

*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 onomatopéyicamente 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. Suenan 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 "yunqueto" 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) funcionan 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 "yunqueto 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 "Estilio" 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 diluídos 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 transparente 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 trasforma 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 "jacales/criaderos" y, después de declararle a las asustadizas madres que él era poeta y maestro, los niños salen presurosos de "los vientres de los jacales" 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 sinecdótica 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
perezosamente.
Llanto de pájaros
huérfanos de atalayas
caía sobre el polvo

Verdes lodazales
se iban destiñendo.
La tierra desmayada
sin vida,
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 verdores
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.