón y el conejo. Se hallan asociados con los animales voraces, por razones de dependencia éstos, y de aparente instinto de superioridad aquéllos. Aquí, a causa de la similitud y alegoría literarias, se traspone este nivel de dependencia antinatural, irracional y grotesca, esperpentizando, degradando y animalizando las relaciones humanas. Del grupo de animales feroces, se tratará en la siguiente sección, al hablar de la metamorfosis del diablo en las instituciones sociales. Ahora, como muestra, citemos algún ejemplo de animales malagoreros.

En el velorio del niño Chente, y entre rezadoras mujeres enlutadas y dicharacheros hombres bebedores, hay intervalos de silencio. En uno de estos momentos, el "silencio [es] interrumpido por un mosco gigante. El mosco rodea el cajoncito del muerto dos veces, y después se para. Vuelve a reinar el silencio" (29).

El mosco gigante [...] se torna murciélago indeciso [que] desciende hasta el velorio como cometa ciego. Vicke lo ve diminuto al principio, pero se hace más grande, más y más y más hasta que [...] se estrella en su frente. Los aleteos en los ojos y en los brazos se estremecen. El murciélago se va (33).

Ambos incidentes, de la misma realidad, ocurren en el mismo velorio. Del sonido del mosquito se pasa a la visión-sueño del murciélago. Como se desprende de la narración, estas son metamorfosis malagoreras del diablo que se llevan el alma-vida de un niño, que muere a consecuencia de la explotación económica en las minas.

Algo semejante sucede con la metamorfosis del diablo en lechuza. Marcela, ya en la lancha para cruzar el río, se imagina a éste como "gato engrifado" y, a continuación, oyó el "zumbido de un abejón en la lejanía" (92). No ve nada. Pero es Teléforo el que, al subirse a su troca o camioneta, "nota un par de luces que se vienen haciendo más grandes". Se acerca y no ve nada. Busca y nada. Y "es entonces que oye el fuerte golpe contra el parabrisas. La lechuza queda pataleando al lado del camino [... y] el rumor del río ahora se convierte en una carcajada de gigante" (92, 93). El "zumbido" (sonido) de un abejón se transforma en visión de "dos luces" del carro patrullero, que, a su vez, se supone eran los ojos de la lechuza, y que, por fin, se metamorfosea en una "gigante carcajada" (sonido) diabólica. Semejantemente al caso anterior, en donde ocurre la muerte de Chente, ahora la muerte de Marcela viene acompañada de una triple metamorfosis del diablo en "gato", "abejón" y "lechuza". La gigantesca "carcajada" final descubre al metamorfoseado diablo, y su victoria sobre la vida-muerte del oprimido. Esta vez, la opresión es psíquico-supersticiosa e institucional-policíaca.

La metamorfosis del diablo en la gente-instituciones sociales

En la estructura social del Valle de Presidio, teniendo en cuenta la división del trabajo y de las clases sociales, nos encontramos con un hacendado, Ben Lynch, para quien trabajan centenares de campesinos chicanos y mexicanos. Existe también una serie de diferentes cuerpos policiales, como los *rangers*, el sheriff, la "migra", la patrulla fronteriza, el FBI, la policía local y estatal, los soldados y, al fondo, el ejército. En el mundo de la diversión, nos hallamos con un payaso y un galán. También en la estructura y organización sociales, pero desde el punto de vista de las interrelaciones de dependencia, existe un cacique, Ben Lynch, a cuyas órdenes y servicio se ponen los diversos cuerpos policíacos. En este apartado se presentará el modo cómo el diablo se transforma para manipular no sólo cada peldaño de la jerarquía social, sino también, y más importante, las interrelaciones de dependencia que consigo lleva esta jerarquía de clases sociales. Como ejemplos de metamorfosis, se escogerán al sheriff, a un "rinche" (*ranger*) y al mismo Ben Lynch.

La metamorfosis del diablo en el sheriff de Marfa es una de las transformaciones más ridículas y, al mismo tiempo, brutales que haya salido de la pluma chicana, y esto debido a lo que la función de este personaje-oficio implica, sobre todo teniendo en cuenta al chicano y su historia en uno de los pueblos de los estados fronterizos. El contraste entre lo cómico y lo trágico es sin duda un acierto literario. Se podría decir que no sólo el diablo, sino que también el autor nos está guiñando el ojo.

La perplejidad y confusión del diablo son obvias. No sabe qué hacer. Parece que está aburrido. Y, para matar el aburrimiento, se mira en el espejo. Un lago pequeño que hay en su cueva le sirve de espejo. Lo que ve de inmediato es su cuerpo desnudo. Se sorprende al darse cuenta de que "no tiene sexo". Si esto no fuera bastante, el escarnio aumenta al imaginarse que su sexo (o

falta de él) se asemeja a "un bizcochito de niña recién parida". Esta "incapacidad" física se suma a otra de orden mental. Pronto se le ocurre vestirse de "payaso". Lo hace y le parece un "juego demasiado pueril". Entonces "debe ponerse más serio" para poder "seguir burlándose de la vida humana" (71). El mismo diablo se percata de que este juego es un juego de niños y que "no le vale afuera". Este "afuera" es la línea divisoria, la línea que separa al hombre-diablo como individuo y al sheriff-diablo como miembro de la sociedad que representa una clase social dada, con una función social dada: la de salvaguardar la ley, pero que, en este caso, se convierte en salvaguardador de los intereses económicos del capitalista agrícola. O sea, la superestructura en función y, al mismo tiempo, esclava de la infraestructura económica.

Creemos necesario transcribir el pasaje para que pueda verse el contraste trágico-cómico y el impacto que lleva consigo. Después de que el diablo decide dejar el "traje de payaso", sigue la siguiente metamorfosis:

Ahora se arquea las cejas puntiagudas con un negro pincel, y enseguida estira el brazo para rascar el azul de cielo. Este se lo talla en las pupilas. Como último toque a la parte superior del cuerpo, se casca una peluca rubia y un sombrero tejano. Luego busca un traje para cubrirse lo demás y encuentra el verde oscuro, su preferido. Cuando ya se lo puso, a pujidos se mete unas botas que le cubren las patas de gallo. ¡Ah! Allí está. De pronto se guiña el ojo en el lago que usa como espejo. Ya fuera, se monta en su columpio [...]. Se cimbréa alto, alto, hasta que alcanza una estrella. De inmediato la arranca y se la prende donde debe palpar el corazón. ¡Listo! El diablo está listo para seguir su chiste eterno (71, 72).

Tenemos aquí un retrato del salvaguardador de la ley. De pies a cabeza: cejas negras, ojos azules, pelo rubio, sombrero tejano, uniforme verde, botas tejanas y una estrella sobre "el corazón". Representación de uno, de mil más, de una institución salvaguardadora de la ley. Semejante a este retrato, pero ya en acción, veamos a la fuerza policial-patrullera. El siguiente incidente ocurre dentro de la iglesia, durante la misa:

Afuera, el agua menudita sigue picoteando mientras que la congregación se pone de pie. En este momento nota Marcela a un señor que entra sin quitarse el sombrero y se pasa hasta el frente como si ésta fuera su casa. Luego se regresa con unos ojos de águila que se columpian de lado a lado. Ella siente un fuerte estremecimiento, pero lo disfraza componiéndose el velo. Cuando el señor la nota, se detiene momentáneamente frente a ella y le sonríe. Luego le guiña el ojo y sale (77).

En este segundo pasaje notamos que "los ojos de águila [...] se columpian", como había hecho el diablo-sheriff momentos antes en la cita anterior ("se monta en su columpio [...] se cimbréa alto"). Como en el pasaje anterior ("se guiña el ojo en el lago"), también ahora "le guiña el ojo [a Marcela]" después de sonreírle, como indicándole que su muerte se avecina. Este personaje, sheriff-patrulla-policía, aparece más tarde transformado en carro-lechuza, cuando "un par de luces" se acerca hacia la troca de Teléfono. Acto seguido se "oye un fuerte golpe contra el parabrisas [y] la lechuza queda pataleando" en la carretera (92).

La última transformación de que nos ocuparemos en este apartado de la metamorfosis de la gente-instituciones, es la del gran hacendado y cacique Ben "Benito" Lynch. La transcribiremos en dos partes. En la primera se personifica al diablo, "El Diablo Verde":

Benito sonríe al pasar por el barrio oscuro [...]. Sonríe con el triunfo en la boca. Esa sonrisa hecha de mueca que no engaña a nadie [...]. Pasa el jinete por los cuadritos de adobe [...]. Casas que piden misericordia a Dios [...]. Sólo le falta a las casitas una cruz al frente para que sean cementerios [...]. Luego la calle polvorosa, sin brea. Burla, burlados todos, el diablo verde sonríe. El diablo manipula títeres. El diablo juega con la vida humana [...]. Se alejó el Diablo Verde como sombra (25, 26).

En la segunda cita observaremos la múltiple metamorfosis del gran hacendado. Por medio de voces muertas, nos enteramos del tremendo poder económico, social y legal, y también del señorío que tiene sobre la vida y la muerte de los siervos / proletariado campesino que trabaja en sus ranchos.

— A ver, muchachos, vamos a darle una porra a Don Benito, el de las barbas de chivo. Vamos todos....
— ¿Y por qué se te ocurrió?
— Porque ayer lo vi pasar con su traje de catrín, con una pata en el suelo y la otra tocando las barbas blancas del pecho.
— Otra vez, muchachos. Don beniiiito, don beniiiito, don benito el de la *tienda*...
— don benito el del *graffiti*...
— en los escusados, en las paredes de la calle, en los *cheques*, en los *lomos del ganado*...
— en el *cielo* y en el *infierno*, en las *tierras* de los padres de la Vike que perdieron en las *cortes* del condado...
— en los *papeles de cuero*, don benito el hacendado, don benito el soldado...
— ... vamos a darle porra otra vez, por su astucia con el pobre, por sus *robos* y por los *asesinatos* (36, 37).

El gran hacendado es la personificación del diablo (El "Diablo Verde"): "sonríe" en la oscuridad del barrio, con una "sonrisa hecha de mueca" y de "triunfo", y tiene las "barbas de chivo", que va "con una pata en el suelo" y con la otra tocándose "las barbas blancas" de chivo. Pero también es la transformación del diablo en la infraestructura económica del sistema capitalista agrario y en la subsistencia y la vida / muerte del siervo / proletario campesino.

La metamorfosis del diablo en el campo y en la tecnología

Bajo esta sección se podrían considerar las metamorfosis del diablo en los campos de cultivo, las minas, el puente, la lancha, el tren, las tiendas y las gasolineras, los aviones y los autos, y también en el cine y el en salón de baile. Como ejemplo de estas transformaciones, escogeremos los campos de cultivo, por hallarse relacionados aquí con el trabajador campesino.

Varias figuras [...] se echan el costal al lomo como un chorizo gigante y lo ponen a la orilla del surco [...]. Los hombres se arrastran por la luz de la luna. Se cuelan, se

retuercen por entre las plantas. Las plantas verdes, con sus motitas blancas, parecen arbolitos de Navidad. Los pizcadores quieren treparse hasta la cumbre como si fueran enanos. No pueden escarparla. La larga cola los ata a la tierra. Ahora serpiente, ceñida a la cintura, quiere, con su hocico abierto, tragárselo, pero no puede. El pizcador se la tapa con algodón, motitas que la pondrán repleta para que deje en paz a la gente. Las manos, rápidas, se rasguñan. Quieren despojar al árbol, llevarse esas esperanzas en las bolsas [...]. El diablo se las quita. Después viene otra serpiente tan hambrienta como la otra y otra y otra [...]. Por ahora los pizcadores platinados seguirán raptando entre mar verde y serpientes blancas. Capullos blancos, billetes verdes. Ojos verdes, dientes verdes. Podridos, podrida el alma, verde, verde. Verde mar, cuerpos verdes, verde muerte, descomposición (27, 28).

Las dos transformaciones importantes de este largo pasaje son las "plantas verdes-mar verde" (Ben Lynch / "Diablo Verde") y el "chorizo gigante-serpientes blancas" (Ben / víbora / diablo). Más tarde (49), el sueño que tiene un conejo, que se sueña dormido en la luna, se transforma en realidad. En el sueño, el "conejo" representa a los campesinos, y la "Luna" a los Estados Unidos (astronautas) y la Gran Depresión. Pero cuando la Luna "gruñe", el conejo despierta y los perros (patrulleros) lo persiguen y lo balacean, para volver a caer en otro sopor, en donde se sueña "ratón" (campesinos) perseguido por la "víbora" (patrulla)-diablo, y, por fin, un "gato zalamero" (patrulla) lo devora.

En estas dos citas vemos, a través de las repetidas transformaciones del "Diablo Verde", el histórico robo de tierras, la desposesión del fruto que cosechan los trabajadores por la hambrienta serpiente / diablo / patrón / sociedad capitalista y la pérdida de la vida de los chicanos por el balaceo de los "perros" y la boca del "gato".

Niveles de la actividad del hombre

Dentro y sobre el escenario natural del Valle se lleva a cabo la actividad del hombre. Esta actividad se perfila en la doble vertiente del tiempo-historia y espacio-geografía. Ambas quedan encuadradas en la narrativa. En cuanto a la primera vertiente tiempo-historia, sus límites son los explícitos en la novela: 1883-1970. Implícitamente, sin embargo, hay un *antes* y un *después* (2, 44, 80, 99), puntales de un posible orden edénico y de un posible retorno, si no al orden primigenio, al menos a otro semejante. Entre estos dos límites o puntales, se desarrolla el *presente* novelado: la caída, el desajuste, el desequilibrio, causados por la explotación humana.

La segunda vertiente de la actividad humana la compone el espacio-geografía que, en la narrativa de que nos ocupamos, está circundada por el Valle de Presidio-Ojinaga. Varias son las realidades que saltan a la vista.

Lo socioeconómico. En cuanto a los estratos, castas o clases socio-económicas se destacan dos: el señor / hacendado / capitalista agrícola, los peones / siervos / proletariado agricultor. El de la clase baja (peón, siervo, proletario), además de ser contundentemente mayoritario, se subdivide en dos grupos: el sedentario, que radica en Presidio, y el inmigrante estacional, que procede de Ojinaga: chicanos y mexicanos, respectivamente. Hay un anillo o peldaño en la escala de la clase

social que, aunque procede de la clase baja, desempeña el papel de eje entre ésta y la clase alta. Es el tradicional "coyote" que, en *El diablo en Texas* se haya encarnado en el personaje Lázaro.

Otro aspecto socio-económico que salta a la vista es la orientación o base económica de casi cien años (1883-1970). Aunque pueden suponerse ciertos cambios y adelantos tecnológicos, la base sigue siendo la misma: una economía agrícola servil, semi-feudal. El contraste, e ironía, entre el avance tecnológico y el servilismo feudal se hace más patente al observar que aquél no sólo no mejora a la clase baja, sino que la hunde más en la escala socioeconómica. Para corroborar este aserto baste citar, como ejemplo, la dicotomía contradictoria y real, aunque no necesariamente funcional, de la lancha-puente.

La lancha, aún después de que Ben Lynch se había apoderado de las tierras de Presidio, era el medio de transporte para cruzar el río. Estaba en manos de la familia Uranga. Con la construcción del puente (avance tecnológico) los Uranga no sólo perdieron el negocio y la independencia económica, sino que se les prohibió el uso de la lancha. De semejante modo ocurrió no sólo con la desposesión de las tierras, sino con el servilismo creado por la aparición del tractor, las gasolineras, las empacadoras, las tiendas, las pompas de regadío y hasta con el sistema monetario (cheques) y prestamista (deudas crónicas). O sea, cada adelanto tecnológico traía consigo un nuevo nudo que ataba, circundaba y acorralaba cada vez más la autodeterminación-servilismo económico de la clase baja agrícola.

Lo político. Una actividad humana necesaria en toda sociedad es la política. Íntimamente entrelazada a ésta se halla la legal y el salvaguardo de la misma, o sea, la fuerza policial. En las sociedades occidentales, en general, se observa la interdependencia e, incluso, la supeditación de éstas a la actividad económica. Este fenómeno se hace patente en *El diablo en Texas*. Si Ben Lynch, Sr. y Ben Lynch, Jr. son los hacendados por excelencia, símbolos y realidad del sistema en cuestión, se sigue que el salvaguardo de la ley y del orden institucionales se pondrán al servicio del gran hacendado. Es el caso de los *rangers* y de los patrulleros que, de acuerdo a las necesidades económicas del terrateniente, no vacilan en importar o dejar pasar a no-ciudadanos (no-documentados), o de expatriar a residentes descontentos (los Uranga). Hasta el mismo gobernador Jones, al menos al principio, siguió el juego de los intereses económicos. Y, como si esto no bastara, el mismo erario federal y público se pone al servicio del terrateniente Ben, Jr., al concederle, como subsidio, un cuarto de millón de dólares por dejar las tierras baldías, mientras que los que las trabajan padecen consunción y hambre sin ningún subsidio gubernamental. Aparece claro a todas luces que la infraestructura económica rige y controla ciertos aspectos, por no decir todos, de la supraestructura social y legal. Visto desde el orden mítico-literario, el gran hacendado, Ben Lynch, es la encarnación suprema del diablo: es "El Diablo Verde".

Se podría establecer, pues, el siguiente raciocinio: si el hacendado Ben es el epítome del sistema capitalista agrícola, y si, al mismo tiempo, es el "Diablo Verde", se sigue que el sistema capitalista agrícola "es el diablo". Lógicamente se establecería la ecuación: la infraestructura económica se equipara a / es el diablo. Pero esta ecuación parece improbable, dado que la infraestructura económica es de orden real-material y el "diablo" es de orden mítico-sobrenatural, ambos valores irreductibles. Además de que, en el orden temporal o cronológico, no está claro cuál de los dos es el que precede y cuál el que sigue. No hay relación visible de causa-efecto. Pero dejando de lado esta disquisición abstracta y filosófica, el hecho es que en la presente obra

narrativa y ficticia nos encontramos con dos fuerzas opresoras de la gente: la física-económica, de una parte, y la psíquico-espiritual, de otra.

Lo sociológico-espiritual. Esta doble situación opresiva surte efectos diversos en la miriada anónima de personajes anónimos que afloran en las páginas de la novela. Hay que repetir que sería difícil, dentro de la narración, demostrar la relación de causa-efecto cuando se quiere analizar el trauma psicológico por el que atraviesan los personajes. Que si el "diablo", elemento de la supraestructura, es producto / condición de la infraestructura, o que si el "diablo", realidad mítica, es producto de la inventiva humana, y, por tanto, posterior a ésta. El hecho es que el "diablo" *existe* en la mente de la gente de Presidio. Por tanto, es, además de una entidad o valor religioso, una realidad psíquica. Bajo este apartado, citaremos tres fenómenos de psicología anormal. El primero es un fenómeno de naturaleza psíquico-económico (crueldad), que se manifiesta en el niño Chente. El segundo, psíquico-biológico (imbecilidad), es el caso del impedido Chava. El tercer fenómeno, psíquico-religioso (locura), se observa en la situación patética de Marcela, la madre del feto.

El primer caso, representativo de la correlación psíquico-económica, es el de Chente, hermano de Vique. A la edad de doce años, le toca morir. La muerte fue debida a una enfermedad pulmonaria, causada por la contaminación de la mina, en donde trabajaba (32). Podemos suponer que llevaba varios años trabajando, es decir, que debió comenzar a la edad de seis o siete años. Es un caso patente de la explotación económica que no respeta la tierna edad de los niños, debido al beneficio lucrativo materialista de una empresa capitalista en Presidio. Pero, además de la material, se puede ver la otra parte de la correlación, la psíquica, si nos fijamos en el diálogo monologado entre Chente y su hermana Vique. En una serie de preguntas, a las cuales Chente no recibe respuesta. Este recorre una retahíla de temas difíciles de hilvanar entre sí. Se puede suponer que la mente del niño está delirando, pero lo importante es observar el estado de anormalidad psíquica debido a la explotación económica. En el espacio de dos páginas, nos habla de la vida y de la muerte, por qué tiene que morir tan temprano, de la crueldad hacia los animales, si el hombre debe o no llorar, del puente, de los juegos, de los "papeles" o documentos legales, del diablo y de la cueva. La descripción literaria del miedo y la angustia que siente Chente ante lo desconocido de la muerte, causada por la explotación económica y diabólica, son dos de las páginas más logradas de toda la novela (18, 19).

Dentro del segundo caso, que representa la correlación psíquico-biológica, se puede citar a otro personaje que, a pesar de su edad indefinida, parece ser joven, de incipiente barba. Es la situación de Chava, psicótico, atrasado mental e imbecil. No sabemos nada de su historia, pero podemos suponer que es fruto de una de aquellas funciones que el "parir allí [en Presidio] es parir medio muerto" (3, 4, 10). Esta parece ser la historia de la mayor parte de sus habitantes-personajes. Por consiguiente, podría deducirse que la imbecilidad de Chava es debida, entre otras cosas, a la consunción y al raquitismo biológico que, a su vez, es derivativo de la explotación económica y a las quince o dieciséis horas diarias de trabajo de la gente campesina y minera.

El tercer caso de anormalidad psíquica es el relacionado a lo religioso. Aunque hay otros fenómenos influyentes, parece ser que la obsesión y creencia en el "diablo" es la causa, sino inmediata, por lo menos remota de la locura de Marcela, esposa de José y madre del Feto, con quien se identifica el autor. José, para evitar ser reclutado al ejército, se escapa a México.

Llegado el momento de dar a luz, Marcela quería unirse a su esposo, pero la lluvia no cesaba e, incluso, "derretía la casa de Dios". Fue a la iglesia antes de cruzar el río. Vio que entraba "un señor sin quitarse el sombrero [...], sus ojos de águila [se] columpian [...], le sonríe", luego "le guiña el ojo y sale" (77). Perseguida por el "diablo", Marcela se fue corriendo a casa "agazapándose y echando manotadas al aire". Aterrorizada, pedía que le "quitaran el diablo, que se reía y reía como loco". Como una posesa, Marcela corría por la casa volcando la mesa y rompiendo todo lo que encontraba delante. Después se quedó con "las manos engarruñadas [...] y los ojos paralizados en la pared" (78).

A modo de conclusión

Intentaremos resumir algunos de los aspectos más sobresalientes de la novela *El diablo en Texas* que ya hemos señalado en nuestro estudio sobre la metamorfosis del "diablo". Pero antes queremos hacer una indicación sobre el aspecto formal y estructural de la novela, que se relaciona claramente con el tema presentado. Nos referimos a la estructura *fragmentada* de la narración. Esta fragmentación corresponde, por una parte, al mundo fragmentado de que se ocupa la novela: la fuerte y distinta división de clases sociales y el juego engendrador de un caos en los valores religioso-económicos. Precisamente, y por otra parte, este mundo caótico fue creado por "el diablo", bajo sus muchas transformaciones y, al mismo tiempo, se presta para "el juego" diabólico, creando circular y sistemáticamente más confusión y desorganización socio-económica. Paradójicamente, y a pesar de una externa fragmentación de la forma, la unidad estructural interna puede recobrase por medio del sutil y complicado hilo de las transformaciones del diablo y del proceso de los des-enmascaramientos respectivos. Parte de nuestro estudio, aunque indirectamente, ha sido precisamente éste: tratar de recobrar la existente, aunque subyacente, estructura interna.

Hemos presentado una serie de metamorfosis en este ensayo y lo que intentamos ahora es mostrar qué es lo que entraña la metamorfosis. En esta novela implica, además de un cambio de formas en sí y entre sí, un poder que controla. El metamorfosearse lleva consigo un propósito: el de esconderse y disfrazarse para *confundir*. Al confundir, se crea un caos, y este caos es campo propicio para desarrollar el *control* y poder deseados. Este control o poder se ejerce tanto al nivel psicológico y religioso como al nivel económico, según queda dicho.

En la trayectoria del tiempo nos encontramos en la novela con un *presente* y una *antes / después*. El primero es explícito y el segundo es implícito. Explícitamente nos hallamos ante dos realidades globales y, al mismo tiempo, contradictorias, pero necesarias para que la contradicción subsista. De un lado tenemos la supraestructura que, en *El diablo en Texas*, la componen la Religión (fe / Dios / Diablo / Iglesia), la Política (gobernadores texanos y mexicanos, partido demócrata), los representantes de la Ley (el sheriff, la patrulla, el FBI, la cárcel, e, incluso, la Corte), los medios de Comunicación (los periódicos chicanos, el cine / Tarzán y la música / Elvis Presley), y el Arte (el periodismo / Francisco Uranga, el corrido de Joaquín Murrieta / Reyes Uranga y la novela / Autor).

De otro lado, nos enfrentamos con la infraestructura económica que, en la narración, está compuesta por el capital y la mano de obra. Entran, dentro del capital, además del gran

terrateniente, las tierras, las semillas / cosechas, la maquinaria, el dinero y el subsidio gubernamental por el rastrojo de las tierras baldías. Comprenden la mano de obra los chicanos y los mexicanos. Los medios de producción y la riqueza acumulada del capital quedan bajo el control de Ben / clase alta, mientras que los bienes producidos, en lugar de ser distribuidos al productor chicano / clase baja, pasan a formar parte del capital. La supraestructura (Religión, Política, Ley), que en el sistema capitalista se alía a la infraestructura para llevar a cabo su meta de opresión / explotación, en la presente narración no sólo *se alía* a ésta, sino que, por la intervención literaria / metamorfosis del "diablo", *se conjura* con ella. El diablo se convierte, de este modo, en el prestidigitador, el gran farsante en la tragicomedia de la condición humana, cuya escena se desarrolla en el Valle Presidio-Ojinaga. El "diablo" *es* Ben, es Texas, es el Capitalismo americano, que crean un "infierno" presente y real en el dicho Valle.

Además de un presente explícito, hay también en la narración un *antes* y un *después* implícitos, como se mencionó antes. Se supone que había un *antes* paradisiaco, pero no aparece claramente señalado. Se habla, sí, de una especie de paréntesis pretérito en la "perennidad" del tiempo, pero no surte efecto, porque "nada ha cambiado" (2). La víbora, desde la cima de la cruz, "recuerda que desde un principio quisieron defraudarla, quitarle el dominio" del Valle. Se refiere el "diablo" a los "misioneros" que llegaron a Junta de los Ríos / Presidio en el siglo diez y siete. Pero "nada ha cambiado [... porque] sólo el tiempo es permanente" (2). El "nada ha cambiado", *después* de la llegada de los misioneros, implica que, *antes* de su llegada, el "diablo tenía un dominio tan fuerte como el que reconquistó después de que se hubieran ido los misioneros, pues "nada ha cambiado". La aparición o advenimiento del hombre occidental parece haber interrumpido el orden natural al desempeñar su papel basado no en la presunta ley natural, sino en unas leyes racionales y arbitrarias y, con frecuencia, contradictorias.

De la segunda y tercera parte de la novela se desprende un *después* futurista en donde se supone que habrá una especie de liberación del chicano. En la segunda Parte se anuncia concretamente este *después* por boca del personaje Feto y de los muertos. "Algún día ya pronto, encenderé la chispa, les quemaré los pies, y los muertos les invadirán la mente, los harán llorar, los harán reír, los volverán locos..." a los poetas, demagogos e historiadores (80), le dice el Feto a Chonito. Otro muerto, Jesús del Río, resucitará bajo el nombre de José "para aplacar las llamas de este infierno" (44), es decir, para vengarse de la opresión y genocidio.

Pero es el narrador (Feto / Jesús del Río / adulto) el que anuncia el comienzo de la liberación. Después de haberse "arrancado de las garras" de Presidio / Diablo, "vuelve" para asistir al entierro de su padre. Este quiso "vengarse", pero no pudo en vida. Será su hijo el que tratará de llevar a cabo el desquite. Para conseguirlo, le dice a su difunto padre:

He decidido quedarme porque hay que quitar la corona de espinas en Presidio [...] ir hasta el Río y lavarse las llagas y... regresar fuerte [...]. El milagro obrará y necesitará contarles del diablo que se desató y que todavía anda suelto [...]. Habrá que encender la llama, la que murió con el tiempo (99).

Nos parece ver en este pasaje la pre-figuración de un Alter-Christus: el río Jordán, el bautismo y el mensaje, más bien de una lucha o desquite que de amor. Su misión será la de destronar las fuerzas del mal en Presidio: el Diablo / Anticristo. El paralelismo religioso Cristo-Anticristo

parece obvio si lo colocamos en el nivel psíquico-religioso, perteneciente a la supraestructura. Pero desaparece si lo bajamos al nivel de la infraestructura socio-económica, porque no hay ni mensaje ni programa de acción concretos. El mensaje es el de "contarles" y "decirles" lo que ocurrió, que se supone será la "historia" verdadera de la opresión en Presidio. Pero esto no basta si es que no va acompañado de un *programa de acción*. Se puede suponer, sin embargo, que el programa de acción del Nuevo Cristo será paralelo al del Anticristo. Así como el de éste fue / es un programa de interrupción caótica y de explotación socio-económica, el de aquél será, paralela y antitéticamente, un plan de liberación socio-económica.

BIBLIOGRAFIA GENERAL / OBRAS CONSULTADAS

Alarcón, Justo S. "Consideraciones sobre la literatura y crítica chicanas". *La Palabra* 1, 1 (1979) 3-21.

Brito, Aristeo. *El diablo en Texas*. Tucson: Peregrinos, 1976.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Cota-Cárdenas, Margarita. Reseña de *El diablo en Texas*. *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979) 693-695.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.

_____. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1982.

Eger, Ernestina. Reseña de *El diablo en Texas*. *Latin American Literary Review*, 5, 10 (1977), 162-165.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper and Row, 1963.

_____. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace, Janovich, 1959.

Febles, Jorge M. Reseña de *El diablo en Texas*. *Revista Chicano-Riqueña*, 5, 4 (1977) 55-56.

Jung, Carl G. *Psyche and Symbol*. Ed. Violet S. de Laszlo. New York: Doubleday Anchor Books, 1958

Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1986, 13-31.

* "La metamorfosis del diablo en *El diablo en Texas*," *De Colores*, Vol. 5, no. 1 & 2, 1980, 30-44.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN "TATA CASEHUA", DE MIGUEL MÉNDEZ *

Estando conscientes del peligro que una aseveración valorativa en su sentido absoluto implica en un estudio crítico como el presente, nos atrevemos a decir, sin embargo, que, en nuestra opinión, "Tata Casehua" (1969) es el mejor cuento chicano escrito en español que, en la etapa inicial, ha aparecido en el *corpus* de la narrativa chicana. No es ésta una afirmación gratuita, sino que está basada en una lectura cuidadosa de las múltiples facetas estéticas que el texto ofrece al crítico para varios análisis posibles.

Introducción

Si tenemos en cuenta el andamiaje estructurador, del cual nos ocuparemos aquí, veremos que, en este cuento, de unas catorce páginas, tanto los niveles de la voz narrativa como las partes constituyentes del todo siguen una línea precisa y bien demarcada, sea ésta considerada en forma lineal o circular. Los personajes —reales y simbólicos a la vez—, aunque se mueven en esferas diametralmente opuestas, y quizás por eso mismo, tienden, como toda estructura narrativa, a resolver esas tensiones en una síntesis feliz al nivel literario. Decimos "feliz al nivel literario", porque, al nivel del contenido humano e histórico, todo el cuento es un grito contra la explotación y aniquilación del hombre por el hombre, nada "feliz" por cierto.

Desde el punto de vista simbólico, este texto narrativo, como todas las obras del mismo autor, abunda en símbolos culturales que, al encontrar base en una estructura literaria sólida, contribuyen a enriquecer el producto estético de la obra. Si nos fuera dado resumir nuestra afirmación del principio en una frase, diríamos que el valor literario del presente texto consiste en lo que tiene de compacto.

Antes de entrar de lleno en el análisis estructural de "Tata Casehua", y como fondo de referencia intertextual, queremos decir que, después de haber leído todo lo publicado hasta ahora por el autor —incluso algún manuscrito inédito—, hemos encontrado que no sólo hay confluencias —por no decir influencias— en sus propias obras, sino que "Tata Casehua" ha servido de semilla para el desarrollo posterior de su conocida novela *Peregrinos de Aztlán* e, incluso, le sirvió de base referencial para su largo poema épico *Criaderos humanos*. Estas semejanzas se echan de ver, sobre todo en lo referente al espacio topográfico (desierto de Sonora-Arizona / Río Bravo-Colorado), al tiempo (finales del siglo pasado-comienzos del presente), a la simbología (sol-luna / agua-sequía / rojo-verde), a los temas (lo mexicano-yaqui-chicano / las opresiones española-mexicana-anglosajona / la desesperanza / la protesta) y a los personajes (Juan Manuel Casehua, en "Tata casehua" y Chayo Cuamea, en *Peregrinos de Aztlán*)

A pesar de estas semejanzas, en la presente obra se pueden observar grandes diferencias con las otras, como era de esperarse. En este cuento, la estructura es más compacta y mejor definida, la unidad narrativa está mejor diseñada y los personajes mejor integrados. Estas diferencias no

pueden explicarse solamente por el hecho de que el presente texto es mucho más corto, sino porque su diseño es más cuidadoso y está mejor elaborado.

Acercándonos más al estudio del texto, queremos indicar que, entre las múltiples posibilidades de análisis, hemos escogido una, como lo indica el título mismo del presente ensayo: la aproximación estructural. Por "estructura" entendemos aquí los diversos marcadores y puntales que sirven de base o apoyo al montaje total o macro-estructura del texto narrativo. Creemos que esta labor no debe ni puede ser final en sí, porque lo que hacemos aquí es mostrar la armazón subyacente sobre la que se levanta el resto del edificio. Es decir, que el esqueleto estructurador en la narración viene a ser lo que el andamiaje subyacente es al edificio arquitectónico. El cuento, como todo texto literario, no se limita sólo a exponernos dicho "esqueleto", sino, sobre esta base necesaria, construir el "cuerpo". Paralelamente, la labor del crítico no se limita solamente a desentrañar, aunque necesario en sí, los "pilares" invisibles sobre los que se erige el cuerpo narrativo, sino también a descubrir o señalar "la almendra" literaria de la que habla Amado Alonso ("La interpretación" 3). Esta tarea se estudió en otro trabajo (Alarcón, "La aventura" 77-91).

Los apartados o secciones que presentamos aquí, bajo el título general de "estructuras", son: la trama; la macro-estructura subyacente; la voz narrativa y sus niveles estructurales; las voces de los personajes; y la secuencia dialogal. Queremos señalar, como fenómeno recurrente, que la estructura global y las micro-estructuras parciales siguen el modelo tripartita. Este modelo se observará tanto en lo referente a los bloques narrativos como a la distribución de los diálogos.

