

EL ESPACIO BRUCENOVUENSE Y LA LITERATURA CHICANA: UN ANALISIS METACRITICO DEL TEXTO

Por

Justo S. Alarcón y Lupe Cárdenas

© Copyright by J. S. Alarcón & L. Cárdenas

© Marín Publications

INDICE

PRESENTACIÓN

PREÁMBULO

I. Introducción

II. El espacio literario

III. El espacio de la literatura chicana

IV. La aplicación al texto

V. Principales conceptos

VI. Conclusión

POSDATA

PRESENTACIÓN

Esta presentación es una breve semblanza a un estudio largo y minucioso, cuyas bases son eminentemente filosóficas. A algunos lectores les parecerá un estudio pesado por fundarse precisamente en conceptos filosóficos a los que no están acostumbrados a ver en la crítica literaria. Pero los lectores que se interesan en esta disciplina, encontrarán en este análisis una lectura fructífera y un desafío intelectual. Dicho lo anterior, mi intención es simplemente la de presentar este volumen al lector sin hacer un análisis detallado del mismo.

He tenido la oportunidad, y la suerte, de conocer durante la última década a los dos autores de este libro. El nombre del profesor Justo S. Alarcón ya es muy conocido en los círculos académicos, tanto regionales y nacionales como internacionales, por su labor de crítico en el campo de la literatura chicana y también como escritor de ficción. A la profesora Lupe Cárdenas, aunque no tan conocida —por pertenecer a la nueva generación en curso— también comienza a conocerse en esos mismos círculos académicos.

Como el título mismo del libro indica, el presente estudio es un análisis "metacrítico" de un artículo del también conocido crítico de la literatura chicana Juan Bruce-Novoa. El método a seguir, expresamente anotado por los autores, fue el del análisis del texto. Es decir, "el de seguir paso a paso el texto" del artículo teórico de Juan Bruce-Novoa intitulado "The Space of Chicano Literature", aparecido por primera vez en 1975, reimpresso después dos veces más y, por último, entrando a formar parte del libro *RetroSpace*, publicado recientemente.

El aspecto que nosotros encontramos de interés particular en este estudio es el de su originalidad. Se trata de un trabajo que, aunque relativamente breve, alcanza niveles de profundidad que no se encuentran en otros estudios monográficos de esta naturaleza. Además, no se trata de "otro libro más", sino de que, por primera vez, nos hallamos frente a un libro de "metacrítica", es decir, que se hace crítica minuciosa de una teoría crítica: "la teoría del espacio literario chicano", expuesta por Juan Bruce-Novoa en 'The Space of Chicano Literature'.

Si bien se ha dicho ya que para que haya crítica tiene que haber literatura, y que para que haya teoría tiene que haber crítica, también es cierto que, para que haya crítica, tiene que precederle la crítica teórica. Y parece ser que éste es el momento. Por tanto, el presente volumen confirma lo que habíamos afirmado antes, de que Alarcón y Cárdenas abren una nueva brecha con el campo de la metacrítica chicana.

Podemos afirmar que, si con el advenimiento de la crítica y de la teoría literarias chicanas, se comenzó hace algún tiempo una etapa de franca discusión intelectual, ahora, con la entrada de la metacrítica en ese campo literario chicano, comenzará una etapa de polémica. No cabe duda de que este volumen cumplirá dicha función. Creemos que Juan Bruce-Novoa había tratado de ampliar el enfoque crítico de la literatura chicana por los años setenta y advertía él, por ese tiempo, que los críticos chicanos limitaban demasiado sus enfoques. Ahora, Alarcón y Cárdenas vienen a advertir

que las pocas teorías literarias existentes sobre la literatura chicana deben ampliarse todavía más, inyectándoles bases filosóficas sobre las cuales puedan mejor fundamentarse.

Arturo Ramírez
Sonoma State University

PREAMBULO

Hace tiempo que hemos leído con sumo interés tres artículos que vieron la luz en la segunda mitad de la década de los setenta y que, a nuestro parecer —así como al de otros estudiosos— abrieron brecha en el campo de la crítica literaria chicana. Nos referimos a los artículos, ya hechos "clásicos", de Juan Bruce-Novoa ("The Space of Chicano Literature", *De Colores*, 1975), de Joseph Sommers ("From the Critical Premise to the Product", *New Scholar*, 1977) y de Ramón Saldívar ("The Dialectics of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel", *MELUS*, 1979).

De los tres, dos de ellos --el de Juan Bruce-Novoa y el de Ramón Saldívar-- se apropiaron de la categoría de "teorías". Aún más, estos dos artículos se reimprimieron dos o tres veces cada uno, y, por añadidura, tanto el artículo de Bruce-Novoa como el de Saldívar, desembocaron en un libro cada uno, respectivamente. Todo esto nos llevó a la conclusión, como era de esperarse, de que cada uno de estos artículos encerraba en sí mismo la simiente de una posible y supuesta teoría.

