

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 pendenciera. 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 fuente 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 seudo-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.