La trama y urdimbre

Aunque este subtítulo no parezca ser de importancia capital en el presente estudio, creemos necesario, sin embargo, exponer brevemente la trama para una mejor comprensión tanto de la estructura del texto, como del gran contenido simbólico que le infunde vida. Esta breve narración, si bien pudiera situarse en el presente o en la confluencia de los dos últimos siglos, se basa en un trasfondo histórico bastante largo, pues el mismo texto, sin dejar de aferrarse a la época actual, nos transpone, mediante líneas históricas bien precisas, a principios del siglo XVI, cuando el conquistador español Diego Guzmán trató de obtener indios yaquis para ponerlos a trabajar en las minas de plata y en las haciendas o encomiendas entonces recientemente establecidas (Spicer, *The Yaquis*).

Tres generaciones de la familia Casehua —Juan Manuel, José y Jesús— representan en el texto a la gran familia yaquí a través de los años. El cuento comienza con el Epitafio a la muerte del "Emperador" Juan Manuel ("Tata") Casuehua. Por tanto, todo el cuerpo narrativo es necesariamente una introspección, y capta el largo momento de la agonía del patriarca de la familia Casehua que, simbólicamente, representa la agonía o explotación histórica que sufrieron los yaquis bajo tres imperios consecutivos.

Al principio del cuento, se nos presenta al héroe caminando lentamente. Escudriña a su pueblo que ha sido doblemente humillado: por la presencia de la sangre europea en sus venas y por su inercia, resultado de la explotación. El niño Jesús, último vástago de los Casehua, se encuentra

ante una disyuntiva: "La voz de los abuelos", encarnada en su "Tata" Casehua, y la voz de su madre, voz realista ésta que le prohíbe al niño escuchar esa voz ancestral, que no es más que una "ilusión" o espejismo, según ella. El niño, bajo el consejo de su moribundo abuelo, se dirige hacia el "río" para ir en busca de su padre José, que yace muerto en el fondo de sus aguas. Encorajinado, regresa al desierto, morada de su abuelo y de sus antepasados muertos. Los dos se convierten en uno y, ante la visión agónica de una explosión galáctica, desaparecen en el "olvido" a que está destinada y condenada toda su gente, el antiguo y orgulloso pueblo yaqui.

Al viejo Juan Manuel se le describe como "una estatua de arena de incierto aspecto humanoide", convertido en "una duna" de arena ("Tata Casehua" 34). A su hijo José —padre del niño Jesús— lo había previamente matado el río, personificación capitalista y racista de Estados Unidos. El nieto Jesús, niño visionario y encarnación de las escasas esperanzas del abuelo Juan Manuel, es el único personaje movable sobre el que gira la acción del cuento. La madre del niño —esposa del difunto José— se nos presenta como una "vieja de manos arrugadas [que] caminaba ligeramente encorvada, hurtando el cuerpo, tímida de robarle al espacio lo que ya estaba reclamando la tierra" (32).

Al colocar al niño Jesús como centro del cuento, se observan dos o tres fuerzas antitéticas que desencadenan la tensión que hace posible la dinámica que mantiene a esta narración en movimiento constante, dado que todo el ambiente respira muerte y desesperanza (Leal, "Tata Casehua" 50-52).

El abuelo agonizante le quiere "heredar" el Imperio del desierto que, por una parte, significa una "naturaleza preñada, condenada a no parir nunca" (*Peregrinos* 100, "Tata" 34) y, por otra, representa "la voz de las cosas" y "los rostros y perfiles de los abuelos". La madre, de otro lado, le aconseja a su hijo que el desierto y sus abuelos son "la peste" y "la locura", que "los rostros" que ve el muchacho no son más que "siluetas del crepúsculo" y "cerros pelones" (35), o sea, que son fruto de su "imaginación". Ante estas dos fuerzas antagónicas, el niño decide tomar el tercer camino: ir en busca de su padre José, encaminándose hacia el río, contra la voluntad de su madre, que le había ordenado "no cruzar el río". Una vez ahí, y ante una escena trágica y macabra, se da cuenta de que los huesos de su padre yacen en el fondo de las aguas. Cerrada esta posibilidad —cruzar el río como había querido hacer su padre José—, "se volvió a trote" hacia el desierto en donde se oían "las voces" de sus antepasados, en donde estaban sus raíces y en donde se hallaba su moribundo abuelo Juan Manuel.

Teniendo presente estas consideraciones, podemos observar lo que a simple vista pudiera parecer una contradicción. De un lado, aunque la presencia de la madre es fuerte —voz de la realidad: "no hables con él", "contagia su delirio", "no son los rostros de tus abuelos", "son cerros pelones", "es tu imaginación", "maldito Juan Manuel, ya te contagió su locura", "no cruces el río", "no quiero que te ahogues en el río"— esta presencia materna no surte efecto. De otro lado, observamos que la línea narrativa parece ser vertical y cronológica, o sea, generacional, pues, en el orden de la aparición, nos hallamos primero con el abuelo, con el hijo ahogado después y, por último, con el nieto bullicioso. Pero, después de una segunda lectura más cuidadosa, nos percatamos de que no es así. La razón por la cual la fuerte presencia de la madre no surte efecto en el hijo no es por no ser fuerte, sino por ser lateral o tangencial a la trama y estructura del

cuento. Lo que parecía ser antes una estructura cronológica y lineal, resulta ser simbólica y circular.

Aunque más tarde volveremos sobre ello, baste presentar aquí, como comprobante de lo dicho, tres razones. En primer lugar, que en la línea generacional, José —hijo/padre— no figura como personaje real y actuante, pues está muerto. En segundo lugar, el niño que, aunque está bajo el amparo tutelar de la madre, es el "heredero" del imperio del abuelo, sale de su entraña o raíz para, después de irse al norte/río, girar y volverse "a trote" hacia el desierto o raíz de su origen. En tercer lugar —y aquí radica una de las mayores dificultades del presente texto—, después de varias lecturas, nos damos cuenta de que, al principio y al final de la narración, las cualidades de los personajes abuelo y nieto se sobreponen, convirtiéndose en un solo personaje, o, si se quiere, el uno es *el doble* del otro, rompiendo así la línea recta y generacional, para convertirse en circular o cíclica.

Estructura general

Bajo este subtítulo, seleccionamos algunos aspectos parciales de la estructura total de la presente obra. Para comenzar, echaremos un vistazo general a la armazón del cuento. Podríamos ilustrarlo por medio de una figura romboidal (Baquero Goyanes, *Estructuras*) o imaginarnos una columna griega compuesta, al centro, por la columna en sí misma y, en los extremos, por un capitel y por su doble, la base. Y ya que estamos usando comparaciones geométricas, podemos figurarnos a un reloj de arena en donde ésta se desprende de la parte o continente superior para, por medio del movimiento sincronizado, filtrarse al envase inferior y receptor, después de haber recorrido el estrecho trayecto que divide a los dos recipientes. O sea, una introducción, un cuerpo y una conclusión. Los símiles que empleamos nos parecen apropiados, dado que tanto la introducción como la conclusión, además de ser un anverso y reverso de una misma realidad —en este caso la desolación, la desesperanza y la nada—, sirven como puente o receptáculo final de información para el desarrollo del cuerpo narrativo.

De este modo, discernimos en la Introducción a "Tata Casehua" tres niveles: una dedicatoria, un epitafio y la presentación del héroe. Estos tres niveles se distinguen no solamente por medio de una topología tipográfica textual bien marcada —citas, letra bastardilla y forma narrativa común—, sino también porque la voz narrativa sigue una línea descendente, que va de lo más abstracto e impersonal a lo más concreto y personal. Es decir, del autor omnisciente al personaje de carne y hueso. Como información parentética, quisiéramos añadir aquí que este tercer nivel refleja, por primera vez, la forma tripartita a que aludíamos antes y que se observa repetidas veces en el transcurso del cuento y de nuestro estudio.

En el tercer nivel —conclusión, receptáculo, reverso de la introducción— notamos una forma diferente e invertida. Después de haber recorrido con los personajes el "camino" espacial y psicológico de éstos —en el cuerpo del texto narrativo—, la voz narrativa asciende del nivel personal hacia el mundo de la abstracción, desprendiéndose así del compromiso inmediato con los personajes y volviéndose histórica y totalitaria. Por medio de este proceso técnico, se recoge muy breve y esqueléticamente la información dada en la introducción y se desarrolla en la conclusión, trasponiéndola a un contexto histórico muy amplio.

En el centro nos encontramos con el verdadero cuerpo narrativo, que consiste en la presentación progresiva de los personajes mediante el discurso, la narración de los mismos y los breves cuadros descriptivos que, a intervalos, sirven de flanco al movimiento de la acción y a la interrelación de los diversos mundos presentados: los personajes, la naturaleza ambiental y el "trágico sino" del pueblo yaqui.

Resumiendo este primer apartado sobre la estructura global del texto narrativo que nos ocupa, podremos decir ya que el proceso técnico empleado está bien logrado, puesto que en la primera parte o introducción se nos presentan escuetamente los hechos: por un lado, que el pueblo yaqui está "clavado en el signo omega", es decir, llegó al final de su historia milenaria; que tuvo, por tanto, un "trágico sino"; y, por otro, que el desierto es una "inmensa tumba" en donde descansa el Emperador Juan Manuel Casehua y su gente. En la segunda parte, es decir, en el cuerpo de la narración, vemos en acción tres personajes que, ante la disyuntiva de una encrucijada sin salida, nos indican, además, la razón por la cual su destino individual fue trágico. La tercera parte o conclusión va aún más lejos, pues explica al lector las razones y contradicciones históricas que en la introducción solamente anuncian ese trágico destino del pueblo yaqui: tres imperios que trataron y, finalmente, lograron someter a los orgullosos yaquis.

La voz narrativa y sus niveles estructurales

Continuando con el mismo símil romboidal del que se habló antes, observamos que los niveles de la voz narrativa siguen una línea semejante a la expuesta anteriormente, cuando exponíamos la estructura general del cuento, es decir, una forma tripartita en donde la voz narradora parte de una posición muy abstracta y lejana para, al final, después de haberse adentrado en la conciencia de cada uno de los tres personajes que encarnan el drama trágico, volver a ese mismo nivel de abstracción.

Comenzando con el primer segmento de la tríada —en una extensión de página y media— notamos un descenso muy rápido de la voz narradora, aunque sin mermar las delineaciones bien marcadas. Este mismo descenso se lleva a cabo en tres etapas. En la primera —la "Dedicatoria"— es el mismo autor quien abiertamente dice: "A mis abuelos indios, clavados en el signo omega de su trágico sino" (30). En esta dedicatoria nos enteramos de que lo que sigue — historia o fábula— se acabó ("signo omega"), debido a alguna fuerza histórica fatal ("trágico sino"). En el segundo peldaño observamos que el autor, sin dejar de fungir como autor, se convierte en narrador omnisciente, todavía lejano de la acción. Nos referimos al "Epitafio" que sigue a la "Dedicatoria". Ahora el autor-narrador se dirige al lector —"caminante" en el texto— pidiéndole que se saque el sombrero: "descúbrete [porque] estás ante la tumba, la inmensa tumba del Emperador Casehua", o sea, el desierto en donde yacen sepultados el Emperador y sus súbditos. Los arenales se beben y sorben la voz, las lágrimas y el mismo duelo, no sólo del pueblo yaqui sepultado, sino también del lector/"caminante". Para éste, el autor-narrador tiene un consejo: "sigue tu camino, que cualesquiera que sean tus rumbos llegarás a su mismo destino" (30), es decir, al agobio, a la desesperanza, a la muerte, a la nada. En el tercer escalón, la voz narradora desciende un poco más y, de autor omnisciente, se convierte en voz más cercana para presentarnos al héroe, aunque todavía en términos un poco abstractos. Esto es debido a dos factores: a que el narrador no ha comenzado todavía a describirnos la acción y a que todavía no

sabemos a ciencia cierta quién es el héroe, si el abuelo Juan Manuel o el nieto Jesús. Esta aparente incertidumbre, por parte del lector, es necesaria a la estructura de la narración, porque, como se descubrirá al final, ambos personajes vienen a ser el mismo; o sea, que uno es el doble del otro, cerrando así la línea curva y el movimiento cíclico, como se indicó antes. Queremos añadir, para recalcarlo una vez más en el estudio de las estructuras, que esta tercera etapa en el descenso de la voz narrativa viene expresada tipográficamente en el texto en tres sub-partes o párrafos: presentación del héroe ("nació sintiéndose príncipe"), descripción del "llamado" ("urgido de sus instintos y llamado de sus antepasados") y comienzo del viaje ("caminaba por los arenales", "avanzaba en círculos").

A partir de este momento, la voz que había sido consecutivamente autor, autor-narrador omnisciente y narrador omnisciente, se convierte ahora en narrador hablante, metiéndose así de lleno él mismo en la acción de los personajes, es decir, la voz del narrador se oirá a través de los conflictos del drama personal y trágico de los personajes actuantes. Nos hallamos, pues, en la segunda parte de la tríada, o sea, en el cuerpo mismo del texto narrativo. Como se trata —en este segundo elemento de la tríada— de la interacción de los personajes por medio de los diversos diálogos estructurantes de la acción, dejamos este apartado para analizarlo más tarde, en la siguiente sección.

Pasamos ahora a la voz narrativa como elemento estructurador de la tercera parte de la tríada, o sea, el retorno del narrador hablante en movimiento ascendente hacia el reino de la abstracción del narrador omnisciente-autor. Este proceso a la inversa, se lleva a cabo en las tres últimas páginas (41-43), que equivalen en el texto a las tres etapas de ascenso, correspondientes a su vez a las tres etapas de descenso de la voz narrativa, expuestas anteriormente.

La segunda parte del cuento —el cuerpo— termina con la respuesta de la madre a una observación hecha por su hijo: "No son los monstruos del Gila, mi chamaquito, es el viento que llora" (40). A partir de aquí, y como lazo de unión entre el cuerpo y la tercera parte del texto o conclusión, el narrador describe al personaje Juan Manuel "Tata" Casehua de la siguiente manera: "El indio moribundo intentó cubrirse el rostro ante el terrible chispazo del recuerdo desgarradoramente nítido" (4) de la masacre india perpetrada por las fuerzas del general mexicano Torres en la montaña del Mazacoba. Este corto pasaje sirve de trampolín para que la voz del narrador se despida del nivel hablante y pase al nivel omnisciente, permitiendo así el ascenso rápido a la abstracción, que, en este caso, equivale a convertirse en cronista.

Las tres etapas en el movimiento ascendente vienen representadas por tres momentos históricos, tres caudillos yaquis y tres brevísimos diálogos intercalados, que sirven de marco divisorio de las tres etapas mencionadas. La primera etapa comienza con la voz omnisciente que habla: "En la cúspide [del Mazacoba] se guarecían más de tres mil indios, mujeres y ancianos, en su mayoría guiados por el jefe Opodepe" (41), listos para lanzarse al precipicio antes de caer prisioneros en manos del General Torres. Entre dos descripciones del suicidio-en-masa de los indios, hay un brevísimo diálogo, que transcribimos:

—Opodepe. ¡Jefe Opodepe! ¡Estamos copados por los yoris!
—Sólo las razas degeneradas conviven con el verdugo (41).

El discurso narrativo sobre el *pasado* (año 1900), y el habla de los guerrilleros indios y su jefe, son indicadores de la voz del narrador omnisciente y su alejamiento de la realidad inmediata. Es decir, la ficción se hace crónica y la vida latente de los moribundos personajes desemboca en la muerte y olvido reales de los indios yaquis.

Para continuar el ascenso, en la segunda etapa el narrador omnisciente vuelve a desempeñar el papel de personaje central. "El indio Casehua se está muriendo, agita la cabeza, ya la arena le llega al cuello" (41). Y, casi exactamente como en la primera etapa, se oye la voz del narrador-cronista: "¿Quién es? ¿Quién es ese hombre tan bravo? Déjame reconocerlo. ¡Diablo de Tetabiate!" (42). Hay, sin embargo, un detalle adicional que distingue a este personaje del anterior y que lo une con el siguiente: es el de inmiscuirse la voz del narrador-cronista en la acción, que viene indicada por el verbo en primera persona "Déjame". De esta manera, la voz del narrador y cronista se hace también portavoz de su pueblo.

En la tercera etapa, muy semejante a la anterior, la misma voz invoca a otro caudillo yaqui: "¡Ah, Cajeme fiero! ¡Señor de la muerte y de la venganza! ¡Aquí! Ven, Cajeme... pisa este polvo... tu tierra vencida" (41). Este tercer peldaño, con el que termina el proceso de alejamiento y el movimiento ascendente de la voz narrativa, termina, no con un diálogo breve, sino con un monólogo del personaje central, las últimas palabras del moribundo Emperador Tata Casehua, al decirnos: "Yo soy de arena..." (42).

Aunque el cuento pudiera haberse terminado aquí muy bien, sigue otra página, dividida en tres párrafos en donde, como colofón al texto literario, se oye por última vez la voz del narrador, convirtiéndose ahora en voz cósmica y totalitaria. Zurce los retazos del lienzo y hace del texto un tapiz de increíbles proporciones. A los personajes, convertidos en dunas, los sitúa entre la tierra desértica, por una parte, y los astros —el sol y la luna—, por otra. Leemos: "Juan Manuel Casehua [...] quedó bebiéndose la luna, raudales de luna" (42). El héroe principal —símbolo de su pueblo muerto— se convirtió en tierra árida ("duna") bebiéndose la "luna", emparentándose de este modo con los elementos cósmicos.

Se va más lejos todavía. La voz narrativa, convertida en totalizadora, describe el trasfondo galáctico como escenario unificador de la creación. De un lado, el sol cuando "nazca" descubrirá "las dunas, como lomos de camellos cansados" (43) y cuando "muera", por la tarde, "las dunas multiplicarán su [propia] tumba" (43). De otro lado, "aúlla el viento con furia, arrastrando impune el cadáver seco de los arenales", arenales que, sopladados por el viento, "engullen continentes, memorias, palabras [...] en el olvido" (43). Orden cósmico y escenario unificador de la creación, habíamos dicho, pero solamente en el plano de la ficción y de lo poético, porque en el plano de lo real e histórico no es más que una destrucción caótica, insinuada ya por el plano poético, como queda dicho.

La voz de los personajes y la secuencia dialogal

En esta sección trataremos de la estructuración de la segunda parte de la tríada antes mencionada, que corresponde al cuerpo del texto. Una vez que la voz del autor-narrador desciende del nivel de la abstracción —en donde brevemente nos había insinuado el trasfondo histórico y espacial de

los personajes— nos sitúa ahora de improviso en presencia de los mismos. Como habíamos indicado antes, los personajes reales de este cuento son tres: Juan Manuel (el abuelo), Jesús (el nieto) y la Madre (de Jesús y esposa del difunto José). Además de estos tres personajes, podrían añadirse tangencialmente al caudillo histórico Opodepe y al Río, como personificación éste último y símbolo de Estados Unidos.

Juan Manuel Casehua, el abuelo agónico, representa a todo un pueblo y su historia, agónica también como resultado de la explotación de siglos. Se identifica con el desierto, con la voz de sus antepasados muertos y con su "trágico sino". La Madre del niño Jesús representa la realidad. Es una síntesis de Juan Manuel, pues, en sus consejos al niño, su voz se contrapone a la del abuelo y a la de sus antepasados, que, según ella, no son más que siluetas, imaginaciones y el silbido del viento. El niño, hijo y nieto respectivamente, se sitúa entre ambos, entre las "voces" ilusorias de sus antepasados y la visión de la "realidad" de su madre. Es el engranaje de la dialéctica y, como tal, se convertirá en el eje de la acción, pues, tanto el abuelo como la madre, son personajes que podríamos llamar inactivos o simplemente de trasfondo. El otro personaje a que aludimos antes —el Río—, aunque simbólico, desempeña un papel muy importante en el texto, porque, de un lado, representa la fuerza prometedora de vida y esperanza —Estados Unidos—, aunque mató, y quizás por eso mismo, a José Casehua, y, de otro, es la antítesis del desierto, fuerza destructora e inmensa tumba.

Pero lo que nos interesa en este apartado de nuestro ensayo no es precisamente qué es lo que representa cada personaje, ni siquiera qué es lo que dice, sino más bien el orden y la secuencia que siguen los diálogos, o sea, el papel que desempeña este orden o estructura parcial en la estructura total del texto. Para comenzar, diremos que, según la división que establezcamos del cuento, de igual modo podremos distribuir y atribuir el número y función de los diálogos dentro de la estructura del mismo.

Habíamos indicado anteriormente que este cuento podía tomarse o bien en su totalidad, como aparece escrito, o bien que podía haber terminado cuando la voz del narrador comienza el proceso del tercer nivel de abstracción, en el momento de darnos el trasfondo histórico, al fin de la página cuarenta. Si escogemos la primera opción, tendremos siete diálogos, y si preferimos la segunda, obtendremos once. De cualquier modo que hagamos, lo interesante es observar que, en ambos casos, notamos que los números son impares y que el número cuatro, es decir, el cuarto (cuerpo) para la primera opción, y el sexto para la segunda, son diálogos centrales no sólo teniendo en cuenta la equidistancia numérica en la escala de gradación, sino que son centros de importancia temática y estructural sobre los que gira la acción de los personajes y de la narración misma.

Cualquiera de estas dos distribuciones que se escoja, la selección es de suma importancia. Antes de dar las razones que esto implica, queremos añadir y señalar otra cosa que interesa desde el punto de vista estructural, y que sirve de cuadro a la distribución de los diálogos. Nos referimos a que el cuerpo del cuento, del que tratamos en este apartado, se divide en tres bloques. El primero lo constituyen los diálogos 1-3, y el tercero, los diálogos 5-7. El segundo bloque, que es el central, lo integra, lógicamente, el diálogo central, número 4, que es el perteneciente al Río. Esto si es que escogemos la primera distribución. Si, por el contrario, seleccionamos la segunda distribución, de once diálogos, observamos que, aunque la posición central se mueve o pasa del

diálogo cuarto al sexto, temáticamente sigue siendo el mismo, porque el Río, bajo diversa forma, viene a constituirse el tema y el diálogo del número 6, el central, como lo fue el número 4 para la primera opción.

La diferencia radica —y es necesario anotarlo— en que en el número 4 se habla *sobre* el Río, y en el número 6 es el Río *quien habla*. En el primer caso, la Madre le amonesta al hijo exactamente lo mismo que le había advertido a su difunto esposo José: "No cruces el río". De aquí se desprenden dos puntos: una síntesis del tiempo generacional, en cuanto a la concepción que la Madre tiene del mundo, y, además, que el hijo Jesús se convierte en doble o alter-ego de su padre / esposo José, también de acuerdo a la mentalidad de su madre.

En cuanto a la estructura del cuento, este "doble" presenta una gran importancia, porque el anillo perdido de la cadena generacional —el difunto José— queda reemplazado por el hijo Jesús, teniendo en cuenta la concepción de la madre. Pero, por otra parte, y también ateniéndonos a la estructura del cuento, este anillo de la cadena, perdido y encontrado en el diálogo número 4, desaparece en el número 6, cuando el niño Jesús se entrevista con el Río y se entera de que su padre José yace muerto en el fondo del mismo. En el primer caso, la estructura dialogal seguiría una línea recta; en el segundo caso, dicha estructura sigue una línea curva o circular.

Otra observación de suma importancia, tomando en cuenta la opción de la primera distribución de siete diálogos, es que los tres primeros y los tres últimos versan temáticamente *sobre el desierto*, mientras que el diálogo 5, el equidistante y central, gira *sobre el Río*. Si optamos por la segunda distribución de once diálogos, otra vez aparece temáticamente que el Río ocupa el lugar central, pero esta vez el diálogo no versa sobre el Río, sino, como se indicó antes, es *el Río* el que habla. Ambas posibilidades nos señalan claramente que el Río ocupa el lugar central en la estructura del texto, si nos atenemos a la distribución de los diálogos. Por otra parte, observamos que los diálogos —y también la parte narrativa total del texto— que anteceden y siguen, como emparedados que flanquean el centro, versan *sobre el desierto*, realidad diametralmente opuesta al Río. Si sopesamos ambos temas, realidades y símbolos, ¿cuáles son las consideraciones que se nos ofrecen? Veamos algunas.

Ante todo tenemos que hacer notar que nos encontramos en presencia de una dialéctica de fuerzas antitéticas, que son las dinámicas que operan en la acción del cuento, y que, de acuerdo a los personajes y al escenario desértico, no permitirían más que una estructura en reposo, estática y muerta. Como se verá más tarde, el único personaje, hijo del desierto moribundo —el niño de la narración—, es el único que encarna estas fuerzas contradictorias y, por eso mismo, es el que encarna también la acción, y hace que el ambiente desolador se mueva.

Las fuerzas antitéticas vienen representadas por el Río, de un lado y, del otro, por el desierto. El Río (Estados Unidos) simboliza el que lleva el agua, la vida, lo verde, la clorofila (vitaminas), lo rojo de la sangre (proteínas). y lo amarillo de la cosecha en sazón (alimento). El desierto —imperio yaqui / Emperador Casehua—, por lo contrario, representa la sequía, la muerte, la ausencia de clorofila, lo blancuzco de la arena y, por consiguiente, la falta de cosecha y de simiente. Ante estas fuerzas antitéticas y la lucha por la subsistencia, no podría esperarse otra cosa más que José —esposo y padre— tratara de escaparse del Imperio de la escasez e irse al Imperio de la abundancia. Tampoco será sorpresa de que Jesús —hijo y nieto— fuera en busca

de su padre y tratara de cruzar el Río, incluso contra la voluntad de su madre. La diferencia radica en que el padre José quedó ahogado en el Río, mientras que el hijo Jesús se volvió "a trote" al desierto para "heredar" de su abuelo el Imperio desértico y muerto.

De este modo, las dos fuerzas antitéticas que integran la dialéctica se resuelven, a través del niño, en una síntesis, aunque sea ésta una síntesis negativa que termine en la desesperanza y en la nada.

BIBLIOGRAFIA GENERAL / OBRAS CONSULTADAS

Alarcón, Justo S. "La aventura del héroe como estructura mítica en *Tata Casehua* de Miguel Méndez". *Explicación de textos literarios* 15, 2 (1986) 77-91.

Alonso, Amado. "La interpretación estilística de los textos literarios". *Explicación de textos literarios*, 1, 1 (1972) 3-15.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.

Leal, Luis. "*Tata Casehua* o la desesperanza". *Revista Chicano-Riqueña* 2, 2 (1974) 50-52.

Méndez M., Miguel. "*Tata Casehua*". *El espejo/The Mirror*. Berkeley: Quinto Sol, 1969.

_____. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Justa, 1980.

The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1979.

* "Estructuras narrativas en *Tata Casehua* de Miguel Méndez," *Confluencia*, Vol. 1, no. 2 (1986) 48-54.

LA AVENTURA DEL HÉROE COMO ESTRUCTURA MÍTICA
*EN "TATA CASEHUA", DE MIGUEL MÉNDEZ **

Cuando se estudia una obra literaria, se la puede aproximar desde muchos ángulos o puntos de vista. El crítico no hace más que entresacar algunos aspectos de los múltiples que integran dicha obra. Y no puede ser de otra manera, porque, mientras que el autor sintetiza, el crítico analiza. La obra literaria —sobre todo si es de grandes proporciones— refleja y entrelaza un sinnúmero de aspectos que constituyen una red compleja de experiencias vitales. Estas experiencias, en la mayoría de los casos, se dan concomitantemente en la obra misma. Es que la obra literaria es una composición, una creación. El análisis literario, al contrario, es una descomposición, una desintegración, una de(s)construcción *sui generis* de la obra literaria. Por lo tanto, la obra, por su propia naturaleza sintética y global, sobrepasa cualquier aproximación que, por su propia esencia analítica, tiene que limitarse en un momento dado a uno o dos puntos de vista.

Los fundamentos de cualquier acercamiento analítico a la obra literaria provienen, en general, de fuentes y estudios no literarios, como ocurre con el acercamiento socio-histórico o marxista, la aproximación arquetípica e incluso el estructuralismo. Por eso Lucien Goldmann muy acertadamente dice, al hablar de su estructuralismo genético, que lo "aliterario" de la obra literaria y de la técnica analítica tienen que sopesarse por medio de las "homologías" entre las estructuras literarias y las estructuras sociales o no-literarias (Villegas 30)

El fenómeno arquetípico —base para el presente estudio— se vincula a varias ciencias y es objeto del estudio de éstas como, por ejemplo, de la antropología cultural y de la psicología colectiva.

Como la obra literaria no sólo es una creación ficticia, sino también una re-creación de las experiencias vitales de uno o muchos personajes, o de un pueblo entero, tiene necesariamente que estar sustentada y apoyada en estos fenómenos míticos que forman parte de la naturaleza psíquica del hombre. Se sigue entonces que lo arquetípico, de interés primordial para la psicología colectiva y la antropología cultural, sirva al crítico para analizar la obra literaria, aunque sólo sea tangencial y parcialmente. Esto se lleva a cabo estableciendo "homologías" entre lo literario y, en nuestro caso, lo antropológico o psíquico, como diría Lucien Goldmann. Para aplicar lo mítico a la estructura de la obra literaria, tenemos que analizar sus elementos componentes y señalar su funcionalidad dentro de la misma (Villegas 44).

El arquetipo —fenómeno de naturaleza psíquica— no aparece como tal en la obra literaria. Requiere un modo de expresión, y éste es la imagen literaria o símbolo que evoca el arquetipo que la originó.

De este modo, el arquetipo o mito se constituye en mitemas —situaciones o unidades literarias— que son los anillos de una cadena que forma un sistema por medio de correlatos. Al establecer

correlatos entre las imágenes literarias, evocadoras de los arquetipos o mitos, podemos correlacionar, por medio de mitemas, fenómenos de creencias y de comportamientos que pertenecen a la psicología profunda y a la antropología, sistemas estructuradores de la obra literaria.

Habiendo expuesto estas breves ideas preliminares, pasamos ahora al estudio central de nuestro análisis: la aventura o viaje del héroe —expresión mítico-arquetípica— como forma o manifestación estructuradora del sistema literario en "Tata Casehua". Para comenzar, queremos describir dos conceptos capitales, que sacamos del *Diccionario de símbolos*, de Juan E. Cirlot. Nos referimos a los términos "héroe" y "viaje".

En cuanto al primero, o sea, el "héroe", dice Juan Eduardo Cirlot:

El culto al héroe ha sido necesario [...] a causa de las virtudes que el heroísmo comporta y que [...] hubo necesidad de exaltar, resaltar y recordar [...]. Todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción de las tinieblas [...]. En el desarrollo del héroe coinciden lo histórico y lo simbólico. El héroe tiene como función primordial vencerse a sí mismo (248-249).

Hemos entresacado, y puesto de relieve, tres características fundamentales aplicables al héroe del cuento, en especial la meta y fin que todo héroe tiene que tener de "vencerse a sí mismo", de "triunfar del caos", sea éste interno o externo, espiritual o social, y, por último —muy importante en nuestro caso— la coincidencia entre "lo histórico y lo simbólico", como se observará más tarde. Podemos adelantarnos, sin embargo, y decir que las tres generaciones de los Casehua — Juan Manuel, José y Jesús—, además de fungir como personajes de carne y hueso, son símbolos de la destrucción de un pueblo indio: los orgullosos e indomables yaquis.

En cuanto al segundo concepto o mitema, es decir, el "viaje", nos dice el mismo Cirlot:

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la manera de traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo [...]. Buscar, vivir intensamente lo nuevo y profundo son modalidades del viajar o equivalentes espirituales y simbólicos del viaje [...] (como son también) el soñar, ensoñar y el imaginar [...]. El verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento; es una evolución (473-474).

De este pasaje se puede colegir, primero, que el verdadero viaje no es precisamente el movimiento en el espacio en sí, sino más bien una "tensión de búsqueda" espiritual que "determina" dicho movimiento y "la experiencia que se deriva del mismo". Segundo, que el verdadero viaje, sea éste espiritual o espacial, es un proceso de "evolución". Y, por fin, que nuestro héroe reúne las tres características de "movimiento" espacial, "tensión de búsqueda" espiritual y "evolución" en su visión del mundo, debido al conjunto de "experiencias" que acompañan al verdadero viaje.

Queremos hacer notar de paso que Jesús Casehua —el joven héroe de "Tata Casehua"— no reúne las cualidades típicas de un héroe de la antigüedad clásica, por tratarse de una narración

contemporánea (Villegas 62), a no ser que lo consideremos como un desdoblamiento de sus antepasados Opodepe, Tetabiate o Cajeme, caudillos guerreros éstos destacados históricamente entre los yaquis, y citados en el texto literario mendeciano (Méndez 41-42).

Para el análisis del texto que escogimos nos serviremos en parte de los esquemas ofrecidos por Joseph Campbell en su obra clásica, *El héroe de las mil caras*, para la antropología cultural, y el reformulado por Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe* para la literatura contemporánea. Los dos esquemas nos ofrecen las mismas etapas por las que debe pasar el héroe, a saber, la separación o partida —etapa de "iniciación"—, el camino de las pruebas —o "viaje"— y la reintegración al grupo o sociedad —o el "retorno"—. De estas tres etapas, la segunda (el viaje en sí) es la más importante (Villegas 61-69).

La iniciación: separación y partida

En esta etapa, que podríamos denominar también como período de toma de conciencia, de separación o término *a quo*, se destacan los rasgos característicos del héroe, como el "llamado" y el "desprendimiento". Pero antes de adentrarnos en ello, y como puente de transición, queremos explicar que a este punto de partida parecen faltarle algunos elementos requeridos en el ritual de iniciación. Esto puede ser debido a que el abuelo, por un lado, que pudiera haberle asistido en dicho ritual, pero que no le asiste, pues está agonizando, y que, por otro, la madre desempeña la función antitética del abuelo moribundo, es decir, se opone a que su hijo emprenda el viaje que "el llamado" le exige.

Para ello debemos señalar aquí, aunque sea brevemente, el trasfondo histórico y la estructura circular de la narración (Alarcón, "Estructuras"). Tenemos que esperar hasta el final del cuento para darnos cuenta de que los elementos que debían acompañar a la iniciación se exponen, no al principio, sino al concluir la historia. Nos referimos a las últimas experiencias y aprendizaje del niño en donde "ve" que su "llamado" viene de un destino histórico de rescatar en lo posible a su pueblo sucumbido bajo la opresión de los dominadores. Su modelo es el "agonizante" abuelo, y su herencia es el imperio del desierto, condenado a "no parir nunca". Al terminar la lectura, nos damos cuenta de un factor esencial en la estructura del texto: que el joven héroe Jesús es el doble o alter-ego del viejo abuelo Juan Manuel.