En vista de esto, lo que nos sorprende en gran manera es que, después de unos veinte años de haber sido publicados, no haya habido ningún crítico, que nosotros sepamos, que se haya preocupado por dedicarles un estudio serio y amplio a dichos artículos teóricos. En vista de ello, éste ha sido, entre otros, nuestro propósito principal: hacer un estudio extenso de metacrítica sobre el primero de los tres artículos, que fue el de Bruce-Novoa, aparecido por primera vez en 1975.

Hemos dividido este trabajo en seis partes. La primera ("Introducción") y la última ("Conclusión"), caen por su propio peso, es decir, son de obligación, y sirven de flancos al cuerpo de nuestro estudio. Pero las más importantes y extensas, como sería de esperarse lógicamente, son las tres dedicadas al análisis minucioso del "texto" brucenovoense. La división de estas partes corresponde a las tres secciones en que se divide dicho artículo, a saber, a) The Literary Space/El espacio literario, b) The Chicano Literary Space/El espacio literario chicano y c) Its Application/Su aplicación. Como ya se puede ir observando, la segunda y tercera secciones de nuestro trabajo corresponden a la primera y segunda parte teórica del artículo de Bruce-Novoa y, la cuarta, a la praxis o aplicación de sus conceptos teóricos a los textos literarios por él excogidos. Aunque un poco tardíamente, tenemos que hacer otra observación, en cuanto a la división de los capítulos. Después de haber terminado nuestro trabajo, cayó en nuestras manos el libro *RetroSpace* (1990) de Bruce Novoa. Una vez leído, nos vimos en la necesidad de añadir otro apartado, que lleva por título, justamente, "Posdata".

El proceso que hemos seguido en nuestro extenso análisis fue el que nos pareció más sencillo: seguir paso a paso el desarrollo de la "teoría" brucenovoense, como se va desprendiendo del texto mismo. Ha sido un proceso arduo, en el cual hemos tratado de ajustarnos lo más posible a la letra, tratando de desentrañar los posibles significados de sus afirmaciones, digresiones, paralelismos y también contradicciones, unas veces implícitas y otras explícitas. También hemos ido añadiendo y salpicando en este análisis ideas emitidas por otros pensadores sobre dichos temas, o temas parecidos.

No se nos escapa el hecho de que se han filtrado nuestros propios conceptos en todo este proceso

analítico, como el propio lector de estas páginas podrá observar sin dificultad. De hecho, éste fue uno de nuestros propósitos: el hacer un análisis metacrítico bastante personal, sin pretensiones de reemplazar una "teoría" ya existente por otra que no prometemos. Lo que hemos tratado de hacer, pues, fue acercar la lente y, a veces, la lupa para ver si, después de examinar el texto y los conceptos aislados, se sostienen éstos, sirviendo de puntales, base y fundamento para la ardua tarea de una elaboración de la prometida "teoría". El lector crítico, después de haber cotejado las citas del artículo brucenovoense y este estudio, podrá sacar sus propias conclusiones sobre el propósito aquí señalado.

I

INTRODUCCIÓN

Ya hace casi dos décadas que en uno de nuestros estudios pasamos revista a algunos de los acercamientos críticos sobre la literatura chicana (Alarcón, "Consideraciones"). El motivo había sido, además de nuestro interés y dedicación al quehacer literario, una especie de intranquilidad interior que lindaba, y aún linda, en 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 de las 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: vamos a analizar el principio físico que sostiene que "con el calor se dilatan los cuerpos" aplicándole un método o acercamiento crítico literario y artístico, 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 con un utensilio primordialmente objetivo y científico. Quizás esto explique por qué ha habido, hay y habrá tantas escuelas de crítica literaria con una vida tan relativamente efímera.

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, en particular, a tres artículos que intentan y quieren establecer una "teoría" crítica que sirva de base para el análisis de la literatura chicana. Tenemos en mente, en especial, a los tres siguientes, citados ya en nuestro *Preámbulo*: 1) "The Space of Chicano Literature" (*De Colores*), de Juan Bruce-Novoa (del cual nos ocupamos aquí); 2) "From the Critical Premise to the Product" (*The New Scholar*), de Joseph Sommers y 3) "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel" (*MELUS / Chicano Fiction*), de Ramón Saldivar.

Aquí comenzaremos por analizar la parte teórica del que apareció primero cronológicamente, es decir, "The Space of Chicano Literature", de Juan Bruce-Novoa. Hemos debatido con nosotros mismos sobre el plan a seguir en el presente trabajo. Decidimos, por fin, que lo mejor sería optar por un análisis sobre el texto y seguir paso a paso los diferentes segmentos en que se divide dicho artículo.

Juan Bruce-Novoa, conocido crítico de la literatura chicana, 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 en estas citas, aunque no exclusivamente, pues elabora otros conceptos propios por añadidura, que, diríamos, vienen a confundir, en lugar de aclarar, la premisa general de partida. Por considerar estas citas de suma importancia, y por ser cortas, 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).