Una vez reconocido este anillo estructurador, nos enteramos de que "las voces de sus antepasados" se equiparan al "llamado" del iniciado, y de que las experiencias generacionales por las cuales pasaron los líderes yaquis, incluso las de su agonizante abuelo "emperador", se aplican por extensión al joven héroe. A pesar de estas virtudes o cualidades que se exponen al final del texto, tenemos algunos indicios —suficientes para nuestro caso— en las dos primeras páginas de la narración. Los rasgos del héroe aparecen enunciados del siguiente modo.

a) El "llamado"

Este mitema, esencial en el motivo del mito del héroe y de su aventura, forma parte integral de la iniciación del mismo. Se expresa en dos escasas líneas del texto, al decir:

Al conjuro de sus atavismos irguió sus pasos; caminó ciego, urgido de sus instintos y el llamado de sus antepasados (31).

Esta cita, tan corta, está cargada de significados muy importantes para nuestro análisis. Varias fuerzas, en apariencia externas, exigen del héroe a que emprenda su "camino". Dichas fuerzas vienen señaladas por los vocablos "conjuro", "atavismos", "instintos" y "llamado". Se pueden agrupar como fuerzas naturales ("instintos" y "atavismos") y fuerzas sobrenaturales o extranaturales ("conjuro" y "llamado"), o, si se quiere, como fuerzas biológicas y fuerzas espirituales. Aquí radicaría una digresión filosófica sobre el libre albedrío del héroe. Nos podríamos preguntar, ¿hasta qué punto un héroe o un salvador puede ser héroe o salvador si se somete a un destino o "llamado ciego" —atavismos, conjuro e instintos—, y a un "caminó ciego"? En otros términos, ¿qué clase de libre albedrío puede tener un héroe cuando el "llamado" lo *pre*-destina desde un "antepasado" histórico rodeado de "atavismos"? Pero este punto, de naturaleza filosófico-moral, aunque muy importante, no nos atañe en el presente estudio. Sin embargo, nos vemos forzados a aclarar las implicaciones semánticas de los términos entresacados de la cita para esclarecer la función, el papel y el resultado final de nuestro héroe.

Consultando cualquier diccionario, notamos que "conjuro" significa "ruego o súplica encarecida", "imprecación o sortilegio de los hechiceros" y "exorcismo" (*Diccionario Larousse*). Términos sinónimos los tres, pero en orden creciente de fuerza e intensidad. Aunque pudiéramos escoger cualquiera de ellos, teniendo en cuenta el valor semántico del párrafo, y sobre todo el sujeto implícito y explícito de "atavismos", no cabe duda que "conjuro" contiene una fuerza cercana a sortilegio. Ya veremos cómo la madre, en el transcurso del texto, le advierte al muchacho héroe que no escuche "las voces" ("llamado") de sus antepasados, porque lo volverían "loco". Este "llamado" —fuerza obsesionante y determinante— es lo que obliga al muchacho a romper con el código moral-cultural de la obediencia al consejo de la madre.

Una cosa semejante ocurre con el vocablo "atavismos", que puede significar "semejanza con los abuelos" o "tendencia de los seres mestizos a volver al tipo original". Son también dos significados de intensidad ascendente. Si bien en "conjuro" observamos que, de un orden simplemente social o humano —"ruego, súplica e imprecación"—, pasa a un orden moral o religioso —"hechicería y exorcismo"—, aquí también notamos que hay una trasposición del orden cultural y racial o biológico a otro de tipo genérico y botánico. Tanto por el texto inmediato como por el contexto narrativo e histórico, tenemos que concluir que la expresión "Al conjuro de sus atavismos" encierra significados muy fuertes, no sólo culturales, sino también biológicos, que "urgen" al héroe a seguir su "llamado". Transcribimos un pequeño pasaje del párrafo introductorio como comprobación de nuestro aserto.

Vio [el héroe] a los ladinos escudriñar a los recién nacidos, gozosos cuando la palidez o los ojos borrosos denunciaban la huella del odioso yori [hombre blanco] (30).

Este pasaje, de orden biológico, se complementa con otro de orden moral y cultural: "el llamado de sus antepasados". Al hacer recuento, nos encontramos con que el "llamado" del héroe viene rodeado, por una parte, de dos fuerzas muy distintas y casi antitéticas: formas auditivas de orden sociocultural y religioso —"súplica, ruego, imprecación, llamado"— y manifestaciones puramente biológicas —"instintos, palidez, ojos borrosos, caras prietas"— y, por otra parte, se

establece un nexo entre lo biológico y lo sociocultural: "atavismos". El "llamado" del héroe, fuerza instigadora y primaria, viene rodeado de tres facetas: la biológica, la cultural y el nexo entre ambas.

b. La "separación"

Esta faceta de la primera etapa de "la aventura del héroe" significa el principio del movimiento, el desprendimiento del momento *a quo*, la rotura del "ombligo", o, como decía Aristóteles, "*actus entis in potentia*" ("el acto del ser en potencia"... para moverse). Se observan en la narración dos momentos: primero, cuando va dejando atrás a su gente y, segundo, al encontrarse ya solo. El primer momento se describe de la siguiente manera:

Caminó sobre las losas destruidas del espacio muerto, ahí donde no fluye el tiempo [...]. A su paso las mujeres y los niños se encogían [...]. Los perros enmudecidos marginaron su paso [...]. Los hombres vieron su misterio sin entenderlo. Nadie supo leer nunca en las líneas de su rostro. ¡Ya estaban borradas! (32).

Los seres que lo rodeaban —mujeres y niños, perros y hombres— le dejaban paso, se encogían y enmudecían, sobrecogidos, sin entender el misterio, que es la aureola del héroe.

El segundo momento, después de haber dejado atrás a su gente, se caracteriza por el "caminaba por los arenales", solo, por un "espacio muerto" y en "donde no fluye el tiempo". En este segundo momento de su salida hay que destacar dos planos: el espacial y el psicológico. Ambos planos caracterizados por la soledad, típica de todo héroe, y que corresponde al mitema de "el cruce del umbral". Los dos planos aludidos —espacial y psicológico— se equiparan a dos acciones que toma el héroe, indicados por los verbos "caminar" y "contemplar" o meditar. Transcribimos el pasaje:

Caminaba por los arenales. Buscaba rodeando las dunas. Se hundía contemplativo buscando en la mente lo que no hallaba en la tierra [...]. Proseguía recorriendo sus dominios [...]. De pronto hacía alto, y así parado, absorto, fijo [...] se alojaba en una eternidad. Aparecía en su cara una expresión virgen de palabras, esperando una sola [...] el nombre perdido de un continente [...] que no se había pronunciado nunca o que quizás se había olvidado hacía ya mucho tiempo (32).

Dos observaciones generales se desprenden de inmediato del texto transcrito: primero, el leitmotiv recurrente del "caminar", con sus derivados "avanzar", "recorrer", "rodear" y "proseguir" y, segundo, el dirigirse hacia la soledad, la desesperanza y la nada: "Caminó sobre [...] el espacio muerto" y "donde no fluye el tiempo". Hay, además, otra dimensión no medible ni espacial, que es la dimensión psicológica: "Se hundía contemplativo buscando en la mente" lo que no podía encontrar en el espacio y, por no poder hallar el tiempo-historia, "se alojaba en la eternidad", absorto. Es decir, no encontraba ni espacio, ni tiempo, ni palabras, ni continente, porque hacía mucho tiempo que todo "se había olvidado". Viaje externo y viaje interno, viaje espacio-temporal y viaje psicológico. El resultado final, como ya se puede prever, y veremos más adelante, será la nada y la muerte (Leal, "La desesperanza" 50-52).

Antes de entrar en la segunda etapa de la aventura del héroe —viaje propiamente dicho— queremos subrayar que, en el texto, aparecen brevemente dos expresiones muy significativas: "buscaba rodeando las dunas" y "avanzaba en círculos", señalando de este modo la estructura cíclica o circular del cuento y que, correspondiente a ésta, no se nos indica claramente aquí quién es precisamente el héroe en cuestión: si el abuelo Juan Manuel, en el pasado histórico, o el nieto Jesús, en el presente. Nosotros somos del parecer que el nieto Jesús es el *doblo* del abuelo Juan Manuel. Que el "viaje" que emprende el niño es una recreación del mismo viaje que había emprendido tiempo atrás el abuelo, ahora agonizante. Esta parece ser la interpretación más apropiada, dado que el niño trata de seguir el "llamado de sus antepasados", como lo habría hecho el abuelo años atrás. De este modo, lo que parecería ser una línea recta o estructura lineal, se convierte en línea circular o cíclica (Alarcón, "Estructuras").

El viaje: camino de las pruebas

Una vez "iniciado" el héroe, y "desprendido" de su contorno ambiental, en donde se anunciaba el viaje bajo la forma y leitmotiv del "caminar", comienza el período de las experiencias, llamado también "el cruce del umbral", "la experiencia de la noche", "los laberintos" o "el vientre de la ballena". Es importante recordar y aclarar que el viaje se compone de tres partes integrantes: la salida, el viaje propiamente dicho y la vuelta o retorno al lugar de origen. En este apartado trataremos solamente de las experiencias de los dos primeros aspectos, dejando el tercero —el retorno— para el último apartado de este estudio.

Aunque son muchas y variadas las experiencias del héroe, podemos resumirlas a tres clases: las auditivas (voces), las visuales (realidades físicas) y las visiones ilusorias (sueños). Entre las primeras se encuentran, sobre todo, los diálogos con su madre; entre las segundas, las visiones del río (y algunas primeras del desierto) y, entre las terceras, las voces de sus antepasados muertos y su abuelo agonizante. Estas experiencias son difíciles de disociar, por darse algunas veces concomitantemente y otras en forma dialéctica. Nos referimos en particular a las "voces" o diálogos entre la madre y el niño héroe, voces irreconciliables por venir de posturas o perspectivas completamente opuestas. Tomándolas en su totalidad, las voces --sean éstas las de la madre, las del abuelo o las de los antepasados-- serán tratadas a continuación, bajo el subtítulo de "los maestros". Las experiencias visuales, es decir, lo concerniente al desierto y al río, sobre todo, las analizaremos en el segundo apartado de esta sección, bajo el subtítulo de "el río".

a) Los "maestros"

Al emprender el viaje, el niño héroe se encuentra simultáneamente con dos "voces", fuerzas opuestas que lo zarandean de un lugar a otro. Son las voces o enseñanzas de sus dos maestros inmediatos: la madre y el abuelo. En éste se encarnan las voces de sus antepasados, o sea, la tradición y la historia. En aquélla, la visión de la realidad y la protección contra el peligro. El muchacho tiene que escuchar ambas y tomar bandos. De antemano diremos que escoge la voz de la historia de su pueblo, encarnada en su abuelo. Hasta este momento —el viaje— el niño se crio bajo la tutela de la madre, pero, ahora, "el llamado" le exige un rompimiento con ella.

El desprendimiento, por parte del niño, se hace perentorio, aunque, por parte de la madre —y a causa de la manutención— se vuelve reaccionario. Leemos en el texto:

La vieja lo miró con dureza embravecida. Hubiera querido volverlo al vientre otra vez [...]. La autoridad de la vieja se ciñó como ombligo tutelar a la voluntad del chamaco que luchaba con denuedo por renacer a la libertad de marchar hacia la muerte con su fluidez de vida exenta de trabas [...]. Resbaló la suya sobre la mirada del chamaco. Medrosa, rugió iracunda, revelando en el timbre una voz lastimada (32-32).

Llegó la hora del rompimiento del "ombligo tutelar" que unía al hijo con la madre. De aquí en adelante el desprendimiento será casi total y los diálogos entre ambos —enseñanza y aprendizaje, respectivamente— serán irreconciliables, imponiéndose la curiosidad en las nuevas experiencias, por parte del niño, y las enseñanzas o "voces", por parte del abuelo y sus antepasados. El texto irrumpe y se oye la voz de la madre resueltamente:

—¿Es eso lo que miras? Está maldito [el abuelo Juan Manuel], no lo contemples, su locura es la ruina [...], no lo veas, no hables con él [...]. ¿No ves que está loco, enfermo, que nos volverá a todos igual?

—No, madre, habla con las cosas [...], yo lo he oído y lo comprendo, conoce el alma de las cosas [...], dice que las cabelleras de los indios sacrificados brotarán de esta tierra moribunda como pastizales [...] y otra vez habrá muchos indios, que partirán de aquí a cobrar sangre: ¡venganza! (32)

El texto narra, a renglón seguido: "La autoridad de la vieja se desgranó a los pies del chamaco [...]. Lo dejó en silencio. La vieja caminaba ligeramente enroscada" (32).

Dos cosas hay que notar de inmediato, que nos señalan el tono que va a tomar el cuento: que, aunque ambos oyen las voces y enseñanzas del abuelo, la madre las califica de "locura" y el hijo / nieto de "conocimiento". Por otra parte, la rotura entre madre e hijo es definitiva, pues la "autoridad" de ella "se desgranó" y ella se retiró en "silencio", dejando al niño solo.

Siguen a este primer diálogo diez más, de los cuales la mitad se llevan a cabo entre madre e hijo. Sería innecesario hacer comentarios de todos ellos, porque el resultado es el mismo: nunca se llegan a reconciliar. Baste citar el último breve diálogo —que corresponde al apartado de "el retorno"— para comprobar nuestro aserto:

—Ven, madre, ven. Ve hacia el desierto. ¡Está cubriéndose de árboles!...

—¡Son pajaritos muertos! Martirizados por el hambre unos, asesinados los otros (42).

Si bien podemos suponer que las enseñanzas de la madre / "maestra" surtieron efecto en el muchacho en la etapa de su niñez, ahora, en la etapa de la pubertad y del "llamado", éstas dejan lugar a otras enseñanzas, es decir, a las del abuelo / "maestro". Veamos algunas de ellas a través de las "voces" de los diálogos.

El muchacho / héroe Jesús Casehua, libre ya de la "autoridad" tutelar de la madre, se dirige al abuelo para que le enseñe "qué es el desierto" y "cómo es el desierto". Esta última frase, que se repite a modo de leitmotiv, aparece cuatro veces consecutivas bajo dos formas: "¿Qué es el desierto? / ¿Cómo es el desierto?" El abuelo Juan Manuel "enmudece" dos veces, pero responde a dos "sin que se muevan sus labios":

—¿Qué es el desierto, Juan Manuel Casehua?

—Entierra tu mirada en esa arena [...]. ¡Mira! Mira esas dunas, míralas bien. El viento las ha formado hoy, mañana serán otras [...]. Tienen el vientre repleto de arena [...], matan el polen y las semillas que las lleva el viento traicionero (33).

Por cuarta vez el nieto le hace la misma pregunta:

—¿Cómo es el desierto, Juan Manuel Casehua?

—¡Como una naturaleza preñada, condenada a no parir! (34).

El desierto es, pues, la esterilidad absoluta. El lector podría preguntarse que si el muchacho se desprendió del ombligo tutelar de la madre para seguir las enseñanzas del abuelo, y que si estas últimas no le ofrecen ningún porvenir, lógicamente tendría que desprenderse también del abuelo. Pero, no es así. Quizás la clave de este impase resida en lo que la madre le insinúa: "Ya te contagié su locura. Maldito sea Juan Manuel Casehua" (35), equiparándolo de este modo al maestro. O quizás sea porque las puertas de la curiosidad del muchacho se han abierto de par en par. Pero el hecho es que el muchacho trata de explicarle a la madre que "Estos rostros eran antes que los abuelos [...], ellos murieron, pero sus rostros perfilados siguen allí [...]. ¡Qué soberbia dignidad!" (35). Las enseñanzas del abuelo moribundo y el aprendizaje respectivo del muchacho no terminan aquí. Estamos a mitad del cuento y han transcurrido solamente cuatro diálogos con los que se cierra el primer apartado del viaje, es decir, el aprendizaje por medio de las "voces" de los maestros. Ahora pasamos a otro momento capital y central, o sea, al apartado de las experiencias que corresponden a lo "visual".

b) El "río"

En un momento dado, el niño héroe se enteró de que su padre José había muerto, ahogado en el río (Bravo o Colorado). La madre (esposa del difunto) se adelantó a prohibirle que fuera hacia el río: "¡Oye, tú! No cruces el río" (35). Infructuosa fue la enseñanza o amonestación, porque el muchacho "no halló su sombra en el páramo, corrió hacia los cactus" a instruirse con su abuelo. Le clavó la pregunta sin rodeos:

—¿Dónde está el río que asesinó a tu hijo?

—¡Mi hijo vive! No ha muerto, vive.

—¿Por qué lo mandaste allá?

—Quise que fuera donde lo verde... Está en las garras del río. Tú que ya hablas con las cosas, habla con él, reclámale a mi hijo y tráemelo... (36).

El muchacho no perdió tiempo. Después de ver al abuelo, que estaba "volviéndose feto" y convertido en duna, comenzó el viaje hacia el norte para enterarse de la verdad, deshacer el "laberinto" y "descender a los infiernos" o al "vientre de la ballena" (profundidades del río). Siendo ésta la parte central del texto, y también del viaje, transcribiremos algunos pasajes de suma importancia. Llegado ya al norte, leemos en la narración:

Una paz sugestiva [le] atraía sobre el río, bajo el fondo deslizábase el arrullo en una canción de cuna [...]. Quedó tenso; resbaló en el fondo de los siglos muertos. Subía sabiéndose víctima y verdugo; emergió moteado de envidia, de rencor, sacudido hasta la rabia de un ansia de venganza [...]. Rompió hiriendo su silencio pétreo en un grito terrible, desarticulado.

—¡Río asesino!..., te mando me vuelvas al hijo de Juan Manuel Casehua (37).

Aunque no sabemos qué es lo que ha visto en su "descenso a los infiernos" o al "vientre de la ballena", podemos colegir que fue algo horrendo, pues de otro modo no se podría explicar el tremendo cambio que sufrió. Al principio fue atraído por una "paz sugestiva" y, al final, "emergió moteado de rencor" y profiriendo un "grito terrible". Esta experiencia o lección visual que experimentó él solo se expone a continuación, cuando el río —personificación de Estados Unidos— le explica lo que el muchacho había visto ya en su "descenso" a la madre del río, o sea, los restos de su padre José.

El río habla y le dice al muchacho:

—... él se paró donde tú estás..., yo le mostré sobre mi otra margen más huadañas amarillas; él, estúpido, las confundió, murmuró que era el brillo de cabelleras rubias; abrió más sus ojitos asiáticos y los hirió con el resplandor del oro..., intentó cruzarme desesperado y lo tomé de las greñas, di su rostro contra las peñas de mi fondo, porque yo odio esta maldita raza híbrida... 'Tenías hambre, desgraciado; ya estás harto' (37).

De este "descenso a los infiernos", al "vientre de la ballena", aprendió tres lecciones importantes: que su padre José había sido asesinado por el río —personificación de las fuerzas policiales estadounidenses—, que este sistema es eminentemente capitalista —por poseer mieses "amarillas" cosechadas por la misma mano de obra asesinada—, y que el mismo sistema es racista hasta tal punto que, si hay conflicto entre el capitalismo y el racismo, éste último se impone sobre aquél.

Con esta última lección / experiencia se termina la primera parte del viaje. Después de esta visión traumática, el muchacho héroe toma su decisión final: volverse al origen de partida. Se nos narra:

Jesús Manuel Casehua oteó los horizontes, palpó la imagen de los arenales y se volvió a trote..., corría y corría dejando tras de sí un rastro húmedo, a cada tranco dejaba un hoyuelo lleno de agua, que la tierra se chupaba de un sorbo (38).

El retorno: reintegración en el grupo

Como acabamos de indicar, el retorno es la "vuelta del viaje", por tanto equivale a la segunda parte del mismo. Él tomó una decisión definitiva, que fue la de no cruzar el río, y, por implicación, la de volverse al desierto. En términos del mito del "viaje del héroe", ahora se lleva a cabo el "cruce del umbral" para efectuar el retorno. Pero es que todavía le quedaba al héroe por aprender más sobre la naturaleza del desierto. Por eso, inmediatamente después de emprender su regreso, la primera imagen con que se encuentra es la del abuelo agonizante y visionario. Puesto que, como se había indicado al principio, el nieto es un alter-ego del abuelo, el muchacho va a participar en la larga visión agónica de aquél, ya que el mismo texto lo indica más adelante: "Un viejo y un niño contemplan la horrenda colisión de dos galaxias" (39). A continuación transcribimos parte del extenso texto:

Juan Manuel Casehua ha montado una duna, remedo de elefante decapitado..., cierra los ojos sacudiéndose: una pequeña, minúscula gotita de agua se aloja en su imaginación ardiente..., agua, agua, agua brotando por doquier a borbotones.... Surge una laguna, un enorme animal acosado la adentra, va hundiéndose con un bramido terrible de muerte e impotencia...

Juan Manuel Casehua tiene la boca abierta..., respira agitado con un fuerte aceceo perruno. Siente el ropaje de fuego de una flameada de viento..., hace tres días que se sentó en esta duna y está preso de arena hasta el pecho..., un grito que le salía de la entraña se le muere en la garganta. —¡Ven, hijo!

Algo sube..., no, cae. Los pensamientos que se apagan suman la oscuridad del espacio. Palabras que tropiezan, recuerdo de todas las épocas en danza loca sin fronteras de tiempo, ayer y mañana juntos sin día ni noche, el hoy de la muerte como niño en día de fiesta. Un viejo y un niño contemplan la horrenda colisión de dos galaxias (38-39).

Estas citas, entresacadas de un largo pasaje, nos muestran, ante todo, que el muchacho experimenta con el abuelo no sólo la agonía de éste, sino lo tremendamente inhóspito que es el desierto: realidad de origen y realidad de llegada o retorno. Aunque no es nuestro intento aquí analizar los muchos símbolos referentes al desierto (Cárdenas, *El arquetipo* 37-99), queremos indicar solamente dos o tres cosas relacionadas con las lecciones que el muchacho experimenta a su "retorno". En el primer párrafo se enfatiza, a través del espejismo, la carencia de agua, que es una manera muy eficaz de ilustrar la naturaleza del desierto. En el segundo párrafo se nos muestra más directamente el resultado de esta naturaleza desértica: el "aceceo perruno" y la sequía. Y, en el tercero, se nos describe el resultado final: la alucinación febril, en donde las "palabras se pierden" y los días y las noches, los ayeres y los mañanas no se distinguen por estar todos "juntos". Desolación total.

Desde el punto de vista de la simbología, antes de leer esta imagen tripartita que acabamos de transmitir, se nos dice que "En el centro de la barriga hinchada del cielo está hundido el sol como ombligo de fuego; abajo está el indio Casehua tatemándose la carne y el alma" (38). De lo cual se deduce, por un lado, que "la barriga" del cielo es una contraposición a la barriga de la tierra o desierto, cuyo "ombligo" —la "duna" / Juan Manuel Casehua— corresponde al "ombligo" del cielo —"el sol"—, y que, por otro lado, el "ombligo tutelar" de la madre del muchacho, aunque desobediente éste, siguió "ceñido a la voluntad del chamaco", como también el abuelo —convertido en "duna"— siguió ceñido al "ombligo" del desierto / Madre Terrible (Cárdenas, *El arquetipo* 37-99). Es decir, no se pudieron escapar a la influencia de las dos madres.

Conclusión

Podríamos terminar este análisis con la pregunta obligatoria: ¿cuál es el resultado final de este viaje de nuestro héroe? Hemos visto paso a paso la "iniciación" del héroe, que entrañaba dos cosas: la separación de su pueblo, a causa de un "llamado" del destino, y la partida del muchacho o "desprendimiento". También pudimos observar la sección dedicada al "viaje" del héroe que incluía, sobre todo, las lecciones recibidas de sus dos maestros inmediatos —la madre y las voces del abuelo y de los antepasados— y también la doble experiencia con el río, bajo una visión personal y la voz personificada y sumamente aleccionadora del mismo. Por fin, que, en su "retorno", el héroe descubrió, por medio de una "visión", lo que ya había oído antes a través de las "voces".

Antes de contestar a la pregunta que nos hicimos, queremos adelantar lo que Juan Villegas nos dice en su obra, hablando del "viaje" en la novela moderna. Y es que, después del retorno, se espera que el héroe se "asiente en una forma de vida relativamente definitiva [y que] lo más normal es que [el héroe] no aporte nada nuevo. La transformación ha sido experimentada por él" en una forma psicológica (Villegas 126-127). Este parece ser el caso en "Tata Casehua".

Contestando ya a la pregunta, queremos destacar dos puntos: que el muchacho / héroe no volverá a cruzar el río, porque, después de lo que vio —muerte de su padre, maltrato, racismo y explotación económica— decidió "volverse a trote" hacia el desierto en donde estaba su abuelo y las "voces" de sus antepasados. Por otra parte, que el desierto sigue siendo un lugar inhóspito en donde "aquí no hay nada, nada, nada... ni verdores que enciendan las esperanzas, ni raíces para sustentar fervor de profetas; aquí solamente hay voces" (39). El mismo muchacho se dirige a su abuelo diciéndole: "— tengo sed, tata, mucha sed" (39), pidiéndole encarecidamente: "—Papá [tata], este imperio no me heredes" (39). Pero es que el abuelo no puede heredarle otro imperio, excepto el desierto, que es una "naturaleza preñada, condenada a no parir nunca" (34).

En el momento desesperado de la muerte, lo único que les hereda el "emperador" Juan Manuel Casehua al nieto y a su madre son las últimas palabras / "voces": "Yo soy de arena, el agua me desmorona, váyanse, váyanse..., allá hay ag...a, vid..." (42). Con esto termina la tercera parte del "viaje" —"el retorno"— del joven héroe que, ciertamente, no tomará el último consejo de su abuelo. De hecho, aunque no aparece muy claro, por la descripción de las dos últimas páginas parece ser que el niño —*alter-ego* del abuelo— agonizará con él.

BIBLIOGRAFIA GENERAL / OBRAS CONSULTADAS

Alarcón, Justo S. "La aventura del héroe como estructura mítica en *Tata Casehua* de Miguel Méndez". *Explicación de textos literarios* 15, 2 (1986) 77-91.

_____. "Entrevista con Miguel Méndez". *La Palabra*, 3, 1 & 2 (1981) 3-17.

Alonso, Amado. "La interpretación estilística de los textos literarios". *Explicación de textos literarios*, 1, 1 (1972) 3-15.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1954.

Leal, Luis. "*Tata Casehua* o la desesperanza". *Revista Chicano-Riqueña* 2, 2 (1974) 50-52.

Méndez M., Miguel. "Tata Casehua". *El espejo/The Mirror*. Berkeley: Quinto Sol, 1969.

_____. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Justa, 1980.

The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979.

Campbell, Joseph. *El héroe de mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey. Ed. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper and Row, 1963.

_____. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace, Janovich, 1959.

Jung, Carl G. *Psyche and Symbol*. Ed. Violet S. de Laszlo. New York: Doubleday Anchor Books, 1958

Leal, Luis. "*Tata Casehua* o la desesperanza". *Revista Chicano-Riqueña* 2, 2 (1974) 50-52.

Méndez M., Miguel. "Tata Casehua". *El espejo/The Mirror*. Berkeley: Quinto Sol, 1969.

_____. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Peregrinos, 1974.

_____. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Justa, 1980.

The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1979.

Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973.

* "La aventura del héroe como estructura mítica en *Tata Casehua*, de Miguel Méndez," *Explicación de textos literarios*, Vol. XV, no. 2 (1987) 77-91.

*LO ESPERPÉNTICO EN "PEREGRINOS DE AZTLÁN" Y "CRIADEROS HUMANOS",
DE MIGUEL MÉNDEZ **

Aunque muy bien pudieran estudiarse las influencias de la literatura española en la literatura chicana, en particular en el autor Miguel Méndez, éste no es mi propósito aquí. No cabe duda de que las literaturas más antiguas tienen "influencias" en las más recientes. Y de esto no se escapa ninguna literatura nacional ni regional emparentada a una cultura madre más amplia o antigua, como es el caso de las diversas literaturas hispanas dentro del que venimos llamando mundo hispano o hispanidad. En otros términos, me gustaría hablar, en lugar de influencias, de confluencias o coincidencias, de desarrollos y elaboraciones ulteriores y de transformaciones o acomodaciones.

Asentado ya este preámbulo, vamos a estudiar aquí los elementos esperpénticos valleinclanianos que se encuentran en la obra del escritor chicano Miguel Méndez. En principio podemos afirmar que, siendo la técnica del esperpento una forma artística que se emplea para deformar a un personaje o situación, encontrará cebo en una realidad social deformada y deformante. Este es el caso del chicano y del yaqui que por 150 años —sin contar los tres siglos bajo la dominación española— han experimentado una historia de opresión. El autor Méndez nos describe esa realidad humana de la frontera entre México y Estados Unidos, que es el resultado de las leyes del juego de la oferta y la demanda capitalista, de la extrema división de clases, de la enraizada discriminación racial y del desbalance socioeconómico de dos países colindantes que fuerzan a la población obrera a que emigre en masa de una a otra parte. Sobre una clase social degradante y

degradada, se alza la técnica literaria del esperpento, dándole forma artística a aquella realidad deformada. Es sabido que el escritor que acuñó el término "esperpento," y que lo llevó a cabo con creces en sus obras, fue don Ramón del Valle-Inclán que, por boca de uno de sus personajes de Luces de Bohemia, nos dice:

El esperpento lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse por el Callejón del Gato [...]. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. España es una deformación grotesca de la civilización europea[...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las formas clásicas (II, 584-590).

No es realmente importante que en el texto citado se nos presenten las razones que justifiquen que "España es una deformación grotesca de la civilización europea," como tampoco sería necesario indicar las razones de por qué la vida chicana/yaqui o fronteriza es una deformación de las civilizaciones anglosajona e hispana. Así como Valle-Inclán se basó en esa vida "deformada" para crear sus esperpentos literarios, también Miguel Méndez creó una buena parte de su realidad literaria a base de esperpentos, para legar a la posteridad una literatura que refleje, en ambos casos, una "vida deformada".

Podría decirse, en general, que el blanco del esperpento es el personaje, tanto desde el punto de vista individual como colectivo. Puede, sin embargo, extenderse también al ambiente que lo rodea. Casi todos los personajes de Méndez —sobre todo los que aparecen en sus obras de tono trágico— tienen un tinte esperpéntico. En nuestro esquema de análisis, seguiremos un orden piramidal, partiendo de lo más sencillo--dos personajes de *Peregrinos de Aztlán*--para concluir con el gran esperpento de *Los criaderos humanos*.

Un ejemplo de esperpento

Para comenzar, mencionaremos, como ejemplos, dos personajes sobresalientes de su novela *Peregrinos de Aztlán*²: Pánfilo Pérez y Chayo Cuamea. El primero es trabajador campesino migrante, explotado varias veces y consecutivamente por el sistema agrario de los rancheros norteamericanos, y que pierde a su hijo Frankie en la guerra vietnamita, en la que se vio involucrado el sistema militar más poderoso del mundo, Estados Unidos. Como consecuencia de ambos sistemas explotadores, Pánfilo Pérez se hace borracho, se vuelve loco y lo vemos convertido en un "pájaro negro"/cuervo de mal agüero. El otro personaje, Chayo Cuamea, de fiero y orgulloso yaqui y general de la Revolución Mexicana, pasa a convertirse en un "garañón" o animal, violando a la muerte, impersonada en un pájaro enorme y asqueroso (una "churea"). O sea, ambos personajes, que en principio eran dignos, se deforman animalísticamente al final, al aplicarle la técnica narrativa del esperpento.

Aunque la técnica del esperpento puede resultar complicada, para nuestro propósito la resumiremos aquí diciendo que es el método "sistemático" de *despersonalizar*, de *vegetalizar*, de *animalizar* y de *cosificar* a los personajes. En principio podemos afirmar que la manera de

obtener este resultado deseado es fácil. A un personaje se le puede "despersonalizar" comparándolo a otro personaje previamente deshumanizado o deformado. También se le puede "animalizar" al compararlo a un animal. Y se le "cosifica" cuando al personaje se le atribuyen cualidades inanimadas. A todo esto se le puede añadir el juego del claroscuro, la difuminación y la deformación por medio del teatralismo. Veamos sucintamente algunas de estas características aplicadas a dos cuentos que sobresalen, el uno, por su esperpentización al nivel individual y, el otro, por la esperpentización al nivel colectivo de los personajes. Ambas narraciones están sacadas de la colección *Tata Casehua y otros cuentos* y que llevan por título "Estilio" y "Desmadre", respectivamente. Más tarde aplicaremos esta misma técnica al largo poema del mismo autor, *Los criaderos humanos*.

Esperpentización individual y colectiva

Aunque el cuento "Estilio" es un poco largo, el argumento, sin embargo, es simple. Un hombre casado que busca venganza de su mujer infiel. Los celos son tan fuertes que rebajan sus calidades humanas a un nivel animalístico. Al personaje se le deshumaniza mediante dos procesos concomitantes: cosificando y animalizando, tanto al personaje como al ambiente situacional, en donde él se mueve y existe. Transcribimos algún pasaje:

Estilio se hizo un pedestal de pino enano. Parecía [una] estatua"(39); Era su barba un bosque inculto (37); Estilio parecía de materia seca: polvo, azúcar y mármol (39).

Estas breves citas nos indican lo siguiente: el esfuerzo del narrador por anonadar al personaje, paralizarlo y cosificarlo. Los rasgos sobresalientes se refieren a la "materia seca", fría e inanimada, como "pedestal", "estatua", "polvo" y "mármol". Lo de "bosque" y "pino enano", aunque sería un proceso de vegetalización, pierde esta característica al estar supeditado al concepto y representación fría y sin vida de "pedestal" y de "estatua".

Pero la deformación y degradación más fuerte se hace, no a través de la cosificación, sino —y esto aunque parezca contradictorio— a través de la animalización. La razón es que el personaje deja de ser frío, se hace movable, adquiriendo así características repugnantes que colindan con la parte negativa del ser humano: la de ser animal. A continuación iremos transcribiendo algunos pasajes como comprobantes de este aserto.

Caminando hacia la vivienda en donde se creía él que encontraría a su mujer y al amante, Estilio lleva en su bolsillo izquierdo un "sapo" que "aprieta cuando recuerda al amante que gozaba [de] su mujer" (35), animalizándolo de este modo. Pero, al mismo tiempo que ocurría esto, a Estilio "se le erizaba el espinazo", animalizándose también. Más tarde en la narración, y ya frente a la "evidencia", Estilio profirió un sollozo "con rara resonancia felina" (39). Es que, se nos dice, cuando niño ya sus amiguitos le pegaban solamente para "oírlo maullar". Histérico, imitaba onomatopéicamente al gato: "Se auuuman, miaug, miahogo" (39). Después, "puesto en sus cuatro extremidades, arqueó el lomo" y, antes de retirarse del aposento de los amantes, "relinchó, y, a medio galope..., dio sendas patadas a la puerta" (39). De regreso a la cueva se nos dice que "los cuarenta pies que distaban de su guarida los anduvo en cuatro patas [...]. Imitando extraños

gruñidos penetró en su caverna [...]. Afuera [...] estaban pintados sus pies y manos, cúmulos de excrementos [y] varios huesos roídos" (57).