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

En general, y corriendo el peligro de ser imprecisos, nos atreveríamos a sellar cada uno de estos pasajes de la siguiente manera: el primer texto tiene trasfondo filosófico, 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 genial. Decimos esto, no por ser precisamente una disquisición escolástica, sino por su transparencia y sinteticismo. Esta cita resume a perfección una de las problemáticas ontológicas y fundamentales que más acuciaron a los filósofos de todas las escuelas y de todas las épocas, 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 implicación de "continuidad" / "discontinuidad" 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 lo sentidos son "sus signos, sus reflejos", sus fenómenos, o sea, los *accidentes* de que nos habla Aristóteles y sus seguidores, hasta llegar a Descartes y los filósofos modernos. Por eso, esos "signos" y esos "reflejos" de la esencia del Ser "desaparecen" por ser "contingentes" o accidentales, i.e., no-esenciales. En otros términos, nos hallamos ante lo que Bruce-Novoa menciona con frecuencia en su

artículo: las propiedades del "espacio", que son la "continuidad" (esencia / substancia) y la "discontinuidad" (accidente / contingencia). Volveremos más tarde y repetidamente 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* de las cosas ("terrible experiencia" / "silencio") tampoco puede captarse por la emoción o 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 convertirse en 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 sería y filosóficamente que "Only in *nothing*[ness] can you find everything/Sólo en *la nada* uno puede encontrar todo", hay un gran salto y una embestida a la intelectualidad filosófica y crítica. 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 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 pertenece al orden de la *fé* y no al de la crítica o *teoría* literaria, ni al 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.

(De paso nótese que el texto, citado a continuación, habla de "teorías" —no "teoría", como se dejaba esperar— sobre el espacio literario chicano. Si esto es lo que el crítico realmente quiso decir, nos entrarían más dudas todavía sobre la validez de su argumentación. La razón es simple: nos parece que con *una* "teoría" bastaría, porque si se necesitan establecer varias "teorías" sobre el mismo tema u objeto a estudiar eso quiere decir que el enfoque —una teoría— no basta por sí mismo. Luego habría que dudar no sólo de su totalidad abarcadora, sino también de su validez lógica).

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.

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

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

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] ofrezcan 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, de 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 aniquilado. 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 esta "*nothing[ness]* is an ultimate good and in no way negative/*la nada* es el bien máximo y de ninguna manera debe considerársela como algo negativo" es simplemente un absurdo. Para refutarlo de un golpe se podría decir que si este "nothing" es algo "positivo", ¿qué sería el "no-nothing", 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 el crítico? Doble contradicción: se nos dice, por una parte, que "sólo en la nada se puede encontrar todo" (la nada = lo positivo) y, por otra parte, que *el ser*, que procedió de *la nada* "positiva", es "caótico" por ser "discontinuo" (lo positivo = caótico).

Elaborando un poco más este concepto, y partiendo de esta misma premisa absurda, podríamos llegar a lo siguiente. Si el/lo chicano y la literatura chicana "*are nothing/son nada*", ¿cómo es que existen? Lo que se debía decir es que "*were nothing/eran nada*" (en el pasado), y, siendo consecuente con su propia premisa, parece ser que tanto el chicano como su literatura *brotaron* (¿en una época reciente?) de la "nada". Si es que hoy hay una literatura chicana es que antes hubo chicanos, pues sin éstos no se podría concebir la existencia de *su* propia literatura. Así que, aunque no hubiera habido literatura chicana, digamos, antes de 1959 —año en que se publicó la "primera" novela chicana, *Pocho* (1959) de José Antonio Villareal, como quieren algunos— tuvo que haber chicanos con anterioridad. Si aceptamos esto, como un hecho dado y como algo evidente y lógico, se sigue que la literatura chicana no pudo haber salido de la "nada", pues tuvo su origen o causa en los autores chicanos que le precedieron y la produjeron.

Pero si ahora añadiéramos (como nos dice Bruce-Novoa) que *también* "el chicano es [era] nada", nos encontramos con un problema aún más serio y grave. Si, como decíamos antes, aceptar que "la

literatura chicana es [era] nada" se nos hacía difícil, más difícil todavía se nos hace aceptar que "el chicano es [era] nada", porque de inmediato surge la pregunta obligada: ¿y quién engendró al chicano de la "nada"? ¿De qué clase de "nada" salió el chicano? En otros términos, *la nada* de donde surgió la literatura chicana no es tan difícil de comprender, por tratarse de una "nada" (?) que ya *pre*existía, i.e., el autor chicano. Pero, ¿de qué "nada" surgió ese autor chicano, hacedor de su literatura chicana? ¿De la misma "nada"? ¿De otro hacedor/creador chicano inexistente? Pero si es que admitiéramos esto, como nos vemos obligados a ello, tendríamos que admitir, a su vez, que este creador chicano, que salió de la "nada" para producir otra "nada" de la que surgió la literatura chicana, tuvo que ser producido, también de "otra nada" (¿o es la misma?), por el creador o engendrador que produjo esa "nada" (¿la misma u otra?) de donde emanó este otro creador chicano que produjo de la "nada" (¿cuál, ahora?) al segundo creador chicano, ya creado, que produjo, a su vez, "al chicano" que produciría de la antigua "nada" (¿la primera?) a la literatura chicana que poseemos hoy día. Difícil de comprender todo este galimatías.