Casi todos los epítetos se refieren a su semejanza con el "gato," reservándose uno para el caballo —"relinchó"— y otro para el porcino —"imitando gruñidos." Como si no fuera bastante su comportamiento o teatralismo animalista, se esperpentiza aún más al describirnos, como parte del ambiente situacional, los residuos que iba dejando atrás: "cúmulos de excrementos" y "huesos roídos", como lo hicieran un gato y un perro.

El proceso esperpentizador no termina con deformar al personaje-individuo del cuento, sino también al personaje colectivo y el medio ambiente, para, de esta forma, situarlo con más insistencia y ambientarlo en una correspondencia total. Se lee en el texto que Estilio "cruzó ríos pavimentados.... Por entre lianas de acero y baba había cruzado aquella jungla, esquivando chivos, lobos y toda suerte de alimañas esquineras" (35), describiéndonos de este modo las calles de la ciudad y las personas deshumanizadas que caminaban por ellas. Y añade el narrador: "Cabrrronnn cabrrronnn... rugía una motocicleta con aires de leopardo domeñado, llevando un piticántropus a horcajadas..." (37), con lo cual se consiguen varios efectos: la motocicleta (cosa) se eleva al nivel de animal al "rugir" como "leopardo", y al motociclista (persona) se le rebaja al nivel animal, al convertirse en "piticántropus". El proceso continúa en el siguiente pasaje: "Por las calles huían a tropel avestruces y bicicletas.... Los autos ceñían sus huellas de cascabeles sobre los lomos costrados de la tierra. Suena un frenazo con dolorosos aullidos de neumáticos" (37). En este último pasaje se sintetiza, sobre todo, la esperpentización absoluta en donde los tres niveles o géneros de la naturaleza —hombre, animal y objetos inanimados— se mezclan, se cruzan, se entrecruzan para darnos una colectividad o totalidad confusa en donde sobresale lo animalístico.

Si en el cuento "Estilio" predomina el esperpento del personaje-individuo, el cuento "Desmare" se caracteriza principalmente por su aspecto de colectividad. Además de notarse el proceso de cosificación y animalización, se observa el fuerte uso de la técnica de la difuminación. Pero, antes de entrar en detalles, señalemos que este texto narrativo consta solamente de una página y que el argumento es muy simple: dos hombres que, por una mujer, se desafían a duelo. La estructura de la narración es cíclica. Hay un brevísimo diálogo, emparedado por dos párrafos ambientales, donde se nota que, el segundo de éstos, es un remedo o reflejo del primero.

Comencemos por la parte central, o sea, el breve diálogo. Una nota aclaratoria del texto nos dice: "Salieron a disputarla. Franqueada la puerta apenas, escupiéronse plomo con sus hocicos de fierro" (59). Esta corta cita es muy importante porque, además de describirnos la acción llevada a cabo —el tiroteo— y la razón del desafío —"disputarla"—, se nos sintetiza el proceso del esperpento llevado a tres niveles: deshumanización ("escupiéronse"), animalización ("hocicos") y cosificación ("plomo" y "fierros"). Además, por medio de la sinécdoque, toman la parte por el todo —"escupir", "hocico", "fierro"—, expresionísticamente quedando separadas del todo las partes negativas y desfiguradas. Este mismo empleo de la sinécdoque se extiende al brevísimo diálogo:

— Pero, si iban riendo... —declararon los mirones.

— La pura pelada verdad es que la mueca del dolor trágico y la carcajada, pos... son iguales (59).

Lo que sobresale, en primer lugar, es que los interlocutores no son personajes definidos, sino colectivos ("los mirones"), y que los presentes en la escena se describen en una forma peyorativa, no como personas, sino como "mirones." El hecho de ser colectivo el hablante y el describirlos con funciones visuales difuminadas son procesos de la esperpentización. En segundo lugar, y relacionando esto a las ideas estéticas del autor de los esperpentos, Valle-Inclán, se ve claramente el impacto que el "gesto" desempeña en la narración (Valle-Inclán, *La lámpara*, 120-123). La "mueca" trágica y la "carcajada" cómica se equiparan, por ser "iguales". Otra vez se hace uso de la sinécdoque separando del todo las partes, los "gestos" visuales-auditivos que, aunque peyorativos y contradictorios, resultan ser "iguales", cristalizando y fosilizando de esta manera actitudes infrahumanas de los personajes.

Pasando ahora a los dos párrafos largos y complementarios del texto, de nuevo observamos el fuerte empleo de la técnica de la difuminación. El gentío que presenciaba el desafío trágico estaba fuera de lo que se supone era una cantina. Estaban y andaban por las calles. Pero por ninguna parte se describe a esta muchedumbre en sí. Es que ésta se encuentra envuelta en una atmósfera que, en el primer párrafo, se describe como "vaho", "humo" y "vibración". De los concurrentes se escapaban "palabras", pero éstas no se oían claras, porque formaban una "red babosienta". Las "palabras" no aparecen nítidas, sino que se presentan fuertemente difuminadas con tinte negro o grisáceo: "Navegaban sobre la espesura del humo", "se sacudían en una vibración pegajosa", llegaban todas al "unísono" y como "zumbido nauseabundo". De las bocas de los borrachos se desprendían "racimos chorreantes de necedades viscosas" y goteaban "risotadas filosas", todo esto fraguado en un "yunqueteo" reticente.

Analizando brevemente este pasaje se nota que la figura literaria predominante es la sinécdoque, por medio de la cual se desprenden de la muchedumbre las "palabras", que 1) fungen como sujeto primario del párrafo, 2) que, hiriendo la facultad auditiva, se trocan en visual al hacerse "viscosas", "pegajosas" y "babosientas", 3) que se entrecruzan y penden como "red" y "racimos", y 4) estas palabras, que antes habían sido "humo" y "vaho", se solidifican y cosifican en metal, transformándose en un "yunqueteo reticente". La difuminación se solidifica para dar paso a la escena en donde el metal ("plomo" y "hocico" de "fierro"), o sea, la pistola, se convierte en sujeto actuante de la acción. Una vez llevada a cabo ésta, la narración vuelve otra vez a elevarse al nivel abstracto por medio de la técnica difuminadora.

De las "palabras" del primer párrafo, se pasa en el segundo al "aire raro" y "aire lejano" como sujeto principal en donde se ambienta el gentío "mirón". Este aire intangible se cosifica y animaliza al hacerse portador de residuos materiales negativos. No era un aire que llevaba "hedores de meados" humanos, convertidos en "bípedos mamíferos", ni tampoco eran dejes de "perros sarnosos". Era un aire "lejano" y antiguo que sirvió de "aliento a muchísimos muertos" y venía cargado de "sangre vaporizada" y de "polen enloquecedor [...] del sexo" (59).

Al comparar este segundo párrafo con el primero, observamos que 1) las "palabras" —fenómeno auditivo en el primer párrafo— se convierten en "aire" hediondo —fenómeno olfativo en el segundo párrafo— y que 2) la "viscosidad" visual —en el primer párrafo— se convierte en

"viscosidad" olfativa —en el segundo— de "hedores", de "sangre" y de "polen" humanos. Y todo esto se alcanza por medio de la técnica de la difuminación en donde nada es completamente sólido ni nada completamente etéreo, nada completamente blanco ni nada completamente negro, sino que todo es gris, viscoso e irreductible. Un verdadero esperpento.

Si en el cuento "Estilío" se había enfatizado la técnica del esperpento, aplicada sobre todo al personaje *individuo* y en "Desmadre" al personaje *colectivo*, ahora trataremos de aplicar dicha técnica no sólo al personaje, sea individual, sea colectivo, sino también al ambiente circunstancial que le rodea y al situacional en que se mueve. La denominaremos con el término de *totalidad*. La obra escogida para estudiar este tercer peldaño del esperpento es el largo poema que se titula *Los criaderos humanos*. Antes de entrar en los pormenores del análisis, es conveniente destacar algún aspecto de la obra. Lleva por subtítulo *Épica de los desamparados*, o sea, es un canto poético en donde se describe la increíble degradación del ser humano mediante la explotación más ignominiosa a que puede haber llegado la humanidad.

Comenzaremos por señalar el valor semántico del título: "criaderos humanos". Esta expresión, a simple vista, nos trae a la mente algo así como "guarderías" o "parvularios" para niños. Algo positivo para ayudar a la buena crianza del ser humano en sus primeros pasos para poder más tarde incorporarse a la sociedad. Pero, en su aspecto negativo y más real, como el que se le da aquí, tiene el valor semántico de deshumanización, al equiparar el término "criaderos" al de "invernaderos" y al de "zoológicos". La premisa o punto de partida es, pues, la comparación del niño a la planta y del hombre al animal. Vegetalización y animalización, por una parte y, por otra, mercantilización, pues se crían para ser vendidos.

Si por el momento dejamos de lado el aspecto situacional y ambiental en que se mueven los personajes, para ocuparnos de éstos exclusivamente, nos encontramos con dos grandes bandos: los opresores y los oprimidos. Entre los primeros hay tres grupos escalonados, que componen la parte superior de la pirámide: los Hombres-de-Cristal, los Hombres-Rapiña y los Hombres-Aguijón. El segundo bando, base de la pirámide, lo componen los Humillados ("desamparados"): viejos, jóvenes y niños, todos ellos de ambos sexos. Nótese que los epítetos dados a los diferentes subgrupos se relacionan a las *cosas*: los de "Cristal", los "Rapiña" y los "Aguijón". Los "Humillados", o explotados, aunque subhumanos, guardan sin embargo un toque de humanidad, aunque sólo sea porque el sufrimiento los redime.

Si los personajes quedan de este modo deshumanizados y esperpentizados, el resto de las "criaturas" no queda mejor parado. Los elementos naturales, como la tierra, las montañas y los ríos, sufren transformaciones semejantes. Lo mismo ocurre con la flora y la fauna. Parece ser que la depravación del ser humano, a causa de la explotación, se extiende a los elementos naturales, y que su maldad es contagiosa y contaminadora. De aquí se deduce lo que habíamos indicado antes de que la técnica del esperpento en esta obra es *totalizante*. A base de estas observaciones preliminares nos ocuparemos, en este tercer apartado, de dos puntos: la esperpentización de los personajes y también de la naturaleza.

Esperpentización de los personajes

Siguiendo el esquema expuesto al principio de este trabajo, la esperpentización de los personajes se lleva principalmente a cabo por medio de la *cosificación*, de la *vegetalización* y de la *animalización*. No podemos hablar en esta tercera etapa de *despersonalización* ni de *difuminación*, porque en esta obra--*Los criaderos humanos*--se parte de la base de que el ser humano no es un ser de carne y hueso, sino más bien un infra- o sub-ser. Además, son éstos aglomerados o grupos de personas diluidos en un anonimato irreconocible, divididos en géneros y subgéneros. Podría decirse que, socioeconómicamente hablando, se distinguen tangencialmente por la clase social a que pertenecen.

En cuanto a los tres subgrupos de explotadores debemos decir que la voz poética nos los describe no tanto por lo que son, sino por su función y por lo que hacen y ejecutan. Por tanto, la aplicación de la técnica del esperpento es sucinta. Se resume a los epítetos que los definen y a dos o tres cosificaciones y animalizaciones.

De este modo, a los Hombres "Rapiña" se les animaliza por medio de este epíteto, correspondiente a las aves, cuya función es alimentarse de los despojos asquerosos de seres semivivientes (los "humillados"), en trance agónico o ya corrompidos. Son como "buitres" que se nutren de los hombres "flacos" y de "pura osamenta". Son estos "Rapiña" seres "rechonchos", pareciéndose a "los pollos recién pelados / listos para hornearse" (55). O sea, su naturaleza y función es la de pillaje, alimentándose de podredumbre, pero que, por medio de la digestión de la carroña, se transforman en cosa o animal aceptable e, incluso, apetecible. Pero hay que añadir que aquella "podredumbre" eran restos humanos y que lo animal "apetecible" era el resultado de haber ingerido y digerido los despojos humanos. En otros términos, se trata de una esperpentización a la inversa: no se animaliza al ser humano, sino que, partiendo, como base, de la degradación humana ("pura osamenta"), se sublima o enaltece a este ser humano repugnante al nivel animalista ("pollos... rechonchos").

Al segundo subgrupo de los opresores se les denomina Hombres-"Aguijón". Se les *cosifica* debido a su función: son como varas/"aguijón" con que se doman y gobiernan a las vacas y a los bueyes ("humillados"). Por su configuración aguda y afilada de "aguijón", se les equipara a las "jeringas" que usan para extraer la sangre de las venas de los "Humillados". Pero, a diferencia de los "Rapiña" que se alimentan de los restos humanos, los "Aguijón" succionan la sangre de los "criaderos humanos" para convertirla en "joyas". Se equiparan, por medio de la *animalización*, a "fieras carniceras" que usaban sus "garras y dientes" para desollar la "carne de los rebeldes" (34, 35). Además, sus "ojos eran soles enrojecidos". De sus manos goteaba "sanguinolenta lluvia" y sus corazones eran "cuchillos de piedra" (59), en donde, por medio de la *cosificación*, no sólo se les degrada, sino que se apuntan los utensilios de su crimen: los "cuchillos" que hacen brotar la sangre de los "Humillados", las manos de las que pringa la "sanguinolenta lluvia", y la rabia interior que se manifiesta en sus "ojos... enrojecidos", además de que esto último implica que los ojos son el espejo en que se refleja la sangre vertida y coagulada en sus manos.

El tercer subgrupo de los explotadores lo forman los Hombres de "Cristal". Una vez más, por medio del epíteto "cristal", se *cosifica* a los integrantes del grupo. Pero esta cosificación no

parece ser repugnante, como en el caso de los otros subgrupos. Esta vez el "cristal" se asemeja a lo trasparente y a las piedras preciosas. De hecho, uno de los fines por los que se hacen, se construyen y se mantienen los "criaderos humanos" es para convertir la sangre succionada en "oro" y en "joyas", piedras preciosas ambas. Los Hombres de Cristal son los que forman la cúspide o cenit de la pirámide social. Para éstos trabajan los Rapiña y los Aguijón. Al decir en el texto que éstos "tienen ojos / tal lagos azules", "tienen la majestad y belleza de las águilas/agudas y filosas garras" y "tienen nidos en la luna", se *cosifican* y *animalizan* a un mismo tiempo.

Después de haber hecho una exposición breve sobre los tres subgrupos de explotadores, pasamos ahora a analizar al gran grupo de los explotados, es decir, a los "Humillados". Este es el grupo en el que se enfoca principalmente el largo poema de sesenta páginas del que nos ocupamos ahora. Tanto el título ("criaderos") como el subtítulo ("desamparados") aluden a esta gran masa de gente. Aunque el autor se refiere a ellos como a "viejos", "viejas", "madres" y "niños", aquí los presentaremos y reuniremos de acuerdo a la técnica esperpéntica de la *cosificación*, de la *vegetalización* y de la *animalización*. No anotaremos nada de (*des*)*personalización*.

El poeta, en primera persona, lleva al lector de la mano en su viaje en busca de sus raíces a un pueblo fronterizo que, por indicaciones textuales, parece estar situado al norte del estado de Sonora. A modo de estribillo, como motivo lingüístico y literario, nos sobreviene un presentimiento de algo trágico e inhumano: "¡Dios mío! ¿Qué mundo es éste?" (1). "¿Qué mundo es éste / que entierra a sus niños en la alborada?" (3). "¡Qué tierra tan lúgubre!" (3). "¿Qué pueblo es éste?" (4). Ya entrados en la antesala del mundo que se propone mostrarnos, caminamos paso a paso por sus "calles" desérticas y por los "jacales" medio abandonados. La respuesta a las preguntas, en forma de estribillo, nos las da una voz anónima:

...

Tal escenario trágico
poblado de actores sin alma
sin obra ni drama literarios.
¡Señor caminante!
¡Esto es un criadero humano! (4)

Con esta declaración, entramos en el pueblo o "criadero" en donde sólo hay escuálida vegetación, a modo de *invernadero*, y también seres humanos desnutridos y esqueléticos, a modo de agonizante *zoológico*.

El primer personaje con que nos encontramos en este viaje es un "viejo" árbol que tenía "sus pies hundidos en el suelo" y sus dedos eran como "garfios enraizados". El "pelo" le coloreaba con un "tono verde" y sus labios parecían "flores marchitas" (5). Más tarde nos lo encontramos desnudo, su cuerpo "lleno de cicatrices" y su garganta parecía una "gruta". Su voz emitía un "chiflido de viento" como si saliera de una "botella." Su rostro era "cascaroso", los genitales estaba "petrificados", era su "culo como ventana de barco" y tenía la espalda llena de "escama" (20, 21). Lo volvemos a encontrar por tercera vez maldiciendo su situación y la de su gente con "voz estropajada" (42). Después, ya agonizado, su "vientre sin entrañas" servía de habitación a parvadas de pájaros cuya algarabía semejava un "triperío pedigüeño" (24).

Resumiendo, la esperpentización del anciano "milenario" se lleva a cabo en tres niveles. Se *vegetaliza* al decirnos que tenía los pies hundidos en el suelo, como si fueran "raíces" sus dedos; que su pelo tenía el color "verde", como las hojas, y que sus labios parecían "flores" sin savia. Se le *cosifica* al convertir su laringe en una "gruta", emitiendo su voz "chiflidos de viento", habiéndosele "petrificado" los órganos genitales, y su ano semejándose a una "ventana de barco". Por fin se le *animaliza*, en el contexto de la vegetalización, cuando su vientre, ya sin entrañas, se transforma en albergue de "pájaros" que semejan un "triperío pedigüeño".

En su caminata por el pueblo, el poeta se topa con otro hombre, un "ser extraño". Estaba encaramado en un árbol. El poeta no podía discernir a qué tipo de humano pertenecía. En un primer momento "parecía una cucaracha." En otro, debido a sus movimientos de cabeza, se asemejaba a una "serpiente". Más tarde le pareció que era un "chango", por la manera de estar trepado en el árbol (16). Por ser taciturno, le vino a la mente un "búho". Por fin, debido a que soltaba baba de la boca para formar hilos, se le antojó que sería "un arácnido" (52, 53). En este caso, la esperpentización se lleva a cabo exclusivamente por medio de la *animalización*: "cucaracha", "serpiente", "chango", "búho" y "araña", todos ellos aspectos repugnantes y dañinos.

Acompañando al poeta nos encontramos con dos hombres en este pueblo vencido y anémico. Son dos narradores que informan al poeta sobre la historia de su gente. A pesar de que tenían cuerpos de "toro" y "cuernos de cimatarra", sus voces eran de "ternerito". El poeta les pregunta: "¿Qué clase de toros son ustedes?" (13, 14). Como respuesta recibe el silencio. Todo esto nos indica a qué grado de degradación habían llegado bajo la subyugación a la que habían sido sometidos por los explotadores. Una vez más, por medio de la *animalización*, se nos pinta una realidad degradadora y esperpéntica.

Después de habernos ocupado de los hombres, pasamos ahora a ver otro grupo de personajes en *Los criaderos*: los niños. El poeta se acerca a uno de los "jcales/criaderos" y, después de declararle a las asustadizas madres que él era poeta y maestro, los niños salen presurosos de "los vientres de los jcales" para verlo. Vale la pena transcribir dos estrofas.

Se paraban en sus patitas traseras
mostrándome los dientes triangulares.
¡Empezaron a roer la tela podrida
de mis pantalones! (30).

El poeta concluye: "¿Serán pirañas?". Este es el único proceso de *animalización* en cuanto a los niños. Pero la degradación continúa por medio de la *vegetalización*:

Me sorprendió la rara artesanía
con que hacían a los niños.
¿Son piñatas de cuero, señora?
Tenían vientres como vejigas
brazos y piernas de cañajotes
nalguitas del tamaño de aguacates...
Pelaban los dientitos como topos ahogados (25).

Más tarde se añade que vio unos "macetones" que contenían "plantas exóticas". A esas plantas comenzaban a brotarle "espinas en las manos". Sus "cabelleras" parecían "trigales marchitos." Eran "casi plantas". No. "¡Eran niños!" (45)

Presenciamos aquí una visión devastadora. Observamos el hambre institucionalizada de los niños y sus efectos biológicos. No cabe duda de que la técnica del esperpento, aplicada por el autor al personaje-niño, surte efecto en la mente del lector. Por medio de la *animalización*, se obtienen dos cosas: el parco análisis de la presentación sinécdoica en donde se seleccionan los dos detalles de "las patitas traseras" y "los dientes triangulares" que, por una parte, son formas estáticas y de fotografía instantánea, y, por otra, que estas formas estáticas preparan a los sujetos para la acción, pues "empezaron a roer" los pantalones. En fin, los niños famélicos se equiparan a las "pirañas".

En la segunda estrofa transcrita se enfatiza la técnica esperpéntica por medio de la *vegetalización*. Las extremidades de los niños estaban hechas de "cañajotes" y las partes traseras parecían "aguacates". Todo ello dando la impresión de "piñatas". Importante sería anotar que todo el cuadro es una "artesanía". El producto de esa artesanía, las "piñatas/niños", como sería de esperar, pasarán a las tiendas de curios para ser vendidas a los turistas. El proceso de degradación llega al punto de lo infrahumano.

Como trasfondo a la esperpentización de los "niños", nos encontramos brevemente con las "madres" que, aunque no se mencionan con la presencia de otros personajes, no por eso su degradación es menos intensa. De ellas nos dice la voz poética que tienen las "cabelleras de pasto marchito", que sus senos son "canastas vacías" y que sus vientres semejan "prados de flores silvestres" (37). Vegetalizándolos de esta forma nos enteramos de que, así como los niños, sus madres padecen de desnutrición genética y que, debido a ello, los hijos que paren nacen "escuálidos".

Esperpentización del medio-ambiente

Hasta aquí hemos tratado de ver cómo el autor ha presentado la degradación del ser humano (explotadores y explotados) a través de la técnica de los esperpentos. Ahora veremos cómo esta degradación se extiende hasta contagiar a los elementos de la Naturaleza. Para ello iremos por partes. Antes de entrar en detalles, sin embargo, será necesario aclarar que, a nuestro juicio, el gran mérito del autor en Los criaderos humanos ha sido de crear una gran metáfora, que se convierte en alegoría al transformar al ser humano en vegetal. Una vez establecida esta ecuación, la riqueza tanto en el tratamiento del contenido como en la exposición de la forma, adquieren posibilidades ilimitadas. Es una *totalización*, como habíamos indicado antes y tendremos la oportunidad de demostrarlo en las páginas que siguen.

Así, por ejemplo, a los Hombres con epítetos de "Aguijón", "Cristal" y "Rapiña", no sólo se les cosifica y se les animaliza, sino también se les concede la capacidad o función de obrar fuera y sobre las posibilidades que circunscriben al ser humano. En otros términos, se les abren las puertas para comunicarse (o confundirse) no solamente con otras especies, sino también con

otros géneros y reinos ajenos al ser humano. De este modo, los Hombres-"Rapiña", sin dejar de pertenecer al "género humano", cruzan el umbral para convertirse en el género animal, con connotaciones negativas. Una cosa parecida ocurre con los Hombres-"Cristal", que, sin dejar de ser "hombres", cruzan la frontera de su género para invadir el reino de los elementos. De la misma manera pasa con los Hombres-"Aguijón", que fungen de intermediarios entre el reino humano y el animal, cosificándoseles en "aguijón", que es un utensilio que relaciona al hombre con el ganado--instrumento peyorativo de comunicación entre ambos reinos.

A continuación damos un ejemplo solamente para ilustrar lo que acabamos de decir. Leemos casi al principio del largo poema:

Un día
aparecieron los Rapiña
con guillotinas eléctricas.
Decapitaron los árboles
con máquinas trompudas.
Arrancaron de raíz sus cuerpos.
Arrasaron con todo.
Donde hubo arboledas
quedaron oquedades y lamentos (10).

Los ejemplos podían multiplicarse, pero se haría muy prolijo el trabajo. En particular, notemos que hay dos lecturas posibles: una al nivel literal-real y otra al nivel metafórico-alegórico. Al nivel literal observamos sencillamente que unos hombres, apodados "Rapiña," cortaron y arrancaron de raíz muchos árboles, como puede hacerlo cualquier leñador. Pero, al nivel simbólico-alegórico, trasponiendo los *reinos* vegetal y humano, nos damos cuenta de que el hacer de leñador equivale a hacer la guerra, que, a un tercer nivel, se traspone a la explotación económica del capitalismo occidental, en este caso el americano (Hombres-de-"Cristal") que contrajo nupcias con el capitalismo lacayo de México (Hombres "Rapiña" y "Aguijón"), quedando atrapados los oprimidos trabajadores mexicanos y chicanos (los "Humillados").

Pasando ya al grupo de los "Humillados," vemos cómo, de un modo semejante, cruzan éstos el umbral de su género propio para totalizarlos con los otros géneros y reinos de la Naturaleza. La lente del poeta se enfoca unas veces en los elementos de la naturaleza, otras se concentra en el reino animal, otras en el ser humano —formando parte de la naturaleza— y otras en la totalidad global y cósmica. Procederemos por pasos.

Entre los elementos aparece el "sol", el "río", las "montañas" y el "viento". Directa o indirectamente, todos los elementos traspasan fronteras para invadir el recinto humano. El "Sol... / como dios arbitrario y asesino / arrojaba a mansalva / agudos reflejos de cuchillos" (9), en donde el sol se coyunta a las "guillotinas" de los Rapiña arrojando sus rayos como "cuchillos" contra el hombre-árbol. El "sol", entonces, toma el bando de los explotadores contra los explotados. Su función natural de iluminar y dar vida se transforma en instrumento opresivo y en "asesino", característica de la depravación humana.

Al decir que los "ríos" están "sordos", se obtiene sinecdótica y sinestésicamente la impresión de que se coyunta con el sol asesino, porque —así como el "cielo"— "ni siquiera se acuerda de nosotros" (28). En otra ocasión leemos que los "arroyos y los ríos fueron como tripas rotas" (12), al caer bombas sobre el pueblo de los "Humillados", participando, en esta ocasión, de la "laceración" de los explotados. Del mismo modo, las "montañas" y las "cavernas", por medio de la personificación, corren parejas con el ser humano degradado al decir que "... de las montañas/flotaban chorreras de pus" y "aullaban de dolor las cavernas" (12). Aunque el reino elemental e inanimado (montañas, cavernas) se eleven al reino animal y biológico, no dejan por eso de degradarse, puesto que se convierten en "pus" y en "aullidos". Esta es otra manera de esperpentizar: elevar para degradar.

Los desmontes que los hombres de Rapiña infligieron a la tierra tuvo efectos desastrosos para la fauna. "Millones de mariposas cristalinas / habían perdido sus colores" (8) reboloteando, porque buscaban desesperadas la vegetación marchita y desaparecida. Los "murciélagos / cruzábanse en pena / añorantes de tinieblas" (8) o sombras de arboledas. Y las "cigarras secas/chillan estridencias que se apagan" (2) por falta de árboles en donde pararse y de sombras para cobijarse. Aquí no hay trasposición de fronteras ni de reinos. Simplemente el dolor universal —una des-animalización a causa de la des-vegetalización. Una rotura esperpéntica en la armonía cósmica.

Aproximándonos al ser humano nos encontramos con varias configuraciones. Las "milpas / ansían el torrente / cual hembras olvidadas" (2). Más adelante observamos que "El arado egipcio removía la tierra seca / como entraña de mujer / paridora de escuálidos enanos" (14). Y, después, uno de los "humillados" le muestra al poeta "¿Nota usted el vientre arrugado de la madre tierra?" (23). En las tres citas observamos el tema de la relación estrecha entre la tierra y la madre en donde, contra lo que sería la ley natural, ni la una ni la otra pueden parir, no sólo porque el "sol" había enviado sus "reflejos de cuchillos" o rayos "asesinos", sino a causa de los desmontes practicados por los hombres Rapiña con sus "guillotinas eléctricas". La desnaturalización, como se puede ver, es otra forma de esperpentizar.

Pasando últimamente a la totalización cósmica, nos encontramos con pasajes como el siguiente:

| | |
|-----------------------|---------------------|
| Reptaba la fauna. | en lluvia inerte. |
| Se sentía morir | Verdes lodazales |
| perezosamente. | se iban destiñendo. |
| Llanto de pájaros | La tierra desmayada |
| huérfanos de atalayas | sin vida, |
| caía sobre el polvo | pálida (11). |

Tanto la fauna ("pájaros") como la vegetación ("verdes lodazales") y los elementos cósmicos ("tierra") agonizan desnaturalizados por la intervención del ser humano, también consciente y voluntariamente desnaturalizado. La fauna "se tiende", los pájaros quedan "huérfanos" y la tierra se "desmaya", personificándose para unirse, por medio de la *correspondencia*, al ser humano que también agoniza como el resto de la naturaleza, como veremos en el siguiente pasaje.

Por fin, entramos ahora en un "criadero" humano y, como si estuviéramos bajo el poder de un

hechizo, advertimos que:

¡Este es un criadero humano!
Ayes hirientes
lenguas hambrientas
lamían la tierra sin verdes
plateando la erosión con la baba trágica.
Era el chillar desgarrante de mujeres sin consuelo
y lapsos pétreos de hombres
sin palabras ni lamentos:
cenizas y llamaradas...
Los lamentos y el lloro
como el viento y el polvo
se untaban ondulantes en la tierra
hundiéndose en sus grietas (41).

Escena ésta anonadadora. Una humanidad agonizante por falta de comida y de agua. Se arrastran, se pegan y se hunden los lamentos, las lágrimas y la lengua del ser humano a la tierra estéril. Degradación y esperpentización por *cosificación*, causada por la maldad de los explotadores "Rapiña", "Aguijón" y de "Cristal". Un final wagneriano y mefistofélico.

Conclusión

En este trabajo hemos tratado de aplicar la técnica literaria de los esperpentos valleinclanianos a tres textos del escritor chicano Miguel Méndez. Para ello señalamos con una pincelada a dos personajes sacados de su novela *Peregrinos de Aztlán*, Pánfilo Pérez y Chayo Cuamea. Después, y más en detalle, analizamos dos cuentos, "Estilio" y "Desmadre," que se construyen fundamentalmente sobre una base esperpéntica. Finalizamos nuestro estudio con un análisis más detallado aún del largo poema *Los criaderos humanos*. Esta tercera obra es quizás el esperpento más formidable que, hasta ahora, haya brotado de la pluma chicana.

Las diferencias entre los tres textos, según nuestro análisis, radican en que "Estilio" es un esperpento individual. "Desmadre" es, aunque corto, un esperpento de un grupo o colectividad de individuos amorfos. Y *Los criaderos humanos* es un esperpento totalizador y cósmico, porque tanto los elementos geofísicos, como la flora, la fauna y el hombre cruzan sus propios límites de géneros y reinos para converger en un desorden caótico y deformado.

En los tres casos hemos visto que, en mayor o menor grado, todos comparten los elementos que integran la técnica del esperpento: la cosificación, la vegetalización, la animalización, la des-humanización y la difuminación.

Si bien, desde el punto de vista de la forma, la esperpentización es un mérito técnico y artístico en sí, como revelador de una sociedad degradada, perderíamos el impacto totalizador del texto si no entreviéramos el mensaje o mensajes que el autor/poeta nos quiere entregar, como valor documental de la obra. Es obvio que, en estos tres textos, el escritor nos señala que la degradación del ser humano, sea al nivel individual, colectivo y aún cósmico, viene causado por ese mismo ser —el hombre— cuando se convierte en explotador: *homo hominis lupus*.

OBRAS CONSULTADAS

Méndez, Miguel. *Los criaderos humanos y Sahuaros*. Tucson: Peregrinos, 1975.

____. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Peregrinos, 1974.

____. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Justa Publication, 1980.

Valle-Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

____. *Obras completas*. Madrid: Plenitud, 1952.

* Este artículo apareció impreso en las *Relaciones literarias entre España e Iberoamérica*. Madrid: Editorial Universidad Complutense (1988) 785-795. El mismo artículo, revisado, fue reimpresso en *The Americas Review* 17, 1 (1989) 84-100.

NIVELES INTERPRETATIVOS DEL POEMA "ENCUENTRO" DE LUPE CÁRDENAS *

En este estudio analizaremos dos de los varios niveles posibles del poema "Encuentro", de Lupe Cárdenas (*Canto al Pueblo IV*, 1980). Estos dos niveles analíticos que emplearemos serán el estructural y el arquetípico. Para ello nos hemos valido, sobre todo, de dos libros: *Estructuras de la novela actual* (1970), de Mariano Baquero Goyanes, y del *Diccionario de símbolos* (1969), de Juan Eduardo Cirlot.

La razón por la cual hemos seleccionado de estas dos aproximaciones críticas es que, partiendo del texto, nos parecieron las más apropiadas, además de que una, la

estructuralista, se presta al análisis de la forma, interesante en sí, y la otra, la arquetípica, se refiere más bien al contenido, rico en símbolos. Quisiéramos aclarar que, al hablar del análisis estructural, se tocarán dos o tres niveles diferentes, es decir, lo referente a la estructura espacial, traducida en geométrica. Queremos advertir también que en nuestro análisis, como ocurre con frecuencia, los planos de los diversos acercamientos se entrecruzan y la repetición se hace necesaria.

Análisis estructural

Aunque el poema "Encuentro" aparece impreso en tres páginas, al reducirlo a una página, por medio de la fotocopia, aparece a la vista en forma ovalada. "Hay un dominio en el que la visualización de una estructura literaria deja de ser metáfora para funcionar como estricta literalidad", nos dice Baquero Goyanes (*Estructuras* 222). Se está refiriendo el crítico, claro está, a lo que se ha llamado ya "estructura tipográfica". Esta forma visual adquiere en nuestro caso, como se verá a continuación, dos interpretaciones: la estructural (tipográfico-dialogal) y la simbólica (psico-arquetípica).

Estructura tipográfica

Puede decirse que la estructura tipográfica es, sobre todo, un fenómeno de la literatura moderna, en especial de la poesía y también de la novela. Recuérdense para el caso las tipografías exageradas en *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, para citar sólo un caso extremo de la narrativa moderna, en donde la estructura de cada capítulo va representada por un dibujo que parece un jeroglífico o una rúbrica complicada. La forma tipográfica del presente poema no tiene nada de exagerado, aunque sí presenta una intención bastante clara. La estructura tipográfica en forma ovalada es el primer paso hacia una interpretación analítica mucho más compleja. Está íntimamente relacionada con la estructura dialogada, la musical y la geométrica, coadyuvando todas ellas a una interpretación de contenido simbólico más significativo, como se explicará más tarde en nuestro estudio.

Estructura dialogada

La primera estrofa de "Encuentro" se compone de seis versos, divididos en dos componentes de a tres versos cada uno. El yo-hablante se habla a sí mismo y no nos da ninguna indicación de su género. Podríamos decir que se trata de un personaje neutro, ambiguo y, hasta cierto punto, andrógino.

Desperté.
Solitariamente en el trópico
me hallé.
Entre árboles
y las arenas del mar
fue.

El mismo adjetivo, hecho adverbio, encubre el género del yo-hablante. Si dijera "solitario" o "solitaria", desenmascararía el género. Pero no, se encubre. Y esto brinda significados. Además, no dice "solamente", con énfasis en lo físico, sino "solitariamente", haciendo hincapié en lo psíquico. Pero inmediata e implícitamente se sugiere en esta misma estrofa la bifurcación binomial que se llevará a cabo en los siguientes versos: "Entre *árboles* / y las arenas del *mar*". El mar y el bosque funcionarán obviamente como antípodas en el contexto y en el cuerpo del poema.

La bifurcación tipográfica se lleva a cabo en las siguientes estrofas paralelas:

| | |
|----------------------|----------------|
| La mejilla izquierda | La derecha |
| tostada | blanca |
| por la irradiación | por el reflejo |
| ardiente | lunero |
| de la arena. | de la selva. |

Deteniéndonos un momento, descubriremos otra bifurcación implícita y de contenido simbólico. Aunque nos habla de una cosa tan normal como de la mejilla "izquierda" y de la "derecha", los epítetos de "tostada", una, y de "blanca", otra, ya nos indican una división no tan normal. Y al enfatizar la razón por la cual una es "tostada" y la otra "blanca", es decir, a causa de la "irradiación/ardiente", de un lado, y "el reflejo/lunero/de la selva", de otro, ya nos puntualiza la bifurcación simbólica del sexo: rayos solares — principio masculino— y rayos luneros — principio femenino—.

Este enigma, disfrazado en las dos primeras estrofas, se revela en la doble tercera estrofa cuando nos dice el yo-hablante bisexual:

| | |
|---------------------------|-------------------|
| Quemado, | Lunática, |
| me refrigeraban las olas, | me atraía el imán |
| senos de mujer. | del Popocatépetl. |

Estamos ya ante un franco desdoblamiento estructural. Una vez hendido el yo-hablante en dos, se consigue técnicamente una complejidad estructural muy interesante y llena de significados. El "desperté" (léase implícitamente "despertamos") del primer verso del poema continúa en primera persona a través de las dos columnas separadas, aunque relacionadas y dependientes del cuerpo del poema. Y si esto parece un poco complicado, añadamos que, en cada columna separada, el yo-hablante —que ya no son dos separados— crea su interlocutor. O sea, que el único hablante del primer verso ("desperté") no sólo se bifurca, sino que se convierte en cuatro: el yo-hablante masculino, dialogando en su soliloquio con la sirena Iztacíhuatl, y el yo-hablante femenino, dialogando en su soliloquio con el viejo Popocatépetl. Decimos "dialogando en su soliloquio", porque lo que ocurre es que estamos ante un monólogo interior desdoblado.

Estas consideraciones nos llevan a pensar en lo que dijeron G. Lukács y Ramón Pérez de Ayala sobre esta técnica y estructura. Hablando de la narrativa de Joyce (*Ulysses*) y de Thomas Mann (*Carlota en Weimar*), distingue Lukács entre el monólogo interior "como

principio de construcción" —estructura para el *Ulysses*— y el monólogo interior como "diseño circunstancial" —recurso técnico para *Carlota en Weimar*— (*Estructuras* 51).

Estructura musical-temporal

Baquero Goyanes, al tratar de la técnica dialogada, encuentra que el monólogo interior hendido en dos tiene cierto parentesco con la estructura musical. Y pone como ejemplo la obra de Pérez de Ayala *El curandero de su honra*, en donde vemos y leemos en dos columnas perpendiculares y paralelas el fluir de la vida de Tigre Juan y de Herminia, respectivamente. Traemos al caso este ejemplo porque, aunque se trata de un texto narrativo, encaja perfectamente en este estudio sobre el poema "Encuentro". "El lector de esas páginas", nos dice Baquero Goyanes, "puede optar entre dos formas de lectura: la normal y seguida de cada uno de los fluires por separado... o bien ir alternando la lectura del uno al otro" (*Estructuras* 101). Así, en la lectura del poema "Encuentro", y en virtud de la alternancia, podría conseguirse una lectura simultáneamente horizontal y vertical.

Dos cosas afloran de inmediato: que en el arte literario, a causa de la limitación óptica del ser humano, el lector no puede leer dos columnas a la vez, aunque tenga dos ojos. Sin embargo, y aquí radica el paralelismo implícito, en cuanto a la técnica estructural del arte literario y musical, este poema, como *El curandero de su honra* de Ayala, viene representado en forma musical, con la doble estructura subyacente de tiempo y espacio. O sea que, verticalmente, la columna literaria se equipararía a las divisiones pautaless de los compases musicales, y, horizontalmente, equivaldría a las líneas del pentagrama. Las primeras —verticales— enmarcando el diálogo (yo-hablantes) o el dueto (yo-cantantes) en el espacio, y las segundas —horizontales— mostrando la pauta y el devenir sinuoso del tiempo fluyente. Si los ojos pudieran percibir y aprisionar como lo hacen los oídos, entonces la superposición de las estructuras literarias y musicales encajarían perfectamente. Irónicamente, y desde una perspectiva exclusivamente tipográfica, si el español o el inglés se leyera como el chino o el japonés, o, mejor todavía, si se pudiera mezclar una lectura hispano-china simultáneamente, es decir, de derecha a izquierda y verticalmente a la vez, la semejanza se lograría con creces.

Estructura espacial-geométrica

Como habíamos indicado anteriormente, en un análisis de esta naturaleza no se pueden separar completamente las diversas estructuras entrecruzadas en dicho análisis. Así, al hablar de la estructura músico-temporal ya hemos caído dentro de la estructura geométrico-espacial. Es que, como dice Baquero Goyanes, "se trata de un lenguaje traslaticio y metafórico. De la sensibilidad de cada lector dependerá, en ocasiones, el que un mismo dispositivo estructural sea percibido en términos musicales o plástico-visuales" (*Estructuras* 211).

Recuérdese lo que hace un momento acabamos de decir sobre el poema "Encuentro" de Lupe Cárdenas y *El curandero de su honra* de Pérez de Ayala. Los dos textos, el uno

poético y el otro narrativo, están estructurados en dos columnas paralelas. Si la predisposición y predilección del lector crítico es por la música, verá en el texto un dispositivo estructural contrapuntístico o estilo fuga, en donde las voces de los dos yo-hablantes y cantantes se van contraponiendo y fluyendo en el tiempo, sucediéndose, alternándose y contraponiéndose. Si la sensibilidad del lector-crítico es pictórica, entonces el dispositivo estructural de "Encuentro" se le aparecerá en forma de díptico, pongamos por ejemplo, en donde las dos columnas giran alrededor de un eje o bisagra imaginarios que permiten que se aparten los paneles u hojas, o que se acerquen, según se abran o se cierren.

En "Encuentro", el díptico puede tomar otra forma, o sea, la vertical: si el eje o bisagra se traza a mitad del poema, la doblez se ejecuta uniendo los dos extremos o ápices —el principio con el fin— superponiendo las dos mitades para formar una sola pirámide. Esta segunda posibilidad permite una interpretación más rica de significados, aplicando la aproximación arquetípica, como veremos más adelante.

Como ejemplo explicativo y análogo a "Encuentro", nos vemos forzados a traer a colación otra vez a Pérez de Ayala en otra de sus novelas, *Belarmino y Apolonio*. Aquí ya no es la visualización del texto mismo lo que nos importa, como habíamos dicho de *El curandero de su honra*, sino la "explicación" del fenómeno que llamaríamos "estereofónico" o "estereoscópico", según la predisposición del lector crítico, ya sea por el dispositivo de la estructura musical o de la estructura plásticovisual. En un momento dado, don Amaranto (personaje) se enfrenta con Ayala (autor) para explicarle cómo se resuelve la dificultad técnico-estructural con que se encuentra el autor al tratar de presentar la visión estereoscópica de la calle Rúa Ruera. Después de una larga exposición sobre las capacidades y limitaciones del ser humano como artista —superior al cíclope, por tener dos ojos, pero inferior a las deidades, por "estar desprovisto de medios con qué reproducir su visión estereoscópica"— le aconseja que busque la visión "diafenomenal" (*Estructuras* 210), que consistiría en buscar a dos personas (cuatro ojos) que vieran la misma calle y al mismo tiempo bajo ángulos laterales contrapuestos. Cosa difícil.

Una dificultad semejante a la de Ayala debió encontrar la autora —y el crítico— de "Encuentro" al tratar de estructurar y de analizar, respectivamente, este poema. Así que, para mejor construir y analizar el poema en cuestión, serían necesarios dos lectores / críticos que, simultáneamente, leyera / analizaran el mismo texto poético.

Estructura épica o viaje, como tema y estructura

Nos dice Wolfgang Kayser que "la meta del poeta épico reside en *cada punto* de su movimiento; por eso no nos precipitamos impacientemente hacia el fin, sino que nos demoramos con amor en *cada paso*" (*Interpretación* 500). Lo que dice Kayser de la poesía épica podría aplicarse a "Encuentro", poema épico-lírico. Es decir, hay que hacer resaltar ese "en cada punto" y "en cada paso". Estas dos expresiones apuntan a lo episódico del *viaje*. Entonces entramos en lo que podríamos denominar el viaje como estructura, o la búsqueda como función, no sólo temática, sino también estructuradora.

Recordemos por un momento, y valga la comparación, *The Tale of Two Cities*, *El libro de Buen Amor*, *Don Quijote* y toda la picaresca. Ocurre en todas estas obras lo que ya Baquero Goyanes advierte sobre la mayoría de las obras episódicas: que "la trama, que había de funcionar como marco, comienza a competir y aún a exceder en interés e importancia a los cuentos alojados en ella" (*Estructuras* 29). Es decir, la estructura — cuadro— se convierte en tema —pintura—. Puesto de otra manera, lo episódico, o sea, el viaje o búsqueda, además de fungir como tema y motivo o símbolo, funciona como estructura. Una postura semejante la encontramos en *L'espace du roman* (1961), de Michel Butor.

Y aquí precisamente llegamos a la confluencia de los acercamientos en nuestro estudio: el *viaje* o búsqueda como estructura arquitectónica y el *viaje* o búsqueda como tema simbólico y arquetipo del poema "Encuentro". Antes de pasar al segundo aspecto, detengámonos un poco más en el primero. El mismo título del poema nos sugiere algo de esto, al parecer indicarnos el final de una caminata o acción: el encontrarse después de una búsqueda-viaje, sea éste largo o corto, psicológico o espacial. ¿Quién busca? ¿Qué busca este alguien que nos dice en el primer verso "desperté"? ¿De qué despertó y con qué se "encontró"? ¿Despierta de un sueño a la realidad o de la realidad a un sueño? Son éstas preguntas cuyas respuestas se dan en el trascurso del texto poético. Un yo-hablante (¿personaje?) "despierta" (¿de un sueño...o hacia un sueño?) en el trópico. Más exactamente, en la confluencia de la playa y del bosque. Este personaje enigmático que se encuentra de sopetón entre dos polos opuestos y que, bajo forma original de andrógino, se desdobra en hombre y mujer apenas comenzado el viaje, se nos revela como el símbolo de la Conquista. No sabemos nada acerca de su término *a quo*, es decir, de su origen, pues acaba de "despertar". Pero es que no es necesario que se diga, pues al explicarnos más tarde el término *ad quem*, o sea, la finalidad, ya queda completo el cuadro.

Se trata, pues, de un posible Quetzalcóatl --personaje y deidad andrógina-- según Juan E. Cirlot (*Diccionario* 75), que se desdobra masculinamente en Cortés y femeninamente en la Malinche. En el texto aparecen como Popocatépetl e Iztacíhuatl. Cortés, desprendido de la mejilla izquierda de Quetzalcóatl, quemado y tostado por la iridiscencia de la arena de la playa, sigue y persigue la voz de la sirena (Izta / Malinche), unas veces nadando sobre las olas del mar (tradúzcase por pechos de mujer) y otras bajando por el cono o torbellino del remolino del mar (léase vagina de mujer). Doña Marina, desprendida de la mejilla derecha de Quetzalcóatl, blanca por el reflejo de la luna en el bosque, es atraída por el imán de un viejo (Popocatépetl / Cortés), unas veces cortando la maraña y los arbustos con su machete (tradúzcase por falos) y otras caminando por la explanada (léase pechos de guerreros) hacia la cúspide cónica del monte (léase falo varonil).

En este momento hay que hacer notar una serie de contrastes y contraposiciones, por no decir contradicciones, en el viaje imaginario de uno y ambos personajes poéticos y en la búsqueda mítico-histórica de los mismos. El elemento masculino, Cortés, desde un principio resulta estar "tostado" y "quemado", y el elemento femenino, La Malinche, resulta que es "blanca" y "lunática". Además, Cortés, en su pesquisa de la sirena (Iztacíhuatl) se aleja de la tierra para adentrarse en el mar, o sea, hay un retorno hacia su

origen, Europa. La Malinche, entre tanto, se aparta de la confluencia con el mar para dirigirse tierra adentro, hacia el bosque y la montaña, siguiendo el imán del viejo (Popocatépetl / Cortés). O sea, que en su mutua búsqueda se separan cada vez más. Esto parece contradictorio, como ya apuntamos antes. Sin embargo, lo que pudiera parecer contradictorio a primera vista, es simplemente una contraposición, porque, aunque en el espacio real se apartan, en el espacio simbólico se encuentran. ¿Cómo? Por medio de la estructura espacial-geométrica y el contenido de los símbolos arquetípicos. Ambos aparecen insinuados por la estructura tipográfica del poema: dos pirámides, cuyas bases se tocan. O sea, un "coito estructural y tipográfico".

Por otra parte, el "torbellino / embudo del mar" traslaticia y simbólicamente se identifica al "cono del volcán" del Popocatépetl. Vagina y falo se "encuentran" estructural y simbólicamente en el poema. Y, para confirmarlo, basta con fijarse en la conclusión del poema en donde, además de lo que se había denominado antes como "coito estructural y tipográfico", se nota el "encuentro" progresivo a través de la forma de los verbos. De un diálogo en singular ("*déjame* que te abrace/pero no me *violes*", etc.), pasando por un plural a dos ("*juntemos* la lava / y la nieve", etc.), se llega a un plural a uno ("*Mezclémonos / Amémonos*").

Si interesante fue el primer verso, "desperté", por lo ya indicado anteriormente, más interesante se hace el último verso, "Amémonos". Como se acaba de indicar, la secuencia de una singularización (separación) a una pluralización ("encuentro") termina con el colofón, "Amemos". Ya no se pide permiso (como en "déjame"), ni se desea (como en "amémonos"), sino que se realiza la acción al suprimir el pronombre personal "nos". Podríamos seguir el proceso de acortamiento verbal o del vocablo de la siguiente manera: "amemo(s)nos..., amemos..., amén...". Esta última forma, que no aparece en el poema y que bien pudiera aparecer, sería el símbolo de la cerradura o del sello del mestizaje. En otros términos, para terminar este apartado, volvemos a lo que habíamos dicho antes, que la configuración y diseño del poema "Encuentro" sería la de un "coito estructural y tipográfico", representativo del "encuentro" temático del poema.

Análisis simbólico

Como se había indicado al principio de este estudio, en el análisis de un texto poético como el presente es imposible que no haya entrecruzamientos al aplicarle más de un acercamiento crítico. Nos referíamos en particular a cuatro símbolos que, desde el punto de vista estructural, tenían gran importancia en el diseño del armazón tipográfico, pero que, viéndolos desde otro ángulo, adquieren mayor importancia en la comprensión y enriquecimiento de sus significados. Aludíamos particularmente a la forma ovalada del poema visto en su totalidad; a la doble pirámide superpuesta, si dividíamos el poema en partes; al viaje o búsqueda, si concebíamos el texto en un diálogo de dos columnas paralelas y perpendiculares; y, por último, a la figura del andrógino, como ente subyacente que permitía que las dos voces del monólogo interior se escindieran, logrando un vaivén de voces y ecos y abriendo de este modo el epicentro de la forma ovalada del poema, o también las dos bases invertidas y tangentes.

Además de estos símbolos hay otros que se relacionan directa o indirectamente con los mencionados, teniendo en cuenta la función estructuradora que el armazón tipográfico desempeña en el poema. Antes de entrar en el análisis de algunos de ellos, digamos de inmediato que casi todos están cargados de significados sensuales. Se comprende este énfasis teniendo en cuenta la trascendencia que, sobre todo en lo referente a la psicología colectiva, tuvo el "encuentro" real y simbólico de toda la Conquista, en particular el conquistador (Cortés) y la conquistada (La Malinche). Nos referimos, en especial, a aquellos símbolos de configuraciones geométricoespaciales que tienen que ver con la forma fundamental de la pirámide —y su inversión—.

Algunos símbolos

Enumeraremos primero los símbolos principales (piramidales) que aparecen en el poema y, después, en el transcurso del análisis, los señalaremos otros más en concreto para cada columna. Entre los símbolos principales, de los que se derivan otros secundarios, se hallan el bosque y los árboles (montaña), las olas y las ondas (mar), los torbellinos y los remolinos (mar), el embudo, la espada y el arcabuz, y los de doble figura, como el volcán y el remolino (montaña y cráter), el cono y la espiral. Estos varios símbolos particulares aparecen en el poema como partes generales: el mar —para la columna izquierda— y el bosque --para la columna derecha--Hay que hacer notar que tanto el mar como el bosque, en su apariencia física, simulan planicies o llanos. Sin embargo, adentrándonos (a través del símbolo del "viaje") se encuentra uno con las "oquedades" —para el mar— y los "promontorios" —para el bosque—. En ambos casos se trata de símbolos sexuales que corresponden al contexto histórico de la Conquista.

La figura cónica

El cono, nos dice Cirlot, aunque tiene una aplicación y significado limitados, deriva de "la unión del círculo y el triángulo" y está relacionado con el símbolo de la pirámide que expresa "la totalidad psíquica" (*Diccionario* 151). Aunque estos significados no parezcan tener mucha aplicación, al trasladarlos a otros símbolos que aparecen explícitamente en el texto, y que poseen la misma configuración geométrica —cónica—, entonces observamos que sí revelan gran significado. De este modo, la figura cónica de las olas —"pechos de mujer"— significa "dragones y pureza", que equivale a "la yuxtaposición de olas y espuma" (*Diccionario* 352). Notemos que en el texto (estrofa #11) se hace alusión a "la boca abierta" de la dama "que me tragaba". Esta dama era la "sirena" Iztacíhuatl, que, a su vez, se traduce en La Malinche. Y, hablando de "sirenas", nos dice Cirlot que se relacionan a las "ondas" (ondinas) que, cuando se refieren a "la mujer", conllevan una característica positiva, mientras que, cuando se refieren al "principio femenino" o inconsciente, adquieren características negativas. O sea, la idea del dragón —sirena— que tenía la "boca abierta / que me tragaba", como aparece en el texto poético. Para reforzar aún más esta idea de la devoración, hallamos en el poema el símbolo del "remolino / embudo de agua" que está íntimamente relacionado con el "torbellino" y la

"oquedad", que aparecen en el texto poético. Del "torbellino" nos dice Cirlot que simboliza una "cruz tridimensional" y que equivale al "espacio en evolución universal" (*Diccionario* 456). Al equiparlo a la oquedad del "embudo" nos sugiere la idea de caverna, aludiendo así al "inconsciente", simbolizando un aspecto negativo (*Diccionario* 353).

De todo esto se colige que, en el "viaje" (zaga / diálogo) del yo-hablante masculino, la simbología cónica, aplicable al principio femenino, sugiere connotaciones negativas (llamamiento / devoraciones) por parte de la contraparte femenina. Esto se desarrolla en la columna izquierda del poema. Pero, pasando a la columna de la derecha, observamos el fenómeno opuesto, es decir, el principio masculino y positivo.

La figura piramidal

La inversión de la figura del cono da la de la montaña —figura pyramidal—. De la montaña nos dice Cirlot que, entre otras cosas, significa "el eje y centro del mundo" y que representa "dos aspectos rítmicos del mundo; la luz y la oscuridad, la vida y la muerte" (*Diccionario* 320). Como se puede notar, otra vez posee significados ambivalentes. Pero al compararla con la oquedad de la caverna —inversión del "promontorio"— la montaña adquiere características positivas: simboliza "el principio masculino", o sea, el consciente, por oposición al subconsciente femenino (*Diccionario* 353). Ahora bien, aunque puesto de esta manera, a la columna de la izquierda se le atribuyen características negativas —figura predominante del cono— y a la columna de la derecha, características positivas —figura predominante del "promontorio/ montaña—, en realidad, la interpretación no puede ser unilateral, pues la montaña —columna derecha— es una montaña volcánica, que reúne el "promontorio" (piramidal) y el "cráter" (cónico).

Citando de nuevo a Cirlot, encontramos que el "volcán" representa "potestades contrarias": por una parte, alude a "la fertilidad de las tierras volcánicas" (Japón, California) y, por otra, significa "el fuego destructor", que se relaciona a la idea del mal (*Diccionario* 476). También simboliza "la fuerza primaria de la naturaleza y el fuego vital", que son fuerzas creadoras y destructoras *a la vez*. Además, significa "el lugar de descenso", es decir, la "involución" del remolino o "cono acuático" que se encuentra en el texto, en donde "se acrisolan los elementos", siendo así un proceso de depuración (*Diccionario* 476). Para reforzar aún más esta bivalencia, o lucha dialéctica de fuerzas opuestas hacia una síntesis, recordemos el simbolismo del "andrógino" en el poema (el sujeto del verbo "desperté"). Del andrógino nos dice el mismo Cirlot que es "el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una *dualización integrada*" (*Diccionario* 75). Y añade, aplicable a nuestro caso concreto, que "los antiguos mexicanos conocieron el mito del andrógino. Quetzalcóatl es dicha concepción, que reúne en sí los *valores separados* de los principios y de los *sexos contrapuestos*" (*Diccionario* 75). En breve, pues, la simbología que parece ser contraria al considerar las columnas separadas en sí, al juntarlas por medio de la estructura tipográfica —pirámides invertidas— y por medio de los símbolos complementarios —conos y promontories— en la montaña volcánica, la contraposición se resuelve en un

"encuentro", que no es otra cosa que la escisión y re-encuentro de las dos partes del símbolo del andrógino.

El viaje / búsqueda y el andrógino

A partir de aquí, el análisis del texto poético se hará teniendo en cuenta, además de los símbolos expuestos, el símbolo del viaje, pues, como fuerza subyacente, nos señala implícitamente la evolución y el proceso del poema. Entre las muchas acepciones en la simbología del viaje/búsqueda, Cirlot nos ofrece las siguientes: en el orden espiritual, el viaje significa "la tensión de búsqueda y de cambio que determinan *el movimiento*" y, citando a Carl Jung, nos dice que el viaje es la "imagen de *la aspiración del anhelo* nunca saciado" (*Diccionario* 471). Añade que "el verdadero viaje no es una huida ni sometimiento, sino una *evolución*" (*Diccionario* 471). Y, para terminar, nos señala que el viaje "expresa la resurrección y *la superación* de la muerte y *la salida del sueño*" (*Diccionario* 472). De todas estas citas se coligen dos cosas importantes y aplicables a nuestro caso. En primer lugar, que el viaje es un proceso ("movimiento", "aspiración", "evolución", "salida"), o sea, la zaga y la búsqueda hacia el "encuentro", título y substancia del poema. En segundo lugar, que el viaje es "la salida del sueño". Recordemos, sobre este punto, el primer verso del poema, que es un verbo de sujeto neutro / andrógino, "desperté", es decir, "salí del sueño" para "emprender el proceso" del viaje.

De la "mejilla izquierda" del ser andrógino, del primer verso, se desprenden súbitamente el elemento masculino en la tercera estrofa —"Quemado / me refrigeraban las olas / senos de mujer"— y el elemento femenino —"Lunática / me atraía el imán / del Popocatepetl"—. Se escinde el poema y, con él, el yo-hablante/ yo-andrógino. A partir de aquí cada uno de los dos yo-hablantes sigue su camino—"viaje" en su larga zaga—"búsqueda" del *otro* para reunirse y "juntarse" al final en un contraste de opuestos: "lava / nieve", "agua / aire", "mar / vientre", "sudor / sangre", formando una síntesis del *mestizaje*.

En la columna de la izquierda, una vez hallada su identidad, el yo-hablante masculino emprende su viaje al decir,

Aleteando los brazos
me fui al encuentro
del llamado;
llama ardiente
que me esperaba
al otro lado.

Aunque a simple vista no encontramos aquí ningún símbolo determinante —a no ser el vocablo "encuentro" del título que se realizará solamente al final— la estrofa anterior ("me refrigeraban las olas / senos de mujer") y la siguiente ("Acariciaba a las ondas / ... / Cabalgaba las olas"), nos indican que el "me fui al encuentro" del yo-hablante masculino

no es más que ir en busca del yo-hablante femenino. Por otra parte, en la estrofa gemela de la derecha, el yo-hablante femenino, en su búsqueda hacia el "encuentro", nos dice,

Con la espada
en la mano
desbrocé el camino
por entre la maraña.
Como imán volcánico
me atrajo el destino.

No solamente se llevó a cabo la escisión del andrógino en dos yo-hablantes con connotaciones sexuales diferentes, sino que, y quizás más importante, se escinde también el "viaje" en direcciones geográficas opuestas: él, adentrándose en el mar ("me fui al encuentro / ... / al otro lado") y ella, adentrándose en el bosque ("desbrocé el camino /... / me atrajo el destino" [imán volcánico]). A sabiendas hemos usado el verbo "adentrándose" para explicar la ruta del viaje o "irse al encuentro", porque lo que se ve a continuación es que la expresión ir "al encuentro / al otro lado" (del mar), para él significa *descenso* al "torbellino", al "embudo del agua", a la "casa cilíndrica", a la "caracola tierna", al "cono acuático", a la "boca abierta", que son imágenes femeninas bastante obvias. No hay que olvidar tampoco que, puesto que el símbolo del andrógino es Quetzalcóatl (*Diccionario* 75), el yo-hablante masculino *se aparta*, adentrándose / descendiendo hacia el mar. En el mar se encuentra con la "sirena" / Izta, como veremos a continuación.

Por otra parte, para ella, ese ir "al encuentro" o desbrozar "el camino", ese adentrarse (en el bosque / montaña) significa *ascenso*, pues le "atrajo" la fuerza del "imán volcánico", pasando por la "maraña", por entre los "árboles", los "troncos erectos", los "arcabuces", para "subir" por la ladera y llegar al "cono" del volcán. Todas estas son imágenes obviamente masculinas o fálicas. De nuevo vemos que el elemento yo-hablante femenino, por contraposición al yo-hablante masculino, *se aparta*, adentrándose / subiendo, hacia la montaña. Es aquí en donde se encuentra con el "imán" volcánico / Popocatépetl.

Será conveniente repetir lo que habíamos insinuado en la primera parte de este ensayo para aclarar la aparente contradicción, que no es más que una contraposición en el texto. Nos referimos a que los dos yo-hablantes *se apartan* en sus viajes / búsquedas de "encuentro". ¿Cómo pueden "encontrarse" si, para ello, toman direcciones opuestas, *se apartan*? Si en el orden textual y lógico esto parece una contradicción o, si se quiere, una complementariedad, esto se lleva a cabo superponiendo, en la estructura tipográfica del texto, las dos mitades del poema, doblándolo por la mitad, o también, en el orden simbólico, sobreponiendo los dos "promontorios" (imágenes masculinas) a las "oquedades" (imágenes femeninas). Tampoco hay que olvidar que el sujeto andrógino del verbo "desperté" del principio no es otro sino el mito del andrógino que "se fue" (mar-Quetzalcóatl) para "volver" (tierra-Cortés), según nos cuentan la leyenda y la historia.

Hacia el final del viaje-búsqueda (estrofas paralelas #10), que se llevó a cabo a través de una serie de imágenes-símbolos ya expuestos, se oyen voces claras que aparecen en citas o comillas. El yo-hablante masculino oyó que,

Una voz rodó
por el cono acuático,
y mi tímpano,
con silbido, hirió.
"Te he traído", me habló,
"a las regiones
más transparentes
del agua."

A su vez, el yo-hablante femenino oyó otra voz que decía,

Una voz guerrera
se oyó desde la cama.
Creí que era de piedra
y me entregué incauta.
"Te llamé, Izta", habló,
"para que vinieras
y para que, si quisieras,
me sobaras la espalda".

Hasta ahora (estrofas paralelas #10) la escisión de los dos yo-hablantes había sido bastante tenue desde el punto de vista del diálogo. De hecho, había sido un monólogo interior. Pero ahora nos encontramos con que, por una parte, "Una voz rodó" y "una voz.../se oyó", empleando el impersonal y reflexivo, ajeno a los dos yo-hablantes, estableciendo así más distanciamiento, o sea, escindiendo más el monólogo para entablar un diálogo abierto. Por otra parte, y concomitantemente, la escisión entre las estrofas paralelas es mayor. A primera vista, contrario a lo esperado, se bifurcan más los caminos-"viajes", y, con esto, la conciliación esperada se hará más difícil. Pero, de nuevo, si al nivel del texto lingüístico ocurre esto, al nivel simbólico se deshace. En otros términos, se construye para, inmediatamente, des-construirse.

Estamos en el momento en que, *apartándose* (descendiendo él y ascendiendo ella), los dos yo-hablantes se encuentran en posiciones diametralmente opuestas --él en el fondo y ella en la cima--. Pero, y precisamente por ello, los dos se hallan en el (los) ápice(s), que viene a ser una y la misma cosa desde el punto de vista de los símbolos, pues, en las siguientes estrofas (#11) notamos que el yo-hablante masculino dice,

*Alcé la cabeza cana
y, desde lo más profundo,
vi a una dama
con la boca abierta
que me tragaba.*

A su vez, el yo-hablante femenino, en posición diametralmente opuesta, nos comunica que,

Ante mis nublados ojos
vi que, al darse la vuelta,
se formó un *precipicio*
que *me atraía*
y *me quemaba*.

Desde el punto de vista del texto, los verbos correspondientes "Alcé" y "vi (hacia abajo)", por un lado, y "me tragaba" y "me atraía", por otro, implican direcciones de coyuntura o principio de movimiento *hacia* una conciliación. Y, desde la perspectiva simbólica, esta apariencia textual se refuerza por la conciliación o posible coito sexual: la dama con "la boca abierta" que lo "tragaba", de un lado, y "el precipicio" del viejo guerrero que le "atraía" para "quemarla" en el acto de amor.

En las estrofas siguientes (#12) esta reunión o "encuentro" da un paso más hacia adelante para prepararnos el desenlace argumental del "viaje". El yo-hablante masculino, en la columna de la izquierda, *se sobrepone* en la zaga tras su sirena. Después de sentirse amenazado por "la boca abierta / que me tragaba", le dice a ella con más aplomo y seguridad,

Dama Iztacíhuatl.

Bella durmiente.
Bajo rebozo de nieve,
corazón ardiente.

Por su parte, el yo-hablante femenino, en la columna de la derecha, *se sobrepone* al viejo guerrero tras el arduo viaje y el ensueño de sus "nublados ojos",

Viejo Popocatépetl.
Fuerte guerrero.
El tiempo derritió
tu corazón de acero.

Hacia una síntesis

Para comprender la serie de vaivenes tipográficos, lingüísticos, psicológicos y simbólicos, que a veces nos parecían contradictorios, otras veces en contraposición y otras simplemente de planos superpuestos, hay que tener en cuenta, como indicábamos antes, las diferentes lecturas posibles del poema. Pero en este momento (estrofas #12) notamos que el enigma anterior se aclara más por el simple hecho de que las voces de los yo-hablantes (personajes) no solamente *se sobreponen* a sus perseguidos/ perseguidores en sus columnas respectivas, sino que *saltan* las columnas para poder llegar al mismo fin.

En las siguientes estrofas (#13) el proceso continúa. La misma voz poética de los yo-hablantes, un poco impersonal a causa de la superposición y de haber cruzado o saltado sus límites tipográficos, se oye de nuevo,

| | |
|----------------------|------------------------|
| Remolino de agua. | Cono de azufre. |
| Torbellino de nieve. | Horno de fuego. |
| Corazón de lava. | Verdugo del que sufre. |
| Rebozo de doliente. | Padre de mi pueblo. |

Estas dos estrofas paralelas --y centradas en el texto-- son reveladoras por dos motivos. En primer lugar, el haber centrado el texto nos está indicando que el acercamiento o "encuentro" está próximo. Por otra parte, hay una traslación o acercamiento de izquierda a derecha. O sea, la voz del yo-hablante femenino (columna de la derecha) *se queda*, hablándole al "viejo guerrero" Popocatépetl desde su puesto, pero la voz del yo-hablante masculino (columna de la izquierda) *se acerca* hacia la derecha, hablándole a Izta en términos un poco ambiguos,

| | |
|------------------------------|--|
| Remolino de <i>agua</i> . | |
| Torbellino de <i>nieve</i> . | |
| Corazón de <i>lava</i> . | |
| Rebozo de doliente. | |

Lingüísticamente, los términos "remolino" y "torbellino" aparecieron en las dos columnas en el transcurso de la lectura del poema y como contexto sexual por ambos lados. Pero, y aquí radica la afirmación anterior del acercamiento *hacia* la derecha, o, si se quiere, un acercamiento de mezcla o mestizaje, los sustantivos "agua" y "lava" parecen contraponerse si no se tiene en cuenta este acercamiento *hacia* el "encuentro". Esta aproximación no puede ser otra cosa que un entrecruzamiento al nivel lingüístico y simbólico, puesto que la "nieve" --elemento de la columna de la derecha ("Popocatépetl nevado")-- *se junta* al "agua" --elemento de la columna de la izquierda ("embudo de agua")-- para formar una *síntesis* ("nieve / agua"). Y el acercamiento se hace más patente cuando la "voz" traspone el elemento "lava" (de la columna de la izquierda), haciendo posible una síntesis al nivel simbólico, imposible de realizar al nivel lingüístico.

A partir de aquí (estrofas #14y #15), y después de haber resuelto ciertas contradicciones aparentes al nivel literal, comienza el "encuentro" real con las estrofas #14, por medio de un proceso tipográfico, al centrarlas y superponerlas,

| |
|--------------------------|
| Déjame que te abrace |
| pero no me violes |
| y que en ti me abraze |
| ni tampoco me provoques. |

Había que notar, además del acercamiento tipográfico por medio de la indentación, revelador en sí, el hecho de que, por una parte, el diálogo se hace más *personal* ("déjame

que.../...no me violes", etc.). Y, por otra, mucho más importante desde el punto de vista andrógino, que los dos elementos masculinos (de las dos columnas), el yo-hablante de la columna izquierda —el perseguidor— y el yo-recipiente de la columna de la derecha —perseguido / Popocatépetl—, se unen y se cruzan: es ahora el Popo quien, trasladado a la columna de la izquierda, se acerca hacia la derecha para hablar a la perseguidora (columna de la izquierda) que se convirtió, de un modo semejante, en la perseguidora Izta (columna de la derecha).

Conclusión

Entre las varias lecturas posibles de este texto, hemos escogido dos, que nos parecieron las más apropiadas, dado que tanto la forma tipográfica, referente a la estructura de la composición, como el rico contenido de símbolos integrantes a esa forma, saltaban claramente a la vista. Pero, después de repetidas lecturas del texto poético, nos fuimos dando cuenta de la gran complejidad de esta composición estructural y de su contenido simbólico. La dificultad radicaba en el vaivén del diálogo implícito, no sólo en cada una de las columnas por separado, sino entre las dos columnas del texto. A esto se unía la intrigante simbología que, en la superficie, parecía oponerse diametralmente, pero que, en el fondo, se superponía, creando así unas fuerzas dialécticas dentro del texto, permitiendo a la vez una síntesis de polos opuestos.

Este proceso se llevó a cabo sagazmente al comenzar el poema con un "Desperté" neutro que nos llevó a la sospecha, y descubrimiento posterior, de que se trataba de un ser simbólicamente andrógino, permitiendo así el desarrollo de la tensión poética, por una parte, y, por otra, una resolución de síntesis final, representante del mestizaje histórico del contexto poético ("Mezclémonos"). Gracias a esta "dualidad" del símbolo y de la encarnación en el tipo semilegendario de Quetzalcóatl, el texto poético desbordó a un contexto de significados ricos para el mexicano / chicano.

Pero el proceso total y la clave del desarrollo del poema radica en la simbología del "viaje". De un "Desperté" unilateral, se va desdoblando el texto literal y figurativamente en una serie de vaivenes dialécticos, para terminar en un "encuentro"

bilateral al final del viaje. Es decir, una iniciación, una salida, un proceso o desafío circunstancial, y una llegada, cerrando y enriqueciendo así la polarización inicial.

OBRAS CONSULTADAS

Cárdenas, Lupe. "Encuentro". *Canto al Pueblo IV Anthology / Antología Canto al Pueblo IV*. Tucson: Post Litho Press. 1980.

Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta. 1970.

Butor, Michel. "L'espace du roman". *Les Nouvelles Littéraires*, no. 1753 (Abril, 1961).

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. 1969.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos. 1954.

* "Niveles interpretativos de 'Encuentro'," *The Chicano Struggle*, García, John et al. eds. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe (1984) 192-210.

III. Ensayos metacríticos: Triálogos

"La linterna de Diógenes"

"El espacio de la literatura chicana", de Bruce-Novoa *

Ya va para una década más o menos que en dos estudios nuestros pasamos revista a algunos de los acercamientos críticos sobre la literatura chicana (Alarcón, "Consideraciones" 3-21 y "La metacrítica", 47-52). El motivo había sido, además de nuestro interés y dedicación al quehacer literario, una especie de intranquilidad interior que lindaba, y aún linda, con un sano escepticismo. Todavía hoy tenemos esa insatisfacción que nos invade de vez en cuando. Creemos que todo esto radica en la naturaleza misma del problema: la *arbitrariedad* relativa de la metodología o metodologías que se emplean para disecar y analizar el objeto artístico llamado literario.

Como preámbulo aclaratorio a lo que acabamos de decir, y a lo que sigue en estas páginas, anotaremos que vemos en todo esto una desproporción, una falta de paridad y, hasta cierto punto, una visión absurda. Consiste en lo siguiente: un objeto de arte —la literatura— no debe ser tratado, ni se puede analizar con propiedad, por medio de un método analítico que intenta convertirse en científico. Para verlo desde otro ángulo, podría invertirse la relación sujeto-objeto y decir: voy a analizar el principio físico que sostiene que "con el calor se dilatan los cuerpos", aplicándole un método o acercamiento

crítico literario y estético, por ejemplo, el arquetípico o el semiótico. Sería otra especie de aberración.

Digamos de una vez que el arte es arte porque se fundamenta en valores estéticos. Es así que todo valor, incluso el estético o artístico, es básicamente subjetivo / emotivo. Luego, no puede abordarse ni analizarse enteramente con un utensilio objetivo y científico. Quizás esto explique por qué ha habido, hay y habrá tantas escuelas de crítica literaria con una vida tan relativamente efímera, mientras que el arte perdura.

Hace también algún tiempo que hemos leído algunos artículos de crítica *teórica* que pasan hoy día ya por "clásicos", y parece ser que los que afirman esto no se han tomado el tiempo ni la molestia en explicarnos el porqué de esta afirmación. Nos referimos, entre otros y en particular, al artículo de Juan Bruce-Novoa ("The Space of Chicano Literature", *De Colores*, 1975, 22-42) que intenta y quiere establecer una "teoría" crítica que sirva de base para el análisis de la literatura chicana.

Juan Bruce-Novoa comienza su estudio teórico con tres citas breves, a modo de epígrafes. Se supone, y no cabe duda de ello, que la médula de su análisis teórico radica precisamente aquí, aunque no exclusivamente, pues elabora otros conceptos propios por añadidura, que, diríamos nosotros, vienen a confundir, en lugar de aclarar, la premisa general de partida. Por considerar a estas citas de suma importancia, las transcribiremos ahora, aunque sólo sea de segunda mano:

No se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser para terminar de manifestarse libre o independientemente. Su esencia se encuentra en la realidad y lo que percibimos de ella son sus signos, sus reflejos, que muy pronto desaparecen devorados por la contingencia. (Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, 1968, 204) (22).

Así, la imagen es un recurso [poético] desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. (Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1967, 111) (22).

Only from nothing are there infinite possibilities —all simultaneously possible. Only in nothing can you find everything. (María Medina López, sin referencia) (22).

[Sólo de la nada puede surgir un número infinito de posibilidades —todas simultáneamente posibles. Sólo en la nada puede uno encontrar todo]. (Nuestra la traducción) (22).

En general, y corriendo el peligro de ser impreciso, nos atreveríamos a sellar cada uno de estos pasajes de la siguiente manera: el primer texto tiene trastienda filosófica, el segundo proyecta un sabor poético-filosófico con base psicológica y el tercero suena a pseudo-existencialista. Hagamos algunos comentarios globales.

El texto de García Ponce es verdaderamente diáfano y genial. Decimos esto, no por ser una disquisición escolástica, sino por su transparencia y sinteticismo. Esta cita resume a perfección una de las problemáticas ontológicas y fundamentales en todas las escuelas filosóficas, desde los griegos hasta el existencialismo del siglo presente, pasando por el cartesianismo y el kantismo idealistas. Se trata de las dicotomías sujeto / objeto, sustancia / accidente, necesidad/contingencia e intelectualidad / sensibilidad, con una implicación de "continuidad" / "descontinuidad", estas últimas, de las que nos habla Juan Bruce-Novoa. Brevemente: el Ser como ser trascendente y metafísico, i.e. su *esencia*, no se puede captar o aprehender por los sentidos. Es una pura abstracción, quizás la suma abstracción a que pueda llegar la inteligencia humana. Es inmutable, está preso, o sea, no puede "manifestarse libre o independientemente" (22), como dice García Ponce. Lo que sí podemos captar o "percibir" por los sentidos son "sus signos, sus reflejos", o sea, los *accidentes* de que nos habla Aristóteles y sus seguidores realistas hasta llegar a Descartes y los modernos. Por eso, esos "signos" y esos "reflejos" de la esencia del Ser "desaparecen" por ser "contingentes" y accidentes, i.e., no esenciales. En otros términos, nos hallamos ante lo que el crítico menciona con frecuencia en su artículo: las propiedades del "espacio" que son la "continuidad" (esencia / sustancia) y la "discontinuidad" (accidente / contingencia). Volveremos más tarde sobre este punto.

En cuanto al texto citado de Octavio Paz se podría decir que estamos ante un poeta angustiado que siente e intuye lo que el filósofo explica. Es decir, Octavio Paz es más poeta que filósofo. De cualquier modo que sea, al decir que "la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade" nos está indicando poéticamente lo que García Ponce nos decía filosóficamente ("no se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser [abstracto / metafísico / ontológico] para terminar de manifestarse"), o sea, que la esencia ontológica y metafísica de las cosas ("terrible experiencia" / "silencio") no puede captarse por la emoción / sensibilidad poética. Que lo más cercano a ello —a "manifestarse" a través de la "imagen", y ésta, por muy fija que (se) pretenda ser— no llega a cristalizarse, a hacerse esencia inmutable. En palabras del mismo García Ponce, son "signos" y "reflejos" de la esencia / realidad de las cosas-en-sí, *no* las cosas-en-sí. De todos modos, la cita sacada de Octavio Paz no deja de ser una expresión *poética*, y, como poética que es, no puede ser crítica o teoría literaria, porque, si así fuera, nos encontraríamos ante un argumento *ad hominem*, es decir, analizar críticamente un poema usando otra metáfora poética, que viene a ser lo mismo que lo que el axioma regula: "La palabra definida no puede entrar en la definición".

En cuanto al tercer texto citado, el de María Medina López, al que nos referíamos antes diciendo que era de "sabor pseudo-existencialista", no es más que eso: un pseudo algo. Poética o románticamente hablando podemos decir cualquier "barbarismo" lógico y todo el mundo lo acepta por ser una divagación poética o calenturienta, pero de ahí a que se nos diga filosófica y seriamente que "Only in nothing can you find everything / Sólo en la nada puede uno encontrar todo" hay un gran salto y una embestida a la intelectualidad filosófica. En pocas palabras, tanto en el orden físico, como en el matemático, como en el filosófico la Nada es nada y de esta nada no puede salir o surgir algo, porque, por definición, la Nada es precisamente la carencia del Ser, de ese algo. Ahora, si nos

metemos en el campo de la teología o de la teodicea, podemos aceptar que solamente el Ser Supremo (Dios o Divinidad) puede *crear* algo de la Nada. Pero esto, como dijimos, pertenece al orden de la *fe* y de la *teología* y no al de la crítica o *teoría* literaria, ni del sentido común. O sea, esta cita "suena" bonita por acercarse a una expresión poética.

Antes de entrar de lleno en el texto brucenovoense —y a modo de resumen de lo dicho hasta ahora sobre los tres epígrafes o citas— podemos ya prever las dificultades críticas con que se encontrará Juan Bruce-Novoa para iniciar y desarrollar sus "teorías" (*sic*) sobre el "espacio" que le corresponde a la literatura chicana.

Pasando, pues, al análisis del artículo, y yendo por partes como nos habíamos propuesto, comencemos por el corto preámbulo, que consta escasamente de quince líneas. Lo que nos importa es el final de dicho preámbulo, en donde vuelve a citar a María Medina López, parafraseándola.

I would like to propose that *Chicano*, and therefore Chicano literature is *nothing*, the nothing of which María Medina López speaks. (23)

Me gustaría proponer que lo / el chicano y, por tanto, la literatura chicana son *nada*, la nada de la que habla María Medina López. (Nuestra la traducción) (23).

Y, para remachar más la premisa de partida, añada:

Let me explain that in that sense, *nothing* is an ultimate good and in no way negative. I hope that the following presentation of my theories [*sic*] of literary space will open a positive dynamic approach to our literature, instead of the limiting ones that could damage it (23).

Quiero decir con ello que la *nada* es el bien máximo y que de ninguna manera debe considerársela como algo negativo. Espero que la presentación de mi(s) teoría(s) sobre el espacio literario [chicano] ofrezca un acercamiento positivo y dinámico a nuestra literatura, en lugar de limitarla, como lo hacen otros acercamientos parciales. (Nuestra la traducción) (23).

Para comenzar, volvemos a repetir lo de antes: que "la Nada es nada", que de la Nada no puede surgir el Ser, y, por el contrario, que el Ser no puede aniquilarse, y que lo que es Ser es ser y no puede ser la Nada. Al Ser, en tanto que ser, lo único que puede ocurrirle es transformarse, o ser transformado, en otro ser, pero no aniquilarse; y que la Nada es nada y no puede ni siquiera transformarse en sí misma ni en otra nada cualquiera, porque la Nada no tiene nada en qué transformarse, por ser nada, y menos crear al Ser, porque no tiene poder para realizarse en ser, por no existir. Por tanto, el decir que este "*nothing*[ness] is an ultimate good and in no way negative / la *Nada* es el bien máximo y que de ninguna manera debe considerársela como algo negativo" es simplemente un absurdo de primera magnitud. Para refutarlo de un golpe se podría preguntar uno que si esta "*nothing*[ness]" es algo "positive", ¿qué sería el "no-*nothing*[ness]", es decir, el "Ser"? ¿Algo "negativo"? En otros términos, si la "Nada" es la fuente positiva de donde

surge lo "positivo", ¿cómo es que más tarde se nos dice que las cosas / los seres (en particular el hombre) son y están dentro de la "discontinuidad" y del "caos" de los que nos hablará repetidamente el crítico? Doble contradicción: se nos dice, por una parte, que "en la Nada se puede encontrar todo" (la Nada = lo positivo) y, por otra parte, que la existencia del Ser, que procedió de la nada "positiva", es "caótica" por ser "discontinua" (lo positivo = caótico). Todo un absurdo.

La primera parte, de las tres en que se divide el artículo de Juan Bruce-Novoa, lleva por subtítulo "Literary Space". La premisa matriz de este apartado se puede resumir de la siguiente manera: citando a Mircea Eliade y a Juan García Ponce, el crítico contrapone el hombre *moderno* occidental al hombre *antiguo* (¿no-occidental?). A éste se le caracteriza por tener y vivir una existencia armónica, debido a que su vida y existencia tienen un "lugar y propósito en ese orden" (refiriéndose a un orden religioso y cósmico), mientras que aquél, el hombre "moderno occidental", se encuentra "en el caos de una realidad vacía o carente de una supraestructura exterior [creencia en y armonía con el Ser y el Todo —¿Dios?] que pueda darle sentido a su vida" (23).

A renglón seguido, y apoyándose en algunos pensadores occidentales citados por García Ponce, nos dice el crítico:

Modern man is a discontinuous being defined as such by his personal voyage towards death, moved along by sequential, unilateral time, and by his isolation within spatial relationships that only serve to underscore his particular individuality as this man and no other (23).

El hombre moderno es un ser discontinuo, definido como tal por su viaje hacia la muerte, moviéndose en un tiempo secuencial y unilateral y [también] por su aislamiento en las relaciones espaciales que solamente [le] sirven para señalar su individualidad particular como este hombre y nadie más. (Nuestra la traducción) (23).

Por el momento observemos solamente que: 1) esta aseveración puede y parece ser gratuita, porque no se nos ofrece ninguna prueba contundente, es decir, que "el hombre moderno [vs. el antiguo] es un ser discontinuo", 2) de que la causa de esa discontinuidad ("defined as such / definida como tal") sea "su viaje personal hacia la muerte", por la simple razón de que este "viaje hacia la muerte" se haga a través de "el tiempo secuencial, unilateral", también parece ser gratuita, por la misma razón. Estas dos afirmaciones podrían ser o no ser exactas, todo depende de qué perspectiva partamos (Eliade vs. Bataille / Bruce Novoa), bien sea subjetiva / objetiva, relativa/absoluta o circular / linear, y 3) lo que sí hay que notar aquí, como lo haremos repetidas veces, es que el crítico, cada vez que se adentra en su(s) "teorías", va añadiéndole términos nuevos que no presentó en el preámbulo (= estado de la cuestión) ni siquiera indicó en el título mismo de su estudio. Recordemos que el título de su artículo es "The Space of Chicano Literature", en el cual no incluye ni el *time*, ni la *continuity / discontinuity* que tantas veces maneja. Ya iremos viendo.

Después de habernos contrapuesto el hombre moderno occidental al antiguo (¿occidental / oriental?), para quizás tratar de probar su aserto, continúa:

The first epigraph [García Ponce] of my essay summarizes the problem. The contingency of discontinuous reality devours man's reflections and images so quickly that his only perception of them is at best partial, fragmentary, resulting in an even more pernicious revelations of his self image as irrevocably lost and meaningless within that speeding, one way time progression. Man seeks to avail himself of recourses with which to combat the menace of chaotic discontinuity (23).

El primer epígrafe [García Ponce] de mi ensayo resume el problema [de la continuidad / discontinuidad]. La contingencia de la realidad discontinua devora los reflejos y las imágenes del hombre tan rápidamente que la percepción que él tiene de ellas es parcial y fragmentado, encontrándose, como resultado, en unas revelaciones perniciosas de su propia imagen perdidas irrevocablemente y sin significado dentro de una progresión veloz del tiempo unilateral. El hombre trata de apoderarse de ciertos recursos con los cuales pueda combatir la [esta] amenaza de la discontinuidad caótica [= la realidad]. (Nuestra la traducción) (23).

Este es un pasaje de suma importancia en el desarrollo de la teoría(s) brucenovoense y, como se trata de una paráfrasis que hace él del texto de García Ponce, nos vemos en la obligación de transcribirlo otra vez para poder establecer la comparación implícita y explícita.

No se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser para terminar de manifestarse libre o independientemente. Su esencia se encuentra en la realidad y lo que percibimos de ella son sus signos, reflejos, que muy pronto desaparecen devorados por la contingencia (22).

Una lectura atenta de los dos textos nos revela una disparidad fundamental entre ellos. Habíamos indicado al principio que el pasaje de García Ponce era "diáfano y genial", a causa de su contenido compacto y sintético. Es una lástima que nuestro crítico haya retorcido, trastocado y confundido el pensamiento filosófico tan claro del texto garcíaponciano. Veamos.

Nos dice Bruce-Novoa: "the contingency of discontinuous reality devours man's reflections and images so quickly that... / la contingencia de la realidad discontinua devora los reflejos y las imágenes del hombre tan rápidamente que...". La expresión de nuestro crítico es antitética al sentido del texto de García Ponce, en el cual se basa, al invertir el sujeto y el objeto semántico y filosófico del pasaje. De acuerdo a García Ponce, la "esencia" del Ser se encuentra encarcelada en la "realidad", imposibilitando al Ser para que se manifieste libre. Esta postura es extremadamente objetiva. La posición de Bruce-Novoa es antitética a la anterior, porque nos dice que la "realidad" es "discontinua" objetivamente, por el hecho de ser "contingente". No, la realidad-esencia, de acuerdo a García Ponce, ni es contingente ni es discontinua objetivamente. Lo que es "contingente"

(el texto de García Ponce no nos dice nada sobre lo "discontinuo") para el pensador mexicano son los "signos" y "reflejos" *de* esa realidad en tanto que *percibida* subjetivamente por nosotros, pensantes subjetivos.

En cuanto al segundo concepto del mismo pasaje, es decir, "resulting in an even more pernicious revelations of his self image as irrevocably lost / encontrándose, como resultado, en unas revelaciones perniciosas de su propia imagen perdidas irrevocablemente", es una mezcolanza que hace Bruce-Novoa de los textos de García Ponce, de Octavio Paz y de su propia cosecha, atribuyéndosela a García Ponce, inyectándole así una confusión que no se encuentra en el texto original, diáfano por demás.

Brevemente, García Ponce nos habla de la inmutabilidad de la esencia del Ser (objetivo / trascendental) que nosotros no podemos alcanzar como vivencia (solamente como abstracción intelectual subjetiva). Los "signos" y "reflejos" *de* dicha realidad-esencia son *nuestra percepción* de ella ("lo que percibimos de ella"), *no* la realidad-esencia *en sí*. Por tanto, estos "signos" y "reflejos" que nosotros percibimos subjetivamente serán "devorados" por la "contingencia" de la realidad (*no* por la "esencia" de esa misma realidad), puesto que la "contingencia" se refiere a los *accidentes* de la realidad y *no* a la *esencia* de la misma. Se podrían establecer, por tanto, y para resumir, dos ecuaciones esclarecedoras de lo que acabamos de decir: 1) "realidad" (objetiva) = esencia (inmutable) + contingencia o accidentes (mutables), y 2) yo-pensante o vidente (subjetivo) = percepción (mutable) + signos/accidentes (objetivos / mutables).

Pero Bruce-Novoa trata de hacernos creer —quizás por no haber leído atentamente a su mentor— de que "la contingencia de la discontinua realidad devora las reflexiones e imágenes del hombre", confundiendo e invirtiendo los términos: el sujeto por el objeto (y viceversa) y la causa por el efecto (y viceversa). Es decir, parece que leyó a García Ponce *al revés*. Esta inversión y confusión creemos que fue causada al juntar en una frase las dos citas dispares, aunque parecidas, de García Ponce (filosófica) con la de Octavio Paz (poética). Y, como se puede ver para un discernidor atento, la filosofía y la visión poética no se hermanan muy bien cuando tratamos de hacer un análisis crítico o de inventar una teoría(s) (pseudo)científica. De todos modos, estas disquisiciones no tienen mucho que ver con la crítica y la teoría literarias.

A continuación, nuestro crítico, basándose exclusivamente sobre los términos "continuidad" y "discontinuidad" (no necesariamente relacionados éstos con el concepto del *espacio* del título), se lanza a tratar de convencernos que si hay posibilidad de que el "hombre moderno" pueda detener la "discontinuidad" de las cosas / vida será a través de seis posibles situaciones o elementos (o "espacios"): la religión, la niñez, la muerte, el erotismo, el misticismo y el arte. Nos gustaría analizar detalladamente cada uno de estos puntos que trata Bruce-Novoa, pero nos haríamos demasiado prolijos. Con todo, vamos a ensayar de tocar lo principal de cada caso y ver si hay consistencia lógica o no en cada uno y, al final, si hay aplicabilidad a la literatura chicana, que es lo que, después de todo, nos debe interesar.

Juan Bruce-Novoa comienza citando a dos pensadores modernos, Mircea Eliade y George Bataille, y queda patente que se abraza a los argumentos del segundo. Nuestro crítico se limita a decirnos que la concepción e inclinación del pensador rumano Mircea Eliade es de que el "hombre moderno" ha roto los lazos con la "supraestructura" religiosa que lo mantenía en una "continuidad" total. Que, al romper estos lazos, se encuentra no sólo enajenado con el Todo, sino con los otros y consigo mismo. Que debe volver a recobrar esos lazos de continuidad si es que ha de sobrevivir en un estado normal, que no es otra que la teoría de algunos psicólogos de la psicología colectiva, como la del suizo Carl G. Jung. Parece ser que nuestro crítico no aboga por esta postura y, en su lugar, se basa en la teoría del francés George Bataille. De él parece que saca los seis puntos antes aludidos.

En cuanto al primer punto o bloque, la *religión*, la descarta de inmediato al afirmar que:

Religion, at least in the Christian sects, justifies and perpetuates man's discontinuous historicity and spacial solitude by projecting it past death into eternity with promises of life everlasting for the particular individual. Religion may be secure order as Eliade sees it, but its concentration on the individual makes it a discontinuous space, and therefore chaotic in the last analysis (24).

La religión, al menos en las sectas cristianas, justifica y perpetúa la historicidad discontinua y la soledad espacial del hombre, proyectándolo *post mortem* en una eternidad que promete una vida perenne para el individuo particular. La religión puede ser un orden seguro, según Eliade, pero la concentración que pone sobre el individuo lo convierte a éste en un espacio discontinuo y, por tanto, caótico. (Nuestra la traducción) (24).

Como indicábamos arriba, para no extendernos demasiado, no podemos adentrarnos en detalles. Baste decir que en este texto hay, por lo menos, una contradicción fundamental y, también, un conocimiento simplista de la doctrina teológica religioso-cristiana que sobrevivió "continuamente" durante veinte siglos. Podríamos aplicar el principio de que "lo que gratuitamente se afirma, gratuitamente se niega". Que "la religión, al menos en las sectas cristianas, justifique y perpetúe la historicidad discontinua y la soledad espacial [?] del hombre, proyectándolo después de la muerte hacia la eternidad con promesas de una vida eterna para el individuo particular", es una afirmación gigantesca que tendría que probarse sin remisión. La prueba o comprobación de esta afirmación no aparece por ningún lado en el texto de nuestro crítico. Y es una lástima, por no decir un desacato intelectual, pues se trata aquí de establecer una "teoría[s]" sobre "el espacio literario chicano" en la vida del cual la religión, tanto cristiana como pre-cristiana, desempeñó y todavía desempeña un papel trascendental. Que la "religión" (*re-ligación* con el Ser Supremo) enseñe que hay una vida temporal y finita en un "espacio" limitado y "discontinuo", es cierto. Que diga que hay otra vida eterna, ilimitada y "continua", también es cierto. Y que esta vida debe considerársela como una antesala y preparación de/y para la otra, también es cierto. Pero que "la religión justifique y perpetúe la historicidad discontinua y la soledad espacial [¿?] del hombre [moderno o no]" y que "la concentración de la religión en el individuo lo convierte en un espacio discontinuo, y por

tanto caótico", es un razonamiento que llamaríamos "discontinuo" (aplicando la misma nomenclatura del crítico), simplista, atrevido y apriorista por parte de nuestro ensayista.

Para refutar esta segunda parte de la cita podrían traerse a colación varios ejemplos. Citemos solamente, sin necesidad de analizarlos, los casos teóricos, sin tocar los ritualísticos (para el cristianismo) del "pecado original" vs. el "Nuevo Adán", el de la "economía de la salvación de Cristo", y, sobre todo, el de la "teoría" / doctrina y práctica del "Cuerpo Místico de Cristo". Estas posturas, y otras más, como las ritualísticas, que se pudieran aducir aquí, se basan todas ellas en la "continuidad" no sólo del hombre antiguo, sino también del "hombre moderno" (occidental o no) y la estructura "comunitaria" (y no "individual" y "aislada / enajenada" del crítico) del hombre con "los otros" y con "El Otro", uniendo esta vida "discontinua" (según el crítico) con la otra "continua" (¿según Eliade?). La doctrina del Cuerpo Místico de Cristo, en especial, presupone, de un lado, la integración de la partes en el todo, como los "miembros individuales" en el "cuerpo completo", como unidad; de otro lado, afirma la "disolución" de la individualidad en la totalidad, haciendo imposible de este modo la enajenación. De todos modos, la doctrina oficial o postura teológica y religiosa cristiana es totalmente opuesta a lo que nuestro crítico (y quizás George Bataille) ataca como de "[espacio] caótico, en último análisis". Hay también una contradicción implícita en este texto, pero, como se relaciona al quinto apartado o bloque a estudiar (el *misticismo*), la dejaremos para más tarde.

El segundo bloque, en cuanto a la alternativa subyacente entre la "continuidad" y la "discontinuidad", es lo referente a la *niñez*.

Childhood is the first space of continuity (temporal and spatial simultaneity, total unity) experienced by man. Childhood is a space of free floating movement within which the child is the assigner of roles, the transformer of reality, unlimited by the physical or mental barriers adults accept as normal. Childhood ends when the child becomes aware of his limited, discontinuous existence, a realization accompanying the predominance of reason over imagination. To return to childhood is impossible within sequential time, but the memory lingers on in man and may well be the source of his desire to recapture the unity within continuity that as an adult has left behind (24).

La *niñez* es el primer espacio de continuidad (simultaneidad temporal y espacial, unidad total) experimentado por el ser humano. La niñez es un espacio de movimiento, de flotación libre en el cual el niño se convierte en designador de papeles [roles], en transformador de la realidad sin los impedimentos que imponen las barreras físicas y mentales que los adultos aceptan como normales. La niñez se termina en el momento en que el niño se da cuenta de su existencia limitada y discontinua, ese darse cuenta que acompaña el predominio de la razón sobre la imaginación. Volver a la niñez es imposible en/y dentro del tiempo secuencial, pero la memoria perdura en el hombre y [ésta] es la fuente del deseo para poder recapturar la unidad dentro de la continuidad que, como adulto, ha dejado ya atrás. (Nuestra la traducción) (24).

A simple vista, el párrafo que Juan Bruce-Novoa le dedica a la niñez, como "el primer espacio de continuidad" (simultaneidad temporal y espacial), se desliza muy bien y parece ser "lógico", pero si recapacitamos un poco, esa lógica se desvanece progresivamente. Según él, en el niño predomina la "imaginación" sobre la "razón", por tanto no se ve limitado a las trabas que impone la razón al hombre moderno (o antiguo). "La niñez es un espacio de movimiento de libre flotación", en donde el niño puede designar y asignarse papeles y transformar la realidad sin barreras. El adulto, a causa de los límites que le impone la razón, no tiene ese privilegio o poder, y, por tanto, navega en la "discontinuidad". Sólo a través de la "memoria", y de modo insatisfactorio, puede volver a la niñez para recobrar de algún modo esa "continuidad" perdida.

No nos parece esta situación tan sencilla como la ve nuestro crítico. Por una parte, que el poder de la "imaginación" sea garantía de "continuidad" y de que la "razón" lo sea de la "discontinuidad" no se sigue, ni está comprobado científica ni filosóficamente. Podríamos defender la posición contraria con igual facilidad. Por ejemplo, la "imaginación", la fantasía, los sueños, etc. son "libres", como nos dice el crítico, pero esa "libertad" no deja de ser también "caótica" en muchos de los casos. Cualquier psicólogo o psiquiatra lo puede atestiguar. Y, tratándose de la literatura (adulta) o de cualquier otro arte, sobre todo en la época del barroco y del surrealismo, podemos observar que ese movimiento de "flotación libre" de que nos habla el crítico, muchas veces se convierte en un "libre caos" (palabras nuestras). Por otra parte, que los niños puedan "designar [o asignarse] papeles" libremente es cierto, pero no nos olvidemos que esos mismos niños, una vez en el juego, ficticio o no, son capaces de crearse un "caos discontinuo" que le sería muy difícil de igualar a un adulto, "razonable", lógico o no. No hay más que pensar, para el mundo concreto del niño, en una fiesta de cumpleaños o de navidad en donde sus juguetes son *suyos* ("individuales") y no de *el otro* ("¿comunitarios / universales?").

El tercer bloque o apartado a que se refiere el crítico para presentarnos la disyuntiva "continuidad" vs. "discontinuidad" es la *muerte*. Tampoco aquí logra convencernos de su tesis ni queda mejor parado. Comienza por decirnos que "Death is the most obvious of the possible spaces of continuity open to the adult / La muerte es el espacio de continuidad más evidente de todos los que se le pueden presentar al adulto" (24). Si es que no nos equivocamos en la interpretación general de su largo ensayo, tenemos la fuerte impresión de que el crítico aquí no se preocupa ni de la religión, ni del más allá, ni del Todo, pues, entre otras cosas, no abraza la teoría de la *re-ligación* con el Todo de Mircea Eliade, por el simple hecho de que, según él, el "hombre moderno" cortó los lazos con la "continuidad" que existía en esta vida y que caracterizaba al hombre antiguo. Si ésta es la premisa de partida, como se desprende del trabajo de nuestro crítico, se sigue que la "muerte" (¿el más allá?) no preocupa ni debe preocupar al "hombre moderno" en general, ni al chicano en particular. Por tanto, la muerte es la cesación de la vida (de la "discontinuidad", según el crítico) y, siendo así, la muerte es el "espacio de la nada" (palabras nuestras), o sea, el *vacío* por antonomasia. Si la vida es la realidad o "espacio discontinuo", según el crítico, se seguiría que la muerte es el "no-espacio", ni continuo ni discontinuo, porque la realidad / concepto del "espacio" es algo positivo, algo "real" y no puede identificarse con "la nada".

El texto a que nos referimos se compone de dos partes, una sacada de García Ponce y la otra es una elaboración propia del crítico sobre el texto de García Ponce. Citemos las dos para ver la falta de concordancia entre ellas.

[García Ponce nos dice que] para romper la discontinuidad que, al precipitarnos en la vida, nos separa de la naturaleza y los otros, el primer camino inmediato es la muerte, que nos regresa a la continuidad impersonal (24).

Nuestro crítico elabora el texto citado y lo interpreta de la siguiente manera:

Death destroys the particular manifestation of life, discontinuous man, but does not touch the impersonal, continuous spirit of life, rather it [death?] reveals it [the impersonal?] in its repetitive cycle and its interdependence with death (24).

La muerte destruye la manifestación particular de la vida, del hombre discontinuo, pero no afecta a lo impersonal, el espíritu continuo de la vida, sino que al contrario ella/él [¿la muerte? ¿el espíritu de la vida?] lo/la [¿la vida impersonal?] revela en su ciclo repetitivo y en su interdependencia con la muerte. (Nuestra la traducción) (24).

El intertexto de García Ponce está muy claro. Hay tres partes o pasos en el ciclo vital del hombre: nacimiento, vida y muerte. Cuando nos "precipitamos" en la vida, *terminus ad quem* (nacimiento a la vida), "rompemos" la continuidad, *terminus a quo* (¿que teníamos antes?), con la "naturaleza" y los "otros". Si esto es así (dudoso en nuestra opinión), para poder salir de ella (de la vida), la resolución será la muerte "que nos regresa a la continuidad impersonal". Fijémonos que él estableció una "continuidad" *antes* ("al precipitarnos en la vida") y *después* ("la muerte nos regresa a la continuidad impersonal") de la vida "discontinua" *presente*. O sea, que "la muerte" es un *regreso* a la *pre-vida*. Este ciclo, aunque claro y fácil de entender, no nos explica nada de ese "espacio" anterior a la vida y posterior a ella. Se nos sugiere que eso es un algo ("continuidad impersonal"), pero no se nos dice nada sobre su naturaleza. Por lo tanto, en la forma en que está expresado, este aserto no se puede admitir —por estar manco— como aceptable en un estudio académico y crítico.

Algo parecido, pero carente de ese ciclo garcíaponciano, nos lo expone Juan Bruce-Novoa en el texto antes citado, con la gravedad de que su sintaxis es deficiente y confunde al lector. Nos dice el crítico que "la muerte destruye la manifestación particular de la vida [...], pero no afecta a lo impersonal, el espíritu continuo de la vida, sino que al contrario la/lo [la muerte / el espíritu de la vida] revela en su ciclo repetitivo y en su interdependencia con la muerte" (24).

En primer lugar, el texto está un poco confuso, porque el sujeto "muerte" parece convertirse en complemento circunstancial de la misma frase. Pero, a parte de esta imprecisión gramatical, lo difícil de comprender es que, con la muerte, la vida particular e individual cesa de existir. Sin embargo, esa misma muerte respeta, "revela" y establece una "interdependencia" con el "continuo espíritu de la vida". Parece, de acuerdo al texto,

que hay una vida particular, personal, física, biológica y material (*hic et nunc*) "discontinua" y que hay otra concomitante, comunitaria (?), universal, impersonal y espiritual (*in mortem* o *post mortem*) y que ésta segunda existencia espiritual e impersonal, debido a un "ciclo repetitivo" e interdependiente con "la muerte" (¿entre la muerte y la muerte!), establece un "espacio" de continuidad. O sea, que la muerte es el principio y el término de esa "continuidad", y que entre ambos existe un "continuo espíritu de la vida". Difícil es así de establecer una lógica, a no ser que se proponga aquí un tratado de teología o teodicea existencial *a partir* de la muerte.

Concluye nuestro crítico con las siguientes palabras:

Death, however, is little consolation to man because it makes the images invisible, and of course the disadvantages of its permanence are obvious. As a space of liberation it is a last resort (24).

La muerte, sin embargo, le otorga muy poco consuelo al hombre, porque convierte a las imágenes en invisibles y, naturalmente, se ponen de manifiesto así las desventajas de su permanencia. Como espacio de liberación, [sin embargo] la muerte es el último recurso [para el hombre]. (Nuestra la traducción) (24).

Que la muerte "no ofrezca consuelo" al hombre es sabido de todos, a no ser para los santos y para los desesperados de la vida o suicidas, pero que la razón de este desconsuelo sea que la muerte "hace que las imágenes sean o se hagan invisibles", ya no es tan claro para nadie. El que se muere deja de existir, y no solamente las "imágenes" propias se desvanecen, sino también que todo su ser se desvanece y se hace "invisible", a no ser que admitamos el Más Allá y la vida eterna. Pero esto es ya otro tema. Ahora que si el crítico nos está preparando con esto para la aplicación de su teoría(s), v.gr., al poema de "El Louie", y nos quiera insinuar que no se trata en este poema de las "imágenes" que el mismo Louie Rodríguez tenía en su propia vida, sino de las "imágenes" que el poeta José Montoya nos revela de la vida del pachuco El Louie y los plasma en el poema, entonces ya estamos hablando de dos vidas humanas diferentes: la "discontinua" (de acuerdo al crítico) del artista que concibe la imagen ("continua") del muerto y la "continua" del difunto que dejó de concebir imágenes ("discontinuas"), propias o ajenas. Y esto no tiene nada que ver con la continuidad o discontinuidad de la obra de arte.

En pocas palabras, en todo este pasaje creemos ver mucho de imaginación, un poco de pseudofilosofía y muy poco de teoría literaria. Lo único que la "muerte" hace es romper y cortar la "continuidad" normal y real (no la "discontinuidad" ficticia) de la vida, porque *la vida*, por naturaleza y esencia, es una realidad continua. Deja de ser vida continua cuando deja de existir y "se discontinúa" el proceso de la existencia. Y que la muerte restablezca la "continuidad impersonal", etc., eso es una pura abstracción idealista, porque la única continuidad que puede ofrecer la muerte es la continuidad de la Nada, o, si creemos en la eternidad, es establecer la continuidad absoluta en la entraña infinita y eterna de una esencia divina. Si aceptamos esto, como muchos chicanos lo aceptan como parte de su continuidad existencial, entonces podemos hablar en términos serios sobre el *proceso* de la vida futura "espiritual" ilimitada (absolutamente continua en el "espacio" y

en el "tiempo"). Pero, naturalmente, nuestro crítico no está refiriéndose a este asunto, porque él mismo dice: "As a *space* of liberation it [death] is a last resort / Como espacio de liberación [= de la vida] la muerte es el último recurso".

El cuarto punto o apartado sobre el tema de la continuidad y discontinuidad es el dedicado al *erotismo*. Una vez más, el argumento de Bruce-Novoa arranca de los dos pensadores repetidamente mencionados, George Bataille y Juan García Ponce. Este último afirma que en el erotismo "se realiza una unión con el otro y con la vida que nos saca del tiempo y la discontinuidad que se cierra al ser" (24), y añade Bruce-Novoa que "la desventaja" del erotismo (= *acto* sexual en este caso) es el "desvanecimiento rápido" de la experiencia. Continúa diciéndonos que,

In that moment, man dissolves as does the world, and when they both are reformulated, man —sensitive man— comes away with a new insight into so-called reality (24).

En ese momento preciso, el ser humano se disuelve y, con él, el mundo, y cuando ambos se reformulan, el hombre —hombre sensible— vuelve en sí con una nueva visión de lo que se se viene llamando realidad. (Nuestra la traducción) (24).

Hasta aquí el sentido central del texto nos indica, por una parte, la "brevedad" del momento del placer y de la "intensidad" del acto sexual por medio del cual el ser humano "se disuelve él y el mundo". Este acto disolutivo, según nuestro crítico, es la clave para frenar la "discontinuidad" de/y en la vida y arrebatarle la "continuidad". Después de este "momentáneo" acto erótico, el hombre y el mundo "se reformulan" al volver en sí, proyectando una nueva "visión" de la "realidad discontinua".

Este concepto de por sí y a simple vista hace sentido, sin embargo las preguntas comienzan a aflorar: si en este breve "momento" el ser humano se disuelve en sí y en/con el otro y ambos en/con el mundo, ¿cómo es posible que este acto sea la "continuidad" (momentánea de la anti-vida) dentro de la "discontinuidad" (permanencia vital)? ¿Qué tipo de nueva "visión" ("insight") subjetiva de la "realidad" vital puede tener y obtener el hombre sobre la misma "realidad" objetiva ("discontinua") que no ha cambiado en sí? ¿Cómo es posible que "el hombre y el otro" al disolverse en el acto erótico puedan disolver también y con ellos al "mundo" que es objetivo y trascendente a la experiencia personal y subjetiva de dicho "mundo" y de los disolventes personales? Esto es una pura disparidad entre sujeto y objeto, entre ambos y el mundo y, por tanto, ficticia, por no decir ininteligible o ilógica.

Pero el texto continúa:

[...] when man dissolves into pure intensity, losing the central and centralizing "I", time stops [...]. The countless analogies of the sexual act and death have their basis in the shared, common space of continuity. Both are a violation of the personal, discontinuous being, impersonalizing it, making it participate in the indifferentiated continuity of nothing[ness]: simultaneous everything (25).

[...] Cuando el ser humano se disuelve [en el acto sexual] en pura intensidad, perdiendo su "Yo" central y centralizante, el tiempo se detiene [...]. Las innumerables analogías entre el acto sexual y la muerte se basan en el compartido y común espacio de continuidad. Ambos cometen una violación de lo personal del ser discontinuo, impersonándolo y haciéndolo participe de la indiferenciada continuidad de la nada: la totalidad simultánea. (Nuestra la traducción) (25).

En el momento disolutivo sexual, a causa de la intensidad emocional del acto y de la des-centralización del Yo, "el tiempo se detiene o deja de existir" en ese momento preciso (¿eterno? ¿eternizante?). De nuevo las preguntas surgen: ¿quiere indicarnos el crítico que el arte y la experiencia artística son como el acto erótico en donde el vidente / oyente / lector se disuelve en/con la contemplación y fruición de la obra de arte? Esta sería una posibilidad cruda. ¿O es que el acto erótico (por definición supuestamente "continuo") se asemeja al acto creativo del artista en cuyo proceso pierde la noción y la conciencia del tiempo? En ambos casos, ¿cesa el fluir del tiempo, el espacio y el mundo? ¿O es la experiencia personal (no-impersonal) la que nos tiende la trampa creyendonos que es el objeto (lo impersonal = trascendental) lo que realmente deja de existir *para* nosotros?

El salto mortal lo da nuestro crítico cuando nos dice que "las incontables analogías entre el acto sexual y la muerte hallan su base en el *compartido* espacio de continuidad". Esto no prueba gran cosa, porque, como ya hemos visto al hablar sobre la muerte, no estamos convencidos ni de que la muerte sea un "espacio compartido" ni un "espacio de continuidad". En segundo lugar, que, si así fuera, tendría que explicarnos el crítico cómo el acto sexual, siendo "momentáneo" (y placentero), y la muerte una experiencia "permanente" (y un "desconsuelo"), puedan equipararse. Pero aún aceptando esta "analogía" (ficticia, sin duda), ¿por qué no extenderla a otros actos y experiencias disolutivas, como la experiencia de la droga, del delirio, de la locura (momentánea o permanente, "discontinua" o "continua"), del acto de rabieta (sobre todo en los niños = ¿"continuidad"?), de la intensidad emotiva del asesinato, etc.?

Y termina nuestro crítico diciendo que "ambos" (acto sexual y muerte) son una "violación" del ser personal y discontinuo, des-personalizándolo y "haciéndolo participe de la indiferenciada continuidad de la nada: el todo simultáneo". Ya hemos analizado esta postura "teórica" del crítico al principio de nuestro análisis, al hablar de *la Nada*, y no vemos la necesidad de recalcarlo otra vez. Pero queremos anotar aquí que la única "analogía" objetiva (= identidad objetiva) que vemos entre las experiencias del acto sexual y el de la muerte es que la disolución subjetiva de la que se habla aquí parece ser una especie de instinto deseable, natural y aconsejable hacia el suicidio.

El quinto apartado sobre el tema de la continuidad y discontinuidad es el de lo referente al *misticismo*. Entre todos los apartados hasta aquí presentados, nos parece que éste es el que hace más sentido, aunque no veamos muy bien todavía su aplicabilidad "teórica" a la obra literaria chicana (o no chicana). Citamos el pasaje por ser breve.

The mystic also seeks to dissolve into a transcendent being or into a state of absolute unity with the Other, sometimes called God or the world or total spirit. Under any name it means unity without limits, free of divisive particularities. Like in the other spaces, the particular individual becomes impersonal in the dissolution of the self (25).

El místico también busca disolverse en un ser trascendente o en un estado de unidad absoluta con el Otro, a veces llamado Dios, otras el mundo y otras el espíritu total. Bajo cualquier de estos nombres, el Otro significa unidad sin límites, libre de toda particularidad divisiva. Al igual que los otros espacios, el individuo particular se convierte en impersonal en la disolución del yo [del sí mismo]. (Nuestra la traducción) (25).

La diferencia que encontramos en este pasaje, si lo comparamos con los otros, es que la verdadera "experiencia mística" es durable, permanente y "continua" por definición. El hecho de "disolverse" en un "estado de unidad absoluta con el Otro" ofrece la garantía no sólo de *no perder* uno su propia identidad subjetiva, sino también de *complementar* la limitación de la propia existencia personal. Pero hay que añadir que el místico que se disuelve en la esencia del Otro no lo hace en un "desvanecimiento temporal del momento", como en el acto sexual (sensible), sino en un eterno presente que es una prefiguración vital (espiritual) de un eterno futuro. Aquí sí que se puede concebir lógica, teológica y filosóficamente la posibilidad de la "continuidad" (no-"discontinuidad") en la realidad vital presente. Quisiéramos también añadir que el acto perdurable místico, aunque "intenso" quizás como el acto sexual, no tiene la paridad con él, por la simple razón de que *trasciende* la temporalidad "discontinua" del erotismo. Además, si aceptamos a éste como instrumento para detener la "discontinuidad" de la realidad vital, nos vemos obligados a descartar, por contradictoria, la anterior postura vis-à-vis el primer apartado sobre la religión, de la cual ya hemos hablado.

Y ahora entramos en el sexto y último apartado, que es el que se refiere y atañe directamente al *arte* y, en particular, a la literatura. Este apartado es el más claro y el mejor elaborado de los seis expuestos y, quizás, de todo el largo artículo. Leemos en parte:

The artist tears the world and men from discontinuous reality and converts them into images or words; reality dies, becomes impersonal outside of sequential time, and that other life of continuity is revealed. The images are fixed in a permanence where, free of the devouring flow of time, they can manifest themselves, offering man the opportunity to experience again and again his own reflection in them (25).

El artista arranca al mundo y al hombre de la realidad discontinua y los convierte en imágenes o en palabras; la realidad muere, se convierte en impersonal fuera de la secuencia del tiempo, y se revela aquella otra vida de continuidad. Las imágenes se fijan en una permanencia en donde, libres del fluir devorador del tiempo, pueden manifestarse ofreciéndole al ser humano la oportunidad de

experimentar repetidas veces su propio reflejo en esas imágenes. (Nuestra la traducción) (25).

Hasta aquí nos parece que este pasaje es un modelo de cómo se debe escribir análisis, crítica o teoría literaria: con precisión y claridad. Empleando pocas palabras, encierra esta cita la función del "artista", la del "lector", la del "proceso" creativo y la de la "naturaleza" del arte. Antes y después de este pasaje nos habla de una de las visiones o funciones del arte, citando y elaborando un pequeño texto de García Ponce. Transcribimos los dos:

[El arte] es justamente la continuidad del ser revelado a aquellos que fijan su atención, mediante un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo. (25)

The victim of the sacrifice is a particular individual, but it becomes impersonal in its permanence, in its liberation from movement to which all individuals are chained, though its surface remains that of the individual. (25)

La víctima del sacrificio es un individuo particular, pero se convierte en impersonal en su permanencia y en su liberación del movimiento al cual todos los individuos están encadenados, aunque su superficie permanece siendo la del individuo. (Nuestra la traducción) (25).

Ambos pasajes nos hablan de una analogía entre el proceso y la naturaleza del arte, por una parte, y la función de lo sagrado del rito, por otra. Aunque es muy interesante este símil, se hace peligroso en la crítica literaria, porque hay tendencia a hacer literatura en lugar de analizarla, como ya hemos notado varias veces. Pero dejando de lado este punto por el momento, concentrémonos en los textos. La primera cita, de García Ponce, se puede resumir diciendo que el artista, como un sacerdote en un sacrificio victimario, da muerte al *ser* "discontinuo" o real y lo transmuta en un *ser* "continuo" o artístico. Es decir, por medio del rito (artístico) lo convierte en permanente. La elaboración de este pasaje hecha por Bruce-Novoa es también clara y precisa. Sin embargo, cuando dice — como lo ha hecho ya en otras ocasiones— que "el espacio de continuidad del arte" es lo que nos interesa aquí, en este ensayo, ya nos deja otra vez perplejos. Porque, pensándolo bien, no es lo mismo decir "el espacio de continuidad" (Bruce-Novoa) que "la continuidad del ser" (García Ponce). La "continuidad" o "discontinuidad" son propiedades o características del *ser*, *no* del *espacio*. Con más exactitud se diría que es una característica del *tiempo*. Pero es que el tiempo, entrecortándose con el espacio, como dos seres siameses, le confiere a éste la característica de continuidad o discontinuidad. Hablando aún con más propiedad, gracias al *movimiento*, sobre el que cabalgan el espacio y el tiempo, permite a éstos la continuidad y/o la discontinuidad. Pero sobre estos tres elementos se alza el *Ser*. Por eso es más justo, lógico y preciso decir "la continuidad del ser" que "el espacio de continuidad", porque, para decir verdad, esta última expresión no hace ningún sentido lógico. La continuidad no tiene espacio, sea cual fuere éste. Aún figurativamente hablando, no hace sentido.

Nuestro crítico pasa en seguida a hacer revista de las artes visuales, auditivas y literarias. Hace un recuento de ellas, excepto que ahora nos habla exclusivamente de la *apreciación* del arte, y no involucra ni al artista ni a la obra. En otros términos —y haciendo nosotros ahora uso del lenguaje figurado— nos habla de la *ingestión y digestión* (percepción del vidente / oyente / lector) y no de la *gestión y gestación* (proceso de la obra) ni de la obra *gestada o procreada* (producto). Ya hacia el fin del largo párrafo, se mete un poco en la naturaleza del arte literario cuando nos dice:

The permanent, fixed nature of writing is exactly the means of saving them [images] from sequential time, of depersonalizing them, of allowing them to become art where they are simultaneous. (26)

La naturaleza permanente y fija de la escritura es precisamente el medio por el cual [las imágenes] se salvan de la secuencia del tiempo, despersonificándolas y permitiéndolas convertirse en arte, en donde aparecen [existen] simultáneamente. (Nuestra la traducción) (26).

Estamos muy de acuerdo con el crítico en cuanto a que, a través de la "escritura" literaria, como medio de "fijar" las imágenes, se salvan éstas de la "discontinuidad del tiempo", devorador de las cosas. Sin embargo, no creemos que este medio sea un remedio absoluto para darles "permanencia" y asegurar de que el arte permanezca y desafíe al tiempo. Pues, de una parte, la "fijación escrita" (escultórica, pictórica), si es garantía de permanencia, no se sigue que sea *in perpetuum*, como parece sugerirse aquí. Y, de otra parte, hay escritos (y otras huellas) que no se les considera arte y, sin embargo, "quedan fijadas" también contra la voracidad del tiempo.

A modo de conclusión, podemos observar que los seis puntales analizados, sobre los que se basa la teoría brucenovoense del "espacio literario chicano" para probar la "discontinuidad" de la vida y la "continuidad" del arte, carecen de consistencia teórica y filosófica. Podría decirse que el crítico, para probar su tesis, se fundamenta en seis *analogías* o ejemplos comparativos "discontinuos" entres sí, de un lado, y, de otro, débiles por el simple hecho de que las premisas ni son consistentes ni son de la misma naturaleza que la tesis de partida. Si las premisas teóricas son deficientes, como queda expuesto, la aplicación de su teoría a los textos literarios tendrá igualmente que ser deficiente e inconsistente.

* Este ensayo fue leído, en un formato más breve del que aparece aquí, en la conferencia del Pacific Coast Council for Latin American Studies, que se llevó a cabo en Mexicali, México, en el otoño de 1988. Más tarde, después de haber sido revisado de nuevo, se publicó en la *Review of Latin American Studies* 2, 1-2 (1989) 81-95. Este ensayo forma parte de un libro monográfico bilingüe, por Justo S. Alarcón y Lupe Cárdenas, que lleva por título *El espacio de la literatura chicana de Juan Bruce-Novoa: un análisis metacrítico del texto* y publicado por Marín Publications, San Diego, California(1994).

*El Ser/Valor en ...y no se lo tragó la tierra de acuerdo a la "dialéctica de la diferencia"
de Ramón Saldívar*

En este trabajo trataremos de analizar en parte la postura singular del crítico teórico Ramón Saldívar al analizar la novela chicana *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera, en su artículo "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". Sería no sólo interesante, sino también indispensable estudiar a fondo la teoría de "la dialéctica de la diferencia" de Saldívar, pero el espacio al que se circunscribe este trabajo no nos lo permite.

El problema a analizar aquí es la negación y maldición que el narrador y protagonista de la novela mencionada anteriormente pronuncia contra el Diablo y contra Dios, respectivamente.

Esta postura del protagonista-narrador la recoge nuestro crítico *haciéndola suya*, lo cual está vedado en cualquier estudio serio y objetivo llamado "teórico". La *proyección* subjetiva e ideológica de un estudioso no debe mezclarse en el estudio objetivo y teórico a un texto literario. Este es uno de los problemas con que nos encontramos en el artículo de Ramón Saldívar, arribas citado. Tan grave como éste es el problema de las contradicciones lógicas implícitas y explícitas con que se tropieza el lector en todo este artículo y de su *relación* con los textos literarios que estudia.

Trataremos aquí de sintetizar el doble tema / problema del Diablo y de Dios, como seres / valores absolutos, en la novela chicana anteriormente citada y de los comentarios teóricos que Saldívar hace sobre este texto literario. Al presentarnos su postura teórica sobre esta temática, nuestro crítico aplica lo que él denomina "estructura diferencial" y "modelo binario" de dicha estructura. Ambos términos están emparentados y se desprenden de su teoría general de "la dialéctica de la diferencia", expuesta por nosotros ya en otro lugar (Alarcón, "La teoría saldivariana", *Proceedings* 96-106).

Puesto que las dos partes del binomio están esencialmente integradas, creemos necesario transcribir el texto saldivariano, refiriéndose a la novela *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera:

And since in the rhetoric of the [Catholic] Church evil is inseparable from good, the absence of the devil leads him to the partial conclusion: "si no hay diablo tampoco hay... [Dios]." The binary pattern of what I have termed the Chicano novel's "differential structure" necessarily brings into question the complement of evil and the supreme origin of value, God Himself (20-21).

Y puesto que en la retórica [doctrina?] de la Iglesia [Católica] el mal es inseparable del bien, la ausencia del diablo lo lleva a la conclusión parcial [de que] 'si no hay diablo tampoco hay... [Dios]'. El 'modelo binario', al que yo he

denominado [como] la 'diferencia estructural' de la novela chicana, implica necesariamente el complemento del mal y el origen supremo del valor, Dios mismo. (Nuestra la traducción) (20-21).

Nos limitaremos aquí al análisis de la segunda parte de la cita, aunque, dada la integración de ambas, nos veremos obligados a referirnos después a la primera, aunque sólo sea tangencialmente.

No podremos entrar en el análisis correlativo de los dos textos (literario y crítico) si no tenemos clara idea de lo que significan las expresiones de "el modelo binario" y "la estructura diferencial". Estas dos expresiones son, hasta cierto punto, sinónimas. El "modelo binario", fórmula compuesta de dos partes integrantes y relacionables, se refiere en el texto crítico al Diablo y a Dios, a saber: Diablo + Dios = totalidad. Por "estructura diferencial" se debe entender un sistema en donde las dos partes de la dualidad binomial están en relación dialéctica y, por necesidad, son inseparables en su dependencia y actividad internas. Estas sucintas ideas son imprescindibles si se quiere seguir la lógica del argumento saldivariano.

Las dos frases claves del texto, que corresponden exactamente a las aclaraciones que acabamos de hacer, son: 1) "Puesto que en la retórica de la Iglesia el mal es *inseparable* del bien..." y 2) "El modelo binario [...] *necesariamente* lleva consigo el *complemento* del Diablo y de Dios", implicando con ello que esta inseparabilidad y esta complementaridad *atan* necesaria, inherente e irremediamente a los dos polos del binomio. Todo esto parece cristalino, y la lógica, irrefutable. Sin embargo, al adentrarnos un poco más en los elementos que constituyen esta lógica, observamos que el edificio lógico se vendrá abajo poco a poco.

Podemos asentar *a priori* que no es cierto que "la doctrina ["rhetoric"] de la Iglesia" establezca la inseparabilidad entre el Bien y el Mal. Si ésta fuera la doctrina oficial, estaríamos *ipso facto* admitiendo que no se puede concebir siquiera la idea de Dios sin tener presente la idea / existencia del Diablo. Lo cual es un absurdo. Baste con decir que, de acuerdo a dicha doctrina, Dios existió siempre, i.e., es un ser *ab aeterno*, mientras que Luzbel / el Diablo fue *creado* por Dios *in tempore*. Luego, nos preguntamos, cómo pudo existir Dios *antes*, desde la eternidad, *sin* la existencia del Diablo? En otros términos, considerando solamente el elemento *tiempo* (temporal para el Diablo, atemporal para Dios), observamos que los dos polos del "modelo binario" del binomio, no sólo *no* son "inseparables", sino que, por eso mismo, *no* pueden estar en *relación dialéctica*. En otras palabras, la "diferencia" es tan grande que, *por naturaleza*, los dos términos de la relación (en este preciso caso) no pueden estar en relación alguna, ni encajar en ninguna "estructura diferencial".

Por otra parte, y manteniéndonos todavía en la primera parte de la cita, no es lo mismo hablar del "bien" y del "mal", que hablar de Dios y del Diablo. El Bien y el Mal son, por definición, *valores*, mientras que Dios y el Diablo son, también por definición, *seres*. Los valores son *cualidades del ser*, *no* son *seres*. La blancura no es esencial a la nieve, ni el calor al café, ni la bondad al hombre. La Bondad es un *atributo* de Dios y la Maldad, del

Diablo. Pero Dios *es más que* bondad y el Diablo *es más que* maldad, por ser *seres* y no cualidades del ser. Podemos hallar estas aseveraciones en cualquier tratado de filosofía. De hecho, según la filosofía tradicional, el Diablo, considerado como ser / ente metafísico y ontológico (no ético), se le puede considerar como "bueno", por ser "ser".

Esta consideración nos lleva al análisis de la segunda parte de la cita de Saldívar, a saber:

The binary pattern of what I have termed the Chicano novel's "differential structure" necessarily brings into question the complement of evil and the supreme origin of value, God Himself (21).

El modelo binario, al que yo he denominado 'estructura diferencial' de la novela chicana, implica o lleva consigo necesariamente el complemento del mal y el origen supremo del valor, Dios mismo. (Nuestra la traducción) (21).

Si antes habíamos visto que, por lo menos, se equiparaban binomialmente el Mal y el Bien, el Diablo y Dios, ahora el argumento se debilita aún más por el simple hecho de que Saldívar *cruzó* los términos. Nos dice: "[...] la estructura diferencial [...] *implica* o lleva consigo necesariamente el complemento del *mal* [= no del Diablo, sino del valor] y... *Dios* [= no del bien, sino del ser]". O sea, que en este binomio tenemos, por un lado, el *mal* (valor, no-ser, cualidad del ser, accidente), mientras que, por otro lado, tenemos a Dios (ser en sí, fuente u "origen supremo del valor [no el valor en sí?]"). Nos preguntamos entonces, cómo un disvalor, una cualidad, un *atributo* negativo (el mal) puede "implicar necesariamente" a un *Ser* supremo, *origen* del valor positivo? De acuerdo a lo dicho, podemos ya formular el siguiente silogismo: El valor *no* puede implicar ("bring into question") al Ser, por ser de diferente naturaleza. Es así que "el mal" es un *valor* (negativo = disvalor), no un ser. Luego, no puede implicar ("bring into question") al *Ser* supremo / Dios. Por otra parte, si Dios es "el *origen* supremo del valor", como dice el mismo Saldívar, y si el "origen" es causa y el "valor" es efecto, la negación del *efecto* ("valor") no conlleva ni implica, como "complemento", la negación de la *causa* ("ser").

Además, si, como habíamos indicado antes, al hablar del elemento *tiempo*, consideramos ahora el elemento *espacio*, observaremos que el Mal (valor negativo = disvalor), por ser valor y por ser negatividad, es decir, por no ser ente (y, por tanto, por carecer de espacialidad) *no* puede entrar (cannot "bring into question") en relación necesaria con el Ser *infinito* (espacialidad por excelencia).

En caso de que toda esta argumentación parezca no seguir exactamente y al pie de la letra la teoría saldivariana de las "estructuras diferenciales" o de la "dialéctica de la diferencia", explicaremos un poco más en qué consisten estas expresiones. Analicemos brevemente el trasfondo teórico saldivariano. Como punto de partida, y afirmación general, lo que intenta hacer Saldívar es llegar a la misma conclusión a que llegó el protagonista / autor de *Tierra* en los dos capitulitos de "La noche estaba plateada" y en "... y no se lo tragó la tierra", es decir, a la *doble negación* de la existencia del Diablo y de Dios, respectivamente. Pero, para poder llegar al mismo resultado, nuestro crítico empleó otro método diferente al del protagonista: el de su "dialéctica de la diferencia".

Trataremos de trazar las huellas de esta teoría. Para ello comencemos por una cita de Alexandre Kojève, en su *Introducción a la lectura de Hegel*, mencionado por Vincent Descombes:

Parménides tenía razón al decir que el Ser es, y que la Nada no es; pero se olvidó de añadir que hay [es] una "diferencia" entre la Nada y el Ser, una diferencia que, hasta cierto punto, es tanto como el Ser mismo es, puesto que sin ella, es decir, si no hubiera diferencia entre el Ser y la Nada, el Ser mismo no podría tener razón de ser. (Nuestra la traducción). (Descombes 36).

Desde los griegos hasta Hegel y la filosofía moderna europea, el Ser *es* y la Nada *no es*. El Ser es ser, y la Nada es nada. El Ser no es la nada, y la Nada no es el ser. Es decir, durante todos esos siglos, la filosofía estaba dominada por el Principio de Identidad. Pero, recientemente, los filósofos observaron, descubrieron y dieron mucha importancia a lo que podríamos denominar el Principio de la Diferencia. O sea, que *hay* (existe) una *diferencia* entre el Ser que *es* ser y la Nada que *no es* ser. En otros términos, que al concepto de Identidad se le *añadió* el de la Diferencia. Por tanto, se dice hoy, que *no* podemos llegar a tener un concepto claro, único y unívoco del Ser o de la Nada *sin* establecer una *relación* necesaria y dialéctica con la idea o concepto del polo *opuesto*. La *diferencia*, pues, existe también, aunque sea una existencia de *dependencia*. Decimos de "dependencia", porque sería casi imposible concebir la idea de diferencia sin tener en cuenta los polos diferenciales (Ser y/o Nada). Es más fácil y factible concebir al Ser como ser en sí, o a la Nada como ausencia del ser en sí, *sin* referirse a la "diferencia", que concebir a ésta independientemente de aquéllos.

La noción de *diferencia*, pues, implica necesariamente una *relación* esencial y dialéctica entre los dos elementos del binomio, o "modo binario", como dice Saldívar. Aplicando esta terminología a lo que veníamos diciendo, obtenemos lo siguiente: que el bien *es* Bien y el Mal *es* mal, que Dios *es* ser y que el Diablo *es* ser (= Principio de Identidad). Pero también sabemos que el bien *no es* el mal y que el mal *no es* el bien, y que Dios *no es* el Diablo y que el Diablo *no es* Dios (Principio de no-Identidad o de Diferencia). Por tanto, la *diferencia*, aunque por definición sea una forma de la Nada, no por eso deja de ser *parte* de aquello que *es*, el Ser. Si no fuera así, la diferencia (que es también parte del ser), volvería a la Nada. Por consiguiente, tenemos que admitir que "cierta inclusión" de la Nada dentro del Ser (por medio de la "diferencia") es inevitable si es que admitimos que hay diferencia entre el Ser y la Nada (Descombes, 37). Estas disquisiciones filosóficas nos llevarían muy lejos, hasta tal punto que la franja divisoria (diferencia) entre el Ser y la Nada llegaría a cobrar tanto relieve que opacaría los conceptos claros que el sentido común establece entre el Ser en sí y la Nada en sí.

Con lo dicho hasta aquí, tenemos ya los suficientes datos para darnos cuenta de que la *diferencia* entre el Ser y el no-Ser (Nada), como entre otros muchos elementos binarios en *relación*, adquiere importancia decisiva. Lo importante es saber que la *diferencia* entre los dos polos diferentes y diferenciados tiene que basarse en una *relación*. De hecho, es esa diferencia la que establece esta relación. Y para que haya esta relación, los polos o elementos binarios tienen que ser de una *misma* o semejante naturaleza. Por eso, cuando

Saldívar da a su artículo el título de "La dialéctica de la diferencia", implica necesariamente esta *relación*. Hasta cierto punto, nos parece un poco redundante esta expresión titular, porque son dos términos semejantes y afines. La "dialéctica" conlleva una *relación* dinámica, por oposición, entre dos términos; y la "diferencia" también implica dos términos *en relación*, aunque sólo sea de naturaleza conceptual.

Si admitimos y aceptamos este nuevo énfasis otorgado a la "diferencia" que une, *relaciona* y *hace* que uno de los polos opuestos *dependa* del otro, llegaremos al nervio y esencia del método argumentativo. Aplicándolo a nuestro caso, tendremos el resultado siguiente: si, como observa Saldívar, aceptamos de que la Iglesia enseña que el Bien (valor = atributo de Dios) y el Mal (valor = atributo del Diablo) son inseparables, i.e., existe una *relación* de mutua dependencia, por pertenecer ambos a una misma o semejante naturaleza, al *no existir* uno, por ejemplo el Diablo, *deja de existir* el otro, Dios. Esta es la conclusión a que había llegado el muchacho protagonista en el texto literario cuando dijo: "*si no hay diablo tampoco hay... [Dios]*".

Y esto es más importante de lo que uno se imagina a simple vista. Porque uno podía muy bien negar la existencia del Diablo, o viceversa, sin negar la existencia del Otro (Dios), si nos atenemos *exclusivamente* al Principio de Identidad, pues el Diablo es, y Dios es, y ambos, por poseer entidades aisladas y contrarias, son esencial y existencialmente independientes e irreductibles. Pero si introducimos en el discurso filosófico el Principio de Diferencia o de no-Identidad, entonces, al conceder *existencia* a la "diferencia" se sigue que, al afirmar o negar un elemento del binomio, tenemos que afirmar o negar el otro, o viceversa, porque la "diferencia" entre ambos es lo que hace que ambos sean necesariamente interdependientes y reductibles. En otros términos, que no se puede concebir la existencia o no-existencia del uno sin la del otro. Pero, como quedó dicho antes, ni la "rhetoric" (doctrina) de la Iglesia, ni la naturaleza misma de ambos seres (Diablo / Dios), ni la axiología permiten dicha *relación* o "dialéctica de la diferencia". Por tanto, su *aplicación* a este caso es incongruente.

Una vez establecida la no-existencia del Diablo (y de Dios, por extensión e implicación), Saldívar nos transporta a un anticlímax, al decir:

It is curious, moreover, that his intimation of the world as a place without devils or gods, "No hay diablo, no hay nada," does not lead him into existential despair. On the contrary, the child senses the possibility of freedom in their absence (21).

Es interesante [notar] que su [la del narrador de *Tierra*] visión del mundo como un lugar sin diablos y sin dioses, "no hay diablo, no hay nada", no lo lleva a una desesperación existencial. Al contrario, el joven siente la posibilidad de libertad en su ausencia [de estos entes] (nuestra la traducción) (21).

Es también "interesante" notar cómo encabeza nuestro crítico este párrafo transcrito con la expresión impersonal, "It is curious / Es interesante", inyectando subconscientemente una proyección *personal* y psicológica, y, por tanto, subjetiva, en el análisis objetivo del texto literario. Y esto se comprueba, una vez más, al *sorprenderse él mismo* de ver que el

muchacho narrador, al darse cuenta de que no había ni diablos ni dioses, no cayera en una "desesperación existencial", habiendo roto los lazos de la fe que lo ataban a los "valores absolutos" (= no-seres) y a los "seres" trascendentales (Diablo / Dios). Pero esta posible "desesperación" queda compensada y supeditada a la "posible libertad" que reemplazará, por un proceso dialéctico y de *diferencia* ("différance", con *a*), a la creencia en esos valores y seres.

De esta actividad de "curiosidad", por parte de la subjetividad del crítico, pasamos a una falta de coherencia lógica en el siguiente pasaje:

He [the narrator] now understands that "Los que le llamaban al diablo y se volvían locos, no se volvían locos porque se les aparecía sino al contrario, porque no se les aparecía" (21).

Ahora comprende [el narrador de *Tierra*] que "los que le llamaban al diablo y se volvían locos, no se volvían locos porque se les aparecía, sino, al contrario, porque no se les aparecía". (Nuestra la traducción, en parte) (21).

La expresión "comprende ahora" es el resultado doble de que, por una parte, ya "libre de la presencia" de diablos y dioses, se siente lleno "de sublimidad y de serenidad gozosas", y, por otra parte, también se siente satisfecho, a causa de haber encontrado otra dimensión a su nueva situación, es decir, que "los que le llamaban al diablo y se volvían locos, no se volvían locos porque se les aparecía, sino al contrario, porque no se les aparecía".

A simple vista, aunque no parezca haber mucha (h)ilación lógica, esta conclusión parece ser aceptable, e incluso sorprendente. Pero, analizándola más de cerca, encontramos un *retorcimiento* en el forcejeo lógico. Consiste esto en lo siguiente: si se volvían *locos* aquéllos que invocaban al diablo porque *no* se les aparecía, por qué a él, el protagonista que lo llamó y conjuró de varias formas y *no* se le apareció, *no* le entró también a él la locura? Debió *lógicamente* haberse vuelto loco. Pero, como no se volvió loco, se sigue *lógicamente* también que, de un lado, la *prueba* no sirvió, y, de otro, que la comprensión ("understanding"), de la que nos habla Saldívar, fue una *comprensión* de algo no-existente y, por tanto, *ilógico*.

Yendo un poco más lejos, nos preguntamos de nuevo: en vista de todo este estado de confusión y de falta de lógica, ¿cómo podrá aplicársele a este pasaje del texto literario la teoría de la "estructura diferencial" —que se supone está fundamentada en principios lógicos, a una situación lógicamente caótica? Y si, después de "aniquilar" los valores y entes trascendentales del Diablo (y de Dios), el narrador *siente emocionado* una "sublimidad y serenidad gozosas", ¿cómo puede *ahora comprender* él claramente la (falta de) lógica de aquello que a los que invocan al diablo, y no se les aparece, se vuelven locos, y a él, que lo invocó varias veces, y no se le apareció, no le entró la locura?

Y, hablando de lógica, prosigamos con la siguiente cita:

In an impressive rhetorical move, the narrator signals the sublimity of this partial recognition by transferring metaphorically the joyful serenity of the child's insight to the moon hovering over his head, "contentísima de algo" (21).

En una maniobra retórica impresionante, el narrador señala la sublimidad de este reconocimiento parcial [de que "no hay diablo, no hay nada"] transfiriendo metafóricamente la serenidad gozosa de la visión ["insight"] que el niño tuvo de la luna que aleteaba sobre su cabeza, "contentísima de algo". (Nuestra la traducción) (21).

Este corto pasaje, lleno de tranquilidad y de emoción poética, está elaborado a base de lo que en la literatura se le ha dado por llamar una "falacia patética", o, si preferimos otra versión más literaria y académica, fundamentándonos en el poeta francés Beaudelaire, le pudiéramos denominar como una situación de "correspondencia" entre el *sentimiento* humano y los supuestos *sentimientos* correspondientes de la naturaleza. Sea lo que fuere, lo que nos interesa a nosotros aquí, para colocarlo en el contexto de lo que estamos analizando, es que se trata simplemente de una *proyección subjetiva* (por ser "metafórica") del protagonista, y también de nuestro crítico.

Además, y esto lo volveremos a tocar un poco más tarde, podemos ya adelantarnos para hacer notar una actitud incongruente de nuestro crítico entre dos pasajes muy similares. Aquí, en esta cita, nos dice claramente que, después de que el joven protagonista rechazó la creencia en el Diablo (y en Dios, por implicación), a continuación, en una movida o maniobra *impresionante*, le transfirió *metafóricamente* la sublimidad gozosa que él mismo sentía por la luna, que aleteaba sobre su cabeza, "contentísima de algo". Una perfecta concordancia o *correspondencia* entre el *espíritu* liberado del protagonista y la *luna* que *aprobaba* la nueva situación existencial del narrador. Y, con el empleo de un estilo preciosista, observamos también *la misma* correspondencia metafórica y subjetiva que engolfa al crítico. Pero, como ya selañamos arriba, esta misma situación la encontraremos más adelante, pero completamente invertida. Es decir, la *correspondencia* que existe entre el sentimiento de la gente y la humanización o personificación prosopopéyica de la naturaleza *dejará de* corresponder, tomando un cariz negativo y opresivo, según la interpretación subjetiva (y contradictoria) del crítico. Esta digresión no tiene realmente tanta importancia desde el punto de vista de la teoría de "la dialéctica de la diferencia", sino que es más bien una insinuación nuestra en cuanto a la subjetividad (vs. la objetividad) y, por consiguiente, falta de consistencia en la labor crítica de Saldívar.

Continuando con el mismo tema y el "modelo binario", i.e., el Mal y el Bien, el Diablo y Dios, pero enfocándolo ahora más sobre Dios, leemos:

The protagonist's reticence before the annihilation of traditional value schemes in "La noche estaba plateada" is overcome in the climatic conclusion to the following section, "...y no se lo tragó la tierra." There, haunted by the inability to understand why a beneficent God would allow disaster to strike unremittingly a

good and innocent people, the protagonist finally brings himself to curse God (21).

La reticencia ante la aniquilación del esquema de valores tradicionales en "La noche estaba plateada" queda vencida en la conclusión climática al episodio siguiente, "... y no se lo tragó la tierra". Aquí, perseguido por su incapacidad de comprender por qué un Dios bueno o benefactor puede permitir que el desastre golpee inmisericorde a un pueblo bueno e inocente, el protagonista finalmente se travió a maldecir a Dios. (Nuestra la traducción) (21).

Este párrafo sirve de transición entre los episodios "La noche estaba plateada" e "...y no se lo tragó la tierra". En el primer episodio, el narrador niega rotundamente la existencia del Diablo y, por implicación e indirectamente, la de Dios. Tipográficamente lo expresa el autor de la novela con una elipse: "si no hay diablo, a lo mejor tampoco hay...". De este modo, el texto queda truncado y colgando, y *nunca* se completa literalmente. Ahora nos dice el crítico que "la *reticencia* del protagonista antes de la aniquilación de los esquemas de los valores tradicionales [Dios en especial / ¡Dios = valor!], la vence en la conclusión climática" del segundo episodio. Se refiere el crítico a que, *por fin*, "se atrevió a maldecir" a Dios. Notemos, por el momento, que en el texto literario *se negó* la existencia del Diablo, pero ahora se *maldice* sola y expresamente a Dios, no se niega explícitamente su existencia. En el texto crítico, sin embargo, se nota un vaivén entre la maldición y la negación. Desde el punto de vista de la aplicación del "modelo binario" sería mucho mejor para el crítico que el texto literario *concluyera* definitivamente, no con la maldición de Dios (lo cual supone que existe), sino con la negación absoluta de su existencia, como hizo antes con el Diablo.

Como se desprende del pasaje citado, el crítico parece titubear entre ambos. Por un lado, nos dice que el protagonista sentía "reticencia *ante* la aniquilación de los esquemas de valores tradicionales en 'La noche estaba plateada'...", en donde, como sabemos ya, se trataba exclusivamente de la prueba de la *no-existencia* del Diablo (e, implícitamente, de Dios). Y, por otro lado, añade que, "por fin", después de vencer la indecisión ("reticence"), "se atrevió a *maldecir* a Dios". Este titubeo por parte del crítico es de suma importancia en nuestro caso, porque, como ya hemos señalado más de una vez, Saldívar se esfuerza en que el texto literario y su teoría *coincidan*, pero, cuando no se ajustan bien entre sí, se nota un forcejeo para *hacerla encajar*. Volveremos más tarde sobre este tema.

A continuación leemos:

This ultimate rejection of an ideology of acceptance and submission allows him to elevate his own creative will into a higher sphere of existence and thus to produce his own history. Here too, as in *Pocho*, the act of rejection isolates a systematic distrust of any pre-existent, transcendental rule of value because such systems contribute to the enslavement of the individual will (21).

Este último rechazo de una ideología [actitud] de aceptación y sumisión le permite elevar su propia voluntad creativa a una esfera más alta de existencia y,

de este modo, le otorga producir su propia historia. Aquí, como en [la novela] *Pocho*, el acto de rechazo le permite aislar una desconfianza sistemática de cualquier norma de valor [¿ser?] preexistente y trascendental, porque tales sistemas [de valores] contribuyen a la esclavitud de la voluntad del individuo. (Nuestra la traducción) (21).

Haciendo a un lado la "esfera" o "sistema de los valores trascendentales" (entre ellos, la existencia o no-existencia del ser-Dios y del ser-Diablo) nos concentraremos por un momento en lo que realmente nos atañe aquí: la consistencia y aplicabilidad de las "estructuras diferenciales" saldivarianas al texto riveriano. Pero, para eso, tenemos que ir por partes.

En primer lugar, que el "*rechazo* [definitivo] de una ideología de aceptación y *sumisión* le permita elevar su propia *voluntad creativa* a una esfera *más alta* de existencia", quizás sea cierto o quizás no. Para ello tendría Saldívar que probárnoslo a través de la dinámica dialéctica. El crítico se apoya en particular, para su afirmación, en la premisa de algunos filósofos, especialmente del alemán F. Nietzsche. Supongamos, aunque sólo sea por razones argumentativas, que así sea. Una vez rechazado un sistema de valores, queda, según nuestro crítico, la "voluntad creativa" para "producir su *propia historia*". Tendremos que suponer también que, en esta nueva situación, el individuo, liberado ya del sistema de valores "trascendentales", creará su *propio* sistema de valores [= "su propia historia"]. ¿Cómo? ¿En dónde? ¿De qué? ¿Con qué? Estas son algunas de las preguntas a las cuales ni el texto literario, ni el texto crítico responden. Saldívar se limita a decirnos, al hablar antes de la novela *Pocho*, de José Antonio Villarreal, y también ahora del protagonista anónimo de *Tierra*, que el protagonista "ahora será capaz de zambullirse directamente en la dinámica de la *historia*". ¿A qué "historia" se refiere? ¿a la "suya propia" del protagonista exclusivamente, o estará implicando también a la social y económica del chicano? Aquí cabría muy bien la aplicación de su "teoría de la dialéctica", pues suponemos que sería un forcejeo dialéctico entre ambas, aunque el crítico hace caso omiso de ello.

Pero, yendo un poco más lejos, saliéndonos del texto crítico, pero manteniéndonos sin embargo *dentro* del texto de la novela *Tierra*, observamos de nuevo que, ¿cómo es posible que el narrador, aniquilando el "sistema de valores trascendentales" (= religiosos), no sea capaz de aniquilar *también*, digamos, el sistema de valores sobre la educación, como los vemos actuando en el episodio "Es que duele", que es el cuarto de la novela, y que tanta angustia "opresiva" le causó al niño escolante, y de la cual no dice nada nuestro crítico? Y quien dice de estos dos sistemas, ¿qué podemos decir del sistema de valores trascendentales y reales de la potente economía agraria de valores capitalistas en que se encuentra el narrador y su familia, como se puede observar claramente en otros tres episodios titulados "Los niños no se aguantaron", "Los quemaditos" y "Cuando lleguemos"? ¿Pudo el protagonista *aniquilar* este sistema opresivo y de verdadera esclavitud? Pues de lo que se trata aquí es realmente de la "dialéctica materialista", que es o debe ser parte esencial de *su* "dialéctica de la diferencia".

Cualquier lector avisado se puede dar cuenta clara, si no de falta de lógica, por lo menos de la limitación crasa de esta teoría "nueva y revolucionaria" —como él mismo califica a su teoría— y de su aplicabilidad a los textos. Así como en *Pocho*, en donde el joven protagonista, *después* (y por eso mismo) de liberarse de la opresión o de la "explotación espiritual" de los valores trascendentales (en particular de la religión), "se zambulló directamente en la dinámica de la historia", enlistándose inmediatamente en el ejército — y considerando el suicidio—, también aquí, en *Tierra*, "el rechazo de una ideología de aceptación y de sumisión le permite [...] producir [crear] su propia historia", pero *no* de aniquilar la opresión económica y pedagógica sufrida por la Raza. Otra vez, aquí el crítico Saldívar se calla. Nos preguntamos, ¿por qué, si estos textos literarios citados por nosotros se prestan mejor para la aplicación de su propia teoría que los dos escogidos por él?

Más tarde leemos:

With his acceptance of his own universal isolation comes "una paz que nunca había sentido antes." This almost Nietzschean serenity, a liberating joyful wisdom, is the direct result of his appropriation of the site of God's former existence as the place for his own self-determined presence: "por primera vez se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que él quisiera" (22).

Con la aceptación de su propio aislamiento universal le llega "una paz que nunca había sentido antes". Esta serenidad casi nietzscheana, una liberadora [y] gozosa sabiduría, es el resultado de su apropiación del lugar de la antigua [= anterior] existencia de Dios, como lugar para su propia [y nueva] autodeterminada presencia: "por primera vez se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que él quisiera". (Nuestra la traducción) (22).

Varios puntos importantes se encierran y desprenden de este pasaje, unos explícitos y otros implícitos. Trataremos de exponerlos y desentrañarlos brevemente. Para comenzar, creemos que la primera frase no es exacta: "Con la aceptación de *su propia* enajenación ["isolation"] *universal*...". Después de haber negado la existencia del Diablo y de haber maldecido a Dios, el joven protagonista desemboca en una "enajenación universal". Nos preguntamos, ¿es que el Diablo y Dios constituían *antes* el "universo" existencial del muchacho? Lo dudamos. Pero, suponiendo que esto fuera cierto, al negar la existencia del Diablo y al maldecir a Dios, ¿se resolvieron *después todos* los problemas del "universo" existencial del muchacho, i.e., su vida de campesino explotado y de estudiante discriminado, como parece indicar el crítico, aludiendo al texto literario que dice "sintió una paz que nunca había sentido antes"? Quizás haya sentido una "paz" inusitada, pero que esto desemboque en una "enajenación universal", como dice Saldívar, ni es posible ni, por tanto, lógico. Para que ocurriera esto tendría que considerarse él (el narrador) el *único ser* en el "universo", o que él se equiparara a ese universo, lo cual es inconcebible. No nos olvidemos de que el mismo crítico, hablando del protagonista Richard Rubio, de la novela *Pocho*, muy cercano al protagonista de *Tierra*, había dicho que "se zambulló directamente en la dinámica de la historia [humana / social]", y esto implicaría, comparando los dos textos, una contradicción lógica.

Como (h)ilación a lo que acabamos de exponer, vuelve Saldivar a decirnos que,

Esta serenidad casi nietzscheana, una liberadora [y] gozosa sabiduría, es el resultado de su apropiación del sitio de la antigua [= anterior] existencia de Dios, como lugar para su propia [y nueva] autodeterminada presencia: "por primera vez se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que él quisiera". (Nuestra la traducción) (22).

Creemos que este es un texto capital en el artículo de Ramón Saldivar y, por tanto, nos detendremos en él algo más de lo que hicimos con otros comentarios. Para comenzar, observamos aquí una relación aristotélica de causa-efecto. La maldición contra Dios (causa) *produjo* (tuvo como "resultado") en el muchacho una "serenidad casi nietzscheana" (efecto). Esto parece ser lógico. Pero metámonos ahora en la *correlación* directa de los dos textos, que vienen a exponer la *causa* de esa extraordinaria "paz". En el texto literario podemos leer: "Por primera vez [*a causa* de esto] se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que él quisiera" (22).

A este texto literario corresponde la *interpretación* del crítico, quien se expresa, como ya queda visto, de la siguiente manera:

Esta serenidad casi nietzscheana ["una paz que nunca había sentido antes"] es el resultado de su apropiación del lugar de la antigua existencia de Dios, como lugar para su propia autodeterminada presencia (22).

La primera aclaración que tenemos que hacer es que hay una gran "diferencia" (no precisamente dialéctica) entre el texto literario y la interpretación crítica del mismo. La expresión no literaria entre jóvenes, a modo de expresión popular, diría: "me siento tan bien que *puedo hacer* cualquier cosa". No se nos escapa el detalle importante del contexto en donde el autor colocó esta expresión: la maldición de Dios, o, como dice el crítico, el resultado de la "explotación espiritual". Pero de aquí a que el crítico concluya, por medio de un salto ontológico (filosófico y de alta teología), y diga que la *causa* de esta "paz" singular fue el "*resultado directo* de su apropiación del lugar de [que ocupaba] la antigua existencia de Dios", hay un *salto* malabarístico. Si bien es cierto que el joven protagonista había dicho que "se sentía capaz de hacer [*¿crear?*] y deshacer [*¿aniquilar?*] cualquier cosa que él quisiera", *no* se sigue que el mismo muchacho *concibiera* en su mente volverse el Dios que le enseñaron en el catecismo, el *mismo* Dios a quien tanto *temía* Richard Rubio en *Pocho*, y a quien, por fin, detestó ("maldijo") el joven protagonista en *Tierra*.

Pero continuemos con las suposiciones (= hipótesis) y aceptemos como verdadero el correlato entre el texto crítico y el texto literario. Suponiendo esto, nos expondríamos a caer en la misma trampa, solipsismo, o argumento *ad hominem* en que parece haber caído Saldivar. Veamos. Si, por una parte, el protagonista fue capaz (trató) de probar la *no-existencia* del Diablo e, implícitamente y por extensión, la no-existencia de Dios en "La noche estaba plateada", y si, por otra parte, como nos dice ahora el crítico —refiriéndose

a la sección intitulada "... y no se lo tragó la tierra"— el muchacho "*se apropió* del lugar de la antigua [anterior] existencia de Dios", *se sigue lógicamente* que también nosotros podríamos, por medio de la misma prueba, negar la existencia del narrador omnisciente (= nuevo dios) por "haberse apropiado" del lugar y existencia de aquello negado por él (= Dios). Del mismo modo podríamos acusarlo a este nuevo dios (protagonista) de haber encontrado y "aceptado" *su* "aislamiento universal", olvidándose de este modo de la (su propia) gente —como realmente lo hizo— y diciendo, parafraseando al texto novelístico:

"N'omhre, a dios [protagonista chicano] le importa poco de uno de los pobres... Dígame usted, por qué? Por qué nosotros nomás [y no el protagonista] estamos enterrados en la tierra como animales sin ningunas esperanzas?" (21).

Y, transportados ya al nivel no sólo social, sino económico, ¿por qué el protagonista (= nuevo dios), si puede "hacer y deshacer cualquier cosa que quiera", *no deshace* el sistema agrario capitalista que oprime y "explota económicamente" a su propia gente, que fue precisamente la *causa* que le indujo, al fin de cuentas, a negar y a maldecir al Diablo y a Dios?

De paso queremos hacer una observación clara a todas luces. Nos damos cuenta perfecta de que esta argumentación *ad hominem* que acabamos de exponer no sólo no es lógica, sino, hasta cierto punto, pedante. Pero la hicimos, precisamente, para mostrar, *a pari* o del mismo modo, la falta de seriedad intelectual y filosófica en el argumento crítico saldivariano, apoyado indirectamente en el texto literario.

Si decidimos continuar con otra ramificación, quizás excesiva, pero de todos modos lógica, dentro del cuadro crítico del que venimos ocupándonos, sería la siguiente: Si, como dice el crítico, el protagonista —después de maldecir (y anteriormente negar), desplazar y *reemplazar* a Dios— encontró y sintió "esta serenidad casi nietzscheana" (y teniendo en cuenta además el texto literario, en donde se describe la opresión y explotación socioeconómica que sufre el chicano), llegamos también lógicamente a la teoría o doctrina, *también* nietzscheana, del *Superhombre*. Citemos, en forma de excelente resumen, a Francisco Larrollo, en su libro *Los principios de la ética social*, que dice:

En abierto contraste [= dialéctica] con esta moral de débiles y fracasados, surge [dialécticamente] la egregia ["más elevada"] figura del Superhombre como encarnación de la suma de ideales éticos. Cuatro exigencias caracterizan esta figura: a) una voluntad de poderío, es decir, una disposición íntima a afirmar la vida a pesar de todos sus dolores, pese al señuelo de las escatologías religiosas y de las utopías de todo orden. "El Superhombre es el sentido de la Tierra", es decir, la meta absolutamente digna de la evolución [histórica] humana [...] (Larrollo, 160-161).

En vista de esto, nos preguntamos forzosamente, ¿podría nuestro joven protagonista, o el narrador (o el crítico), soñar siquiera en llegar a tal estado de superhombria, aún admitiendo, por una parte, que "sentía que podía *hacer y deshacer* cualquier cosa que él

quisiera [= ¿Dios?]", y, por otra, que viendo a su propia gente trabajar "como animales" en la tierra, y "devorados por los rayos del sol", salvarlos, como "se salvó" él ("he saves himself"), de acuerdo a nuestro crítico? Muy improbable. Además, siguiendo la misma lógica saldivariana, en donde se usan términos nietzscheanos como "voluntad de sobrevivencia", "voluntad de poderío" (20), "voluntad propia", "voluntad creadora de una historia propia" (21), había que admitir, como corolario, que esta exigencia o "voluntad de poder *implica* necesariamente [...] que [el Superhombre] domine con suma maestría" absolutista (Larrollo, 161) a los que siguen y "aceptan [como los campesinos chicanos descritos en el texto narrativo] la moral de los débiles y fracasados", de acuerdo al mismo Nietzsche. No hacen falta muchas luces para ver que esta ramificación o resultado de unas premisas nietzscheanas *aparentemente* lógicas, en que se apoya nuestro crítico, son inadmisibles aquí, por ser perfectamente absurdas.

Terminamos este trabajo nuestro con la última cita del texto de Saldívar:

Freed now of transcendental myths, he knows that the earth cannot "swallow" and the sun cannot "devour." He saves himself to act within the bounds of history by realizing that those anthropomorphic projections of human will onto unfeeling nature are, like the myth of God Himself, only the fraudulent means by which the force of the individual human will can be diminished and enslaved. (22)

Libre ya [el protagonista] de los *mitos* trascendentales [Diablo/Dios]..., él se salva actuando en la historia al darse cuenta de que esas proyecciones *antropomórficas* de la voluntad humana [de la Raza] sobre la naturaleza insensible, como el mito de Dios mismo, son solamente medios *fraudulentos* por medio de los cuales la fuerza de la voluntad humana puede disminuir y esclavizarse. (Nuestra la traducción) (22).

Esta cita es un anticlímax de la teoría de Ramón Saldívar. Decimos esto, porque en ella no solamente se vuelca su subjetividad abiertamente, que es lo contrario a todo estudio teórico y científico, sino que cae en una *contradicción sentimental* flagrante. Para exponer estos dos puntos tenemos que referirnos también a otro pasaje del texto saldivariano. Por ser breve, lo transcribimos nuevamente. Nos dice:

En una maniobra retórica *impresionante*, el narrador señala la *sublimidad* de este reconocimiento parcial [de que "no hay diablo, no hay nada"] transfiriendo *metafóricamente* la serenidad *gozosa* de la *visión* ["insight"] que el niño tuvo de la luna que aleteaba sobre su cabeza, "contentísima de algo". (Nuestros el énfasis y la traducción) (21).

Los dos pasajes citados son muy semejantes, sobre todo en cuanto al tema de lo que antes habíamos denominado bajo el término de *correspondencia* beaudelairiana, o sea, la correspondencia anímica entre los sentimientos del Hombre y de la Naturaleza. Pero si bien existe una gran semejanza (*identidad*) entre ambas citas, también existe una mayor *diferencia* de contenido ideológico y sentimental entre ellas. Esta diferencia, en pocas palabras, consiste en que la actitud subjetiva del crítico, para la primera cita (el resultado

de la negación de la existencia del Diablo = gozo del protagonista), es *positiva* y "gozosa" (= sentimental). Pero, para la segunda cita (la proyección antropomórfica de su gente / raza sobre la naturaleza), es *negativa* y, según el crítico, resulta "fraudulenta" (= falacia intelectual). Expliquemos un poco más esto.

En cuanto a la primera cita, refiriéndose a la negación del Diablo por el protagonista, nuestro crítico *aplaude* la *correspondencia* "antropomórfica" que el muchacho ve entre su estado de ánimo ("una paz que nunca había sentido antes") y el estado de ánimo de la luna ("contentísima de algo [de que el muchacho tenía paz, porque no existía el Diablo]"). Esta *aprobación*, por parte del crítico, *corresponde* a la atmósfera placentera del texto literario, pues el mismo Saldívar se hace eco de ello y lo *secunda* con las expresiones: "el narrador señala la *sublimidad* de este reconocimiento parcial" y "la *serenidad gozosa* de la visión que el niño tuvo de la *luna*, que aleteaba sobre su cabeza *contentísima* de algo".

Por lo que toca a la segunda cita, refiriéndose a "las proyecciones antropomórficas de la voluntad humana [de la raza]", que forman parte de la cultura tradicional de la *raza* (y que transcribimos arriba), Saldívar, en esta cita, no sólo *no* aplaude, sino que *denigra* la *misma correspondencia* que había *aplaudido* antes. De hecho, la llama "fraudulenta". Este *cambio de actitud* se explica fácilmente, teniendo en cuenta que los términos y contextos han cambiado. Como él simpatiza con el primer contenido ideológico, lo aplaude. Y, como antipatiza con el segundo, lo denigra, llamándole incluso "*fraudulento*". ¿Cómo lo hace en este segundo caso? Afirmando que,

Libre ya [el protagonista] de los *mitos* trascendentales [Diablo/Dios]..., él se salva actuando en la historia al darse cuenta de que esas *proyecciones antropomórficas* de la voluntad humana [de la raza] sobre la naturaleza insensible, como el *mito* de Dios mismo, son solamente medios *fraudulentos* por medio de los cuales la fuerza de la voluntad humana [de la Raza] puede disminuir y escavarse. (Nuestros el énfasis y la traducción) (22).

Creemos que toda esta cita, sobre todo las palabras enfatizadas por el crítico mismo, expresan claramente los *sentimientos* y la ideología del *crítico*, rebozados de una terminología teórica que se supone debe ser objetiva y científica. O sea, para concluir, diremos que más bien se trata aquí de *otra ideología* más, disfrazada de teoría.

En su forma original breve, este ensayo fue leído en la conferencia del Rocky Mountain Council for Latin America Studies, celebrada en Las Cruces, Nuevo México, en la primavera de 1989. Ahora, después de una amplia revisión, aparece publicado aquí y formará parte también de un trabajo monográfico que se publicará en breve, y que llevará por título: *La teoría de "la dialéctica la diferencia" en la novela chicana de Ramón Saldívar: un estudio metacrítico*.

BIBLIOGRAFIA GENERAL / OBRAS CONSULTADAS

- Alarcón, Justo S. "Hacia la nada: o la religión en *Pocho*". *Minority Voices* 1, 2 (1977) 17-27.
- _____. "Consideraciones sobre la literatura y crítica chicanas". *La Palabra* 1, 1 (1979) 3-21.
- _____. "Entrevista con Miguel Méndez". *La Palabra*, 3, 1 & 2 (1981) 3-17.
- _____. "La metacrítica chicana". *Revista Chicano-Riqueña* 10, 3 (1982) 47-52.
- _____. "Niveles interpretativos de *Encuentro*, de Lupe Cárdenas". *The Chicano Struggle*. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1984, 192-209.
- _____. "Las estructuras narrativas en "Tata Casehua" de Miguel Méndez". *Confluencia*, 1, 2 (primavera 1986) 48-54.
- _____. "La aventura del héroe como estructura mítica en *Tata Casehua* de Miguel Méndez". *Explicación de textos literarios* 15, 2 (1986) 77-91.
- _____. "La teoría saldivariana de 'la dialéctica de la diferencia' en la novela *Pocho*". *Proceedings* del congreso de Rocky Mountain Council for Latin American Studies, Las Cruces, 1989, 96-106.
- _____. "Contradicciones fundamentales en la teoría saldivariana de 'la dialéctica de la diferencia'". Ponencia leída en el congreso de Pacific Coast Council for Latin American Studies, Sacramento, 1989.
- _____. "La teoría saldivariana y su 'dialéctica de la diferencia': primeros esbozos". *Discurso literario*. 1, 1 (1989) 25-50.
- _____. *El espacio literario de Juan Bruce-Novoa/Juan Bruce-Novoa's Theory of Chicano Literary Space*. (Co-autora y traductora Lupe Cárdenas). San Diego: Marín Publications, 1994.

_____. *La teoría de "la dialéctica de la diferencia" en la novela chicana de Ramón Saldívar: un análisis metacrítico*. San Diego: Marín Publications, 1995.

Alonso, Amado. "La interpretación estilística de los textos literarios". *Explicación de textos literarios*, 1, 1 (1972) 3-15.

Anaya, Rudolfo. *Bless me, Ultima*. Berkeley: Quinto Sol, 1972.

Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trans. Ben Brewster. London: New Left Books, 1977.

Baquero Goyanes, Manuel. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Planeta, 1970.

Barths, Roland. *Critique et vérité*. Ed. Claude Chabrol. Paris:Larousse, 1973

Bochenski, I.M. *La filosofía actual*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.

Brito, Aristeo. *El diablo en Texas*. Tucson: Peregrinos, 1976.

Bruce-Novoa, Juan. "The Space of Chicano Literature". *De Colores* 1 (1975) 22-42.

_____. *Chicano Authors: Inquiry by Interview*. Austin: The University of Texas Press, 1980, 137-161.

_____. *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, 1990.

Butor, Michel. "L'espace du roman". *Les Nouvelles Littéraires*, no. 1753 (Abril, 1961).

Campbell, Joseph. *El héroe de mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Cárdenas, Lupe. "Encuentro". *Canto al Pueblo IV Anthology*. Tucson: Post Litho Press. 1980.

_____. *El arquetipo de la Madre Terrible en 'Peregrinos de Aztlán' de Miguel Méndez*. México: Alta Pimería, 1990.

_____. *El espacio literario de Juan Bruce-Novoa/Juan Bruce-Novoa's Theory of Chicano Literary Space*. (Co-autora y traductora Lupe Cárdenas). San Diego: Marín Publications, 1994.

Carrit, E.F. *Introducción a la estética*. Trad. Octavio G. Barreda. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

Cirlot, Juan E. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.

Cota-Cárdenas, Margarita. Reseña de *El diablo en Texas*. *Revista Iberoamericana*, 108-109 (1979) 693-695.

Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey. Ed. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986.

Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

_____. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

De Gortari, Eli. *Introducción a la lógica dialéctica*. México: Grijalbo, 1979.

Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

_____. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

Descombes, Vincent. *Modern French Philosophers*. Trans. L. Scott-Fox and J.M. Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Diccionario Larousse de la lengua española. Paris: Ediciones Larousse, 1983.

Eagleton, Terry. *Marxism and Literary Criticism*. London: Methuen, 1976.

_____. *Literary Theory: An Introduction*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1982.

Eger, Ernestina. Reseña de *El diablo en Texas*. *Latin American Literary Review*, 5, 10 (1977), 162-165.

_____. *A Bibliography of Criticism of Contemporary Chicano Literature*. Berkeley: Chicano Studies Library Publications, 1982.

Eliade, Mircea. *Myth and Reality*. New York: Harper and Row, 1963.

_____. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace, Janovich, 1959.

Febles, Jorge M. Reseña de *El diablo en Texas*. *Revista Chicano-Riqueña*, 5, 4 (1977) 55-56.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Fingermann, Gregorio. *Filosofía*. México: El Ateneo, 1983.

- Fronidzi, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México: Editorial Porrúa, 1980.
- Genette, Gérard. *Narrative Discourse*. Oxford: Oxford University Press, 1980
- Goldman, Lucien. *The Hidden God*. London, 1964.
- Grajeda, Ralph F. "Tomás Rivera's Appropriation of the ChicanoPast". *Modern Chicano Writers*. Ed. Joseph Sommers and Tomás Ybarra-Frausto. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979, 74-85.
- Gutiérrez Saenz, Raúl. *Introducción a la antropología filosófica*. México: Esfinge, 1984.
- Jung, Carl G. *Psyche and Symbol*. Ed. Violet S. de Laszlo. New York: Doubleday Anchor Books, 1958
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos. 1954.
- Kojève, Alexandre. *Introduction à la lecture de Hegel*. Paris: Gallimard, 1947.
- Larroyo, Francisco. *Los principios de la ética social*. México: Porrúa, 1981.
- Leal, Luis. "Tata Casehua o la desesperanza". *Revista Chicano-Riqueña* 2, 2 (1974) 50-52.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. London, 1974.
- Lytard, Jean-Francois. *Instructions paiennes*. Paris: Gallimard, 1977.
- Méndez M., Miguel. "Tata Casehua". *El espejo/The Mirror*. Berkeley: Quinto Sol, 1969.
- _____. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Peregrinos, 1974.
- _____. *Los criaderos humanos y Sahuaros*. Tucson: Peregrinos, 1975.
- _____. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Justa, 1980.
- Marías, Julián. *Historia de la filosofía*. México: Alianza, 1986.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica. 2a. ed., 1973.

Pino, Frank. "The Outsider and 'El Otro' in Tomás Rivera's ... *y no se lo tragó la tierra*". *Books Abroad* 49, 3 (1975), 453-458.

Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. 4a edición. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1980.

Rivera, Tomás. ... *y no se lo tragó la tierra*. Berkeley: Justa, 1977.

_____. "Chicano Literature: Fiesta of the Living". *The Identification of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979, 19-36.

Rodríguez, Alfonso. "Time as Structural Device in Tomás Rivera's ... *y no se lo tragó la tierra*". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. E. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986, 126-130.

Rodríguez, Juan. "Acercamiento a cuatro relatos de ... *y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera". *Mester* 5, 1 (1974) 16-24.

_____. "The Problematic in Tomás Rivera's ... *y no se lo tragó la tierra*". *Revista Chicano-Riqueña* 6, 3 (1978) 42-50.

_____. "El desarrollo del cuento chicano: del folklore al tenebroso mundo del yo". *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979, 58-67.

Rodríguez del Pino, Salvador. "Lo mexicano en la novela chicana; un ejemplo: *El diablo en Texas* de Aristeo Brito". *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. Ed. Francisco Jiménez. Jamaica: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979.

Ruiz, Ramón. "On the Making of *Pocho*". Preámbulo a la novela *Pocho*. New York: Double Anchor Books, 1970.

Ruyer, Raymond. *Filosofía del valor*. Trad. Agustín Ezcurdia. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.

Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon Lattin. Binghamton: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 1986, 13-31.

_____. *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.

Sallis, John. *Deconstruction and Philosophy: The Texts of Jacques Derrida*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

Sommers, Joseph. "From the Critical Premise to the Product: Critical Modes and Their Applications to Chicano Literary Text". *New Scholar*. Eds. Ricardo Romo and Raymund Paredes. Santa Barbara: The University of California Press, 1977, 51-80.

Spicer, Edward. *The Yaquis: A Cultural History*. Tucson: The University of Arizona Press, 1980.

Tatum, Charles M. Reseña de *El diablo en Texas*. *World Literature Today*, 51, 4 (1977) 592-593.

The Identification and Analysis of Chicano Literature. Ed. Francisco Jiménez. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingue, 1979.

Todorov, Tzvetan. *Grammaire du Décaméron*. The Hague, 1969.

Valle-Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe, 1960.

_____. *Obras completas*. Madrid: Plenitud, 1952.

Villarreal, José Antonio. *Pocho*. New York: Doubleday Anchor Books, 1970.

Villegas, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta. 1973.

Zea, Leopoldo. *Introducción a la filosofía*. México: Universidad Autónoma de México, 1983.

Zubiri, Xavier. *Naturaleza, Historia, Dios*. Madrid: Alianza, 1987.