No cabe duda de que todo esto es lógico. Es lógico, porque se ajusta más o menos a unas reglas silogísticas. Pero es que también los sofistas griegos tenían sus reglas silogísticas. El problema radica, evidentemente, en la validez o falsedad de las premisas. Si partimos de unas premisas deficientes o erróneas, la conclusión o conclusiones tienen que ser también erróneas. Es el caso presente, en donde, partiendo de una premisa absurda, como lo hizo Bruce-Novoa —apoyándose en la premisa sobre "la nada" de María Medina López— tenemos necesaria y apodícticamente que llegar a una conclusión absurda. Y aquí radica el problema, a no ser que, para justificarlo, admitamos como cierto que también lo absurdo tiene su propia lógica: la lógica de lo absurdo. Y, forzando la situación, podríamos afirmar que sí, parece tenerla, como acabamos de ver en esta nuestra divagación sofística —basada también en la premisa brucenovoense.

Otra vez, si el preámbulo al largo artículo de nuestro crítico parte de esta premisa absurda, se seguirá lógicamente (y desde este mismo momento) que lo que sigue al preámbulo será todo un absurdo. Y así parece ser, como acabamos de ver e iremos viendo en las secciones siguientes.

II

EL ESPACIO LITERARIO

La primera parte, de las tres en que se divide el artículo de Juan Bruce-Novoa, lleva por subtítulo "The 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 contraponen el hombre moderno occidental al hombre antiguo (¿no-occidental?). A éste se le caracteriza por tener y vivir una existencia armónica (= continua), 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 (=discontinua) 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:

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 demostración contundente para probar tal afirmación, 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 primeras 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), y que 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 tiempo, ni la continuidad/discontinuidad que tantas veces maneja. Ya iremos viendo.

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

El primer epígrafe 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 fragmentada, 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 [¿el arte literario?] con los cuales puede 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 él hace del texto de García Ponce, nos vemos en la obligación de transcribirlo otra vez para poder establecer la comparación implícita y también 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*. (Nuestro el énfasis) (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 "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.

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 fundamenta, al invertir el binomio sujeto-objeto semántico filosófico del pasaje. De acuerdo a García Ponce, la "esencia" del Ser se encuentra encarcelada o prisionera 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 la realidad esencial 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 mezcla 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, claro por demás.

Brevemente, García Ponce nos habla de la inmutabilidad de la esencia del Ser (esencial / trascendental) que nosotros no podemos alcanzar como vivencia, sino solamente como abstracción

intelectual subjetiva. Los "signos" y "reflejos" de dicha realidad-esencia son *nuestra percepción* fenomenológica 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 [tautología] devora las reflexiones/reflejos 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 elaborar una teoría(s) (pseudo)científica. De todos modos, estas disquisiciones no tienen mucho que ver con la crítica y teoría literarias. Por lo menos, todavía no. Ya iremos viendo.

A continuación, nuestro crítico, basándose exclusivamente sobre los términos "continuidad" y "discontinuidad" (no necesariamente relacionados éstos con el concepto del *espacio* / "space" del título), se lanza a tratar de convencernos que si hay posibilidad de que el "hombre moderno" pueda detener la "discontinuidad" de las cosas y de la vida será a través de seis posibles situaciones o elementos, marcadores o bloques ("espacios"?): la religión, la niñez, la muerte, el erotismo, el misticismo y el arte. Nos gustaría analizar detalladamente cada uno de estos puntos, pero nos haríamos demasiado prolijos. Con todo, vamos a ensayar de tocar lo esencial 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 (*The Sacred and the Profane*) es de que el "hombre moderno" ha roto los lazos con la "supraestructura" religiosa que lo mantenía *ab origine* en una "continuidad" total. Que, al romper estos lazos, se encuentra ahora no sólo enajenado con el Todo, sino con el mundo, con los otros seres 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 cosa que la teoría de algunos psicólogos de la psicología colectiva, como la del suizo Carl G. Jung (*El hombre y sus símbolos*, 15-98). Parece ser que Bruce-Novoa no aboga por la postura de Eliade y, en su lugar, se basa en la teoría del francés George Bataille (*L'Erotisme*). De él, a través de Juan García Ponce, parece que saca los seis puntos o bloques antes aludidos.

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

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 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 un "espacio" de 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", es una afirmación contundente que tendría que probarse sin remisión. Esta prueba o comprobación 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 terrenal, temporal y finita, es cierto. Que diga que hay otra vida eterna, ilimitada y "continua", también es cierto. Y que esta vida presente debe considerársela como una antesala y preparación 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 (¿"espacio intelectual"?) "discontinuo", atrevido y apriorista, diríamos nosotros, por parte de nuestro ensayista.

Para refutar esta segunda parte de la cita podrían traerse a cuento varios ejemplos. Citemos solamente, sin necesidad de analizarlos —por ser patrimonio común—, 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 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", en el sentido de unidad. Y, de otro lado, es la "disolución" de la individualidad en la totalidad, haciendo imposible de este modo la enajenación y el "caos", como señala nuestro crítico. De todos modos, la doctrina o postura 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 o "espacio", en cuanto a la alternativa subyacente entre la "continuidad" y la

"discontinuidad", es lo referente a la *niñez*.

La niñez es el primer espacio de continuidad (simultáneamente 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. "La niñez es un espacio de movimiento de libre flotación", en donde el niño puede designar y asignarse papeles y de este modo transformar (¿subjektivamente?) la realidad, sin barreras. El adulto, a causa de los límites que le impone la razón, no tiene ese privilegio o poder, perdido ya, 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 alguna manera 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. Por el contrario, podríamos muy bien aducir que la "razón" es la facultad que, por esencia, establece "orden" dentro del "caos". Esta facultad, que establece la lógica, es atributo del adulto, no del niño.

Y, tratándose de la literatura (adulta), sobre todo en la época del barroco y del surrealismo, movimiento literario éste de reciente y "moderna" aparición, podemos observar que esa "flotación libre" de que nos habla el crítico, muchas veces se convierte en un "libre caos" (palabras nuestras). Por otra parte, si bien es que los niños pueden "asignar papeles" libremente, no nos olvidemos de 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" o lógico. No hay más que pensar, para el mundo concreto del niño, en una fiesta de cumpleaños o navideña en donde sus juguetes son *suyos* ("individuales/discontinuos") y no del *otro* ("¿comunitarios / universales / continuos?").

El tercer bloque o "espacio" 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 el crítico. 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 posibles otorgados al adulto" (24). Si es que no nos equivocamos en la interpretación general de su largo ensayo, tenemos la fuerte impresión de que nuestro crítico 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 el "hombre moderno" —y el crítico es 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" (¿la cesación de la vida? ¿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 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" (= no-espacio).

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 mismo texto de García Ponce. Reproducimos las dos citas para ver la falta de concordancia que hay entre ambas.

[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:

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?] se 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 (= nacimiento) "rompemos" la continuidad con la "naturaleza" y los "otros". Si esto es así (dudoso en nuestra opinión), para poder salir de ella, la resolución será la muerte "que nos regresa a la continuidad impersonal" (también dudoso en nuestra opinión). Fijémonos que García Ponce estableció una "continuidad" *antes* ("al precipitarnos en la vida") y *después* ("la muerte *nos regresa* a la continuidad impersonal") de la vida "discontinua". 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 algo ("continuidad impersonal"), pero no se nos dice nada sobre la naturaleza de ese "algo". Por lo tanto, en la forma en que está expresado, este aserto no se puede admitir 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* toca lo *impersonal*, el

espíritu continuo de la vida, sino que lo/la [= ¿el espíritu continuo de la vida/la muerte?] se revela en su ciclo repetitivo y en su interdependencia con la muerte". (Nuestros el énfasis y la traducción) (24).

En primer lugar, el texto está un poco confuso, porque el sujeto "muerte", siendo sujeto, se convierte 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 comunitaria (¿...?), universal, impersonal y espiritual (*in morte* 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 (= ¿"espacio discontinuo"?), a no ser que se proponga aquí un tratado de teología existencial *a partir* de la muerte.

Concluye nuestro crítico con las siguientes palabras:

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 ["continuidad"]. Como espacio de liberación, la muerte es el último recurso [para el hombre]. (Nuestra la traducción) (24).

Que la muerte "no otorgue consuelo" al hombre es sabido de todos, a no ser para los santos y para los desesperados de la vida, pero que la razón de este desconsuelo sea que la muerte "convierte a las imágenes en invisibles", ya no es tan claro para nadie. El que se muere deja de existir, y no solamente desaparecen las "imágenes" propias, sino que todo su ser también se desvanece y se hace "invisible", a no ser que admitamos el Más Allá y la vida eterna, lo que no aparece claro en el crítico. 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 la vida, sino de las "imágenes" que *el poeta* José Montoya nos revela de la vida del pachuco Louie, entonces ya estamos hablando de *dos* vidas humanas: la "discontinua" (de acuerdo al crítico) del artista, por ser persona real, que concibe la imagen ("continua") del muerto, que, por sí mismo, ya dejó de ser real, y la "continua" del difunto que dejó de concebir imágenes reales ("discontinuas"), propias o ajenas. Y esto no tiene nada que ver, en nuestra opinión, con la continuidad o discontinuidad de la obra de arte.

En pocas palabras, en todo este pasaje creemos ver mucho de imaginación, bastante 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, por tanto, se discontinúa el proceso "continuo" de la existencia. Y que la muerte restablezca la "continuidad impersonal", etc., es una pura abstracción idealista, porque la única continuidad que puede ofrecer la muerte es la continuidad en la nada y de la nada, o, si creemos en la eternidad, es establecer la

continuidad absoluta en la entraña infinita y eterna de la esencia divina. Si aceptamos esto, como muchos chicanos lo aceptan como parte de su continuidad existencial y cultural, entonces podemos hablar en términos serios sobre el *proceso* de la vida futura "espiritual" ilimitada y perfecta (absolutamente continua en el "espacio" y en el "tiempo"). Pero, naturalmente, nuestro crítico no está refiriéndose a este asunto, porque él mismo nos dice: "As a space of liberation [of life] it [death] is a last resort / como espacio de liberación [de la vida], la muerte es el último recurso" (24). Como añadidura, nos vemos forzados a señalar que se nos hace difícil el concepto de "espacio de liberación", porque se nos hace difícil comprender que la "liberación" tenga un "espacio" propio.

El cuarto apartado o "espacio" sobre el tema de la continuidad y discontinuidad (¿del espacio?) 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 erótica. Continúa diciéndonos que,

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 llama comúnmente realidad. (Nuestra la traducción) (24).

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

Este concepto de por sí y a simple vista hace sentido, pero 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 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 existencia y experiencia personal y subjetiva humana de dicho "mundo" y de los disolventes personales? Esto es una pura *disparidad* ("discontinuidad") entre sujeto y objeto y, por tanto, ficticia, por no decir irreal.

Pero el texto continúa:

[...] 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 partícipe 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? ¿eternizado?). De nuevo las preguntas afloran: ¿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 la contemplación y fruición de la obra de arte? Esta sería una posibilidad cruda. ¿O es que el acto erótico (por definición "momentáneo" y, al mismo tiempo, "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, del espacio y del mundo? ¿O es la experiencia personal (no-impersonal) la que nos tiende la trampa, creyéndonos 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 y común espacio* de continuidad". Esto no prueba gran cosa, porque, en primer lugar, como ya hemos visto al hablar sobre la *muerte*, no estamos convencidos de que la muerte sea, por lo menos para el muerto, un "espacio de continuidad". En segundo lugar, que, si así fuera, tendría que explicarnos cómo el acto sexual, siendo "momentáneo", y la muerte una experiencia o hecho "permanente", puedan equipararse.

Pero aún aceptando esta "analogía" (ficticia, sin duda), ¿por qué no extenderla a otros actos y experiencias *disolutivas* (?), como la embriaguez, la drogadicción, el delirio, la locura (momentánea o permanente, "discontinua" o "continua"), el acto de rabieta (sobre todo en los niños =) "continuidad"?), 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 partícipe 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 del yo, de la que se habla aquí, parece ser una especie de instinto deseable, natural y aconsejable hacia la disolución del ser vital, a saber, el suicidio.

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

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 en el otro]. (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, por tanto, verdaderamente "continua". 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 individual 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 el acto sexual (sensible), sino en una especie de *eterno presente* que es una pre-figuración vital (espiritual) de un eterno futuro. Aquí sí que se puede concebir lógicamente, teológicamente y ontológicamente la posibilidad de la "continuidad" (no "discontinuidad") en la realidad vital *presente*. Quisiéramos también añadir que el acto perdurable místico, aunque "intenso" como el acto sexual, *no* tiene la paridad con éste, por la simple razón de que trasciende la implícita e inherente temporalidad "discontinua" del erotismo. Además, si aceptamos a éste como instrumento para detener la "discontinuidad" de la realidad caótica vital, nos vemos obligados a descartar la anterior postura vis-à-vis el primer apartado o "espacio" sobre la *religión*, de la cual ya hemos hablado.

Y ahora entramos en el sexto y último apartado o "espacio" 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:

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 y teoría literaria: con precisión y claridad. Empleando pocas palabras, encierra esta cita la función del "artista", del "lector", del "proceso" creativo y 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).

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, a pesar de que su superficie [¿esqueleto/apariencia?] permanezca siendo la del individuo. (Nuestra la traducción) (25).

Ambos pasajes nos hablan de una analogía metafórica entre el proceso y la naturaleza del arte y la función de lo sagrado del ritual artístico. Aunque es muy interesante este símil, se hace, sin embargo, 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 ("signo del") *ser* "discontinuo" o real y lo transmuta en un ("esencia del") *ser* "continuo" o artístico. Es decir, por medio del proceso del ritual artístico lo convierte en permanente, o sea, lo "discontinuo" se convierte en "continuo". 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* en que se halla el ser. Con más exactitud se diría que es una característica del *tiempo*. Pero es que el tiempo, entrecortándose y entrelazándose con el espacio, como dos coordenadas o seres siameses, le confiere a éste último 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 aquéllos la continuidad y/o discontinuidad. El filósofo mexicano Eli de Gortari, en su *Introducción a la lógica dialéctica* (1979), nos lo expone de la siguiente manera:

Continuidad y discontinuidad son, por lo tanto, momentos distinguibles, pero no distintos, de la unidad inseparable del todo. La continuidad es el curso de cambios continuos de los momentos discontinuos reunidos en estrecha unidad (59).

Pero sobre estos tres elementos se alza el *ser*. Por eso es más justo, lógico y preciso decir "la continuidad del ser", como dice García Ponce, que "el espacio de continuidad" del arte, como dice Bruce-Novoa, porque, para decir verdad, esta última expresión no hace ningún sentido lógico. La continuidad en sí no tiene espacio. 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 nos habla exclusivamente de la apreciación del arte por parte del receptor, 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:

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

Estamos 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" (o escultórica, pictórica, musical), 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. Como ejemplos para ilustrar lo que estamos diciendo podríamos traer a colación muchas obras de arte plástico, como es el caso de muchas pinturas, estatuas, catedrales, etc., del pasado histórico, en donde, además de los valores estéticos, quedaron incrustados y "fijados" también permanentemente otros elementos no artísticos, como las alteraciones o "lesiones". También estas "lesiones" fijan, salvan y revelan "simultáneamente" las *imágenes* no artísticas en una obra de arte, sin ser ellas arte.

III

EL ESPACIO DE LA LITERATURA CHICANA

En la primera parte de nuestro trabajo nos hemos limitado al análisis de lo que el mismo crítico decía que era una "larga introducción". Se expresaba de la siguiente manera:

Esta larga introducción fue necesaria para que nosotros —el lector y yo— podamos tener una base para comprender [el problema], aunque todo esto a veces sea [parezca] *ambiguo*. (Nuestra la traducción) (27).

Ciertamente, la introducción a que se refiere él consta de cinco páginas. No es, sin embargo, el número de páginas a lo que se refiere él, y nosotros, necesariamente, sino a la cantidad de elementos, a veces dispares, que hacen engorrosa esa introducción. El crítico mismo lo admite al confesar que todo esto es, o puede ser, "a veces ambiguo". Creemos que hemos podido comprobar ya repetidamente dicha "ambigüedad" en las dos primeras partes de nuestro análisis. Lo peor es que esa "ambigüedad" continúa en las siguientes páginas. Trataremos, pues, de señalarla, como también de comprobar si esta "teoría" sobre el "espacio literario chicano" es o no es aplicable a dicha literatura, como se propone hacer nuestro crítico. El plan a seguir en este tercer apartado será el mismo que nos sirvió en la parte anterior: analizar paso a paso el texto brucenovoense.

La primera sección de su trabajo se titulaba "Literary Space", en general. Esta segunda sección la titula "*Chicano* Literary Space", especificando más el enfoque. Y sí lo hace, aunque seguirá empleando la misma nomenclatura básica: el "espacio" (y el "tiempo"), el "orden" vs. el "caos", la "continuidad" vs. la "discontinuidad", lo "particular" vs. lo "universal", lo "individual" vs. lo "impersonal", y la "imagen" vs. "la realidad".

Comienza Bruce-Novoa esta segunda sección de su largo estudio diciendo:

Los chicanos han sido victimizados, especialmente por el caos que los rodea, hasta tal punto que los reflejos pasajeros que uno tiene del ser humano no nos pertenecen. Nos podemos encontrar [reflejados] en aquellas piezas de arte que logran alcanzar universalidad, es decir, que la calidad humana fundamental de continuidad, que revelan dichas piezas de arte, reflejan nuestra humanidad. (Nuestra la traducción) (27).

Se refiere aquí claramente al contexto sociohistórico ("their surroundings") y, al mismo tiempo, al texto literario ("fleeting reflections") en que se encontraba el chicano por las décadas de los sesenta y primera mitad de los setenta. Alude al hecho de que la única representación de la *imagen* literaria del chicano se encontraba antes en la literatura *oficial*, es decir, la visión que del chicano tenía el anglosajón y que la proyectaba en su literatura, como ocurrió desde mediados del siglo XIX hasta los años sesenta del presente siglo. Este es un hecho histórico del que nadie debe dudar hoy día. Sin

embargo, dejando de lado el hecho sociohistórico, desde el punto de vista literario, crítico y teórico, que es de lo que se trata aquí, veamos los conceptos con que se expresa nuestro crítico y cómo los usa.

Al decir que "los chicanos han sido especialmente victimizados por el caos que los rodea", esta afirmación es muy exacta histórica y socialmente hablando, pero, al poner los términos subrayados en el contexto de su "teoría" literaria, no deja de causar confusión en la mente del lector. Por ejemplo, en el lenguaje común y corriente se puede decir que una persona ha sido "victimizada", en el sentido de que "le fue mal", "sufrió un contratiempo", etc. Pero, en el contexto de su artículo teórico, el término "victimizado" adquiere un nivel mucho más elevado, justo y exacto, con el significado de "sufrir un *sacrificio ritual*".

Que este segundo sentido es el que debiera emplear el crítico en esta cita, se comprueba por lo que tanto Bruce-Novoa como García Ponce —a quien él cita varias veces— hablan de este tipo de "victimización" *sacrificial* que ocurre, por analogía, en el proceso y función del arte. García Ponce expresa que "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), y Bruce-Novoa lo parafrasea de este modo: "The victim of the sacrifice is a particular individual / La víctima del sacrificio es un individuo particular" (25).

Una cosa semejante ocurre con el término "caos" en la frase "victimized by the *chaos of their surroundings* / victimizados por el *caos que los rodea*". Aquí el "caos" es causado por una situación social a base de segregación racial y explotación económica. Sin embargo, en el contexto de su "teoría" literaria, este *caos* ya no se refiere a lo social, sino a la "realidad" filosófica y anti-artística que se caracteriza por la "discontinuidad" devoradora del hombre. O sea, como en el ejemplo anterior, los lectores nos encontramos ante *dos* niveles interpretativos muy dispares de esa "realidad", también dispar, que tantas veces Bruce-Novoa trae a colación.

La segunda parte de la misma cita no queda mejor parada, pues nos dice que "podemos reconocernos nosotros mismos en piezas o trozos de arte que logran universalidad", refiriéndose a algunas imágenes sobre chicanos que se encuentran en varias obras literarias escritas no por chicanos, sino por anglosajones. Y, de un mismo plumazo, nos dice que estos "trozos" no son sino "fleeting reflections of man [that] *are not of us* / reflejos pasajeros [que uno tiene] del ser humano [que] *no nos pertenecen*", pero que, sin embargo, y al mismo tiempo, "reflect our own humanity / *reflejan* nuestra propia *humanidad*".

En otros términos, nos señala, de un lado, que nosotros podemos reconocernos en algunos "trozos" o pedazos pasajeros ("fleeting reflections") de nuestras vidas de chicanos, proyectados y fijados por la pluma del anglosajón que, irónica y antitéticamente, nos "victimizó en un caos" social, causado por él mismo. Y, de otro, que de este "caos" (= discontinuidad radical) pueden brotar "trozos" de imágenes nuestras que "logran *universalidad*", reflejando "nuestra *humanidad*". No cabe duda que su propia nomenclatura, base para su supuesta "teoría" del espacio literario chicano, le resulta a él y a nosotros contradictoria *in terminis*.

En la segunda parte del mismo párrafo parece querer corregirse explicando esta contradicción, pero no lo logra. Dice:

Sin embargo, la imagen de superficie es todavía una particularidad y, hasta hace poco, esas superficies —y la página de un libro es una superficie— nos excluyeron de dos maneras: 1) no fue una particularidad chicana la sacrificada y universalizada en esa superficie; 2) refiriéndonos a las superficies mismas, no estaban éstas a la disposición de los artistas chicanos. Su sentimiento de enajenación general dentro de la sociedad angloamericana se reforzó en las artes. (Nuestra la traducción) (27).

Al comenzar esta cita con el adverbio "sin embargo" ("however") nos está indicando el crítico que lo anterior (lo que precede al adverbio), aún siendo cierto, es supeditadamente cierto. O sea, hay una limitación intrínseca. Y ésta consiste en que, aunque nosotros "nos podamos reconocer a nosotros mismos en trozos de arte que logran *universalidad*[...] dotados de calidad humana" (27), el hecho es que la imagen de superficie ("surface image") sigue siendo "una particularidad", es decir, sigue siendo "discontinua" (= fragmentada, *des-humanizada*). A no ser que el crítico aclare mejor sus conceptos, estamos ante una grave contradicción: por un lado, esos "trozos" de arte, ajenos a nosotros, pueden llegar al grado de "universalidad", con cualidades *humanas* (chicanas), y, por otro, puesto que aparecen representados por "imágenes de superficie" y "particulares", sólo pueden ser "discontinuas" (= *des-humanizadas*).

Otra confusión con que se tiene que enfrentar el lector es cuando, como en otras ocasiones, el crítico juega con los términos y conceptos saltando de un nivel a otro. Por ejemplo, el término "surface" fue sellado por la gramática transformacional del conocido lingüista Chomsky, entre otros, al hacer la distinción entre "surface structure" y "deep structure", con la cual está, sin duda, familiarizado el crítico. Ahora aquí toma el sentido técnico literario de "surface image", para indicarnos la "superficialidad" ("particularidad", "discontinuidad", o falta de esencia) de la proyección vs. la "deep structure" ("universalidad", "continuidad", esencia literaria). De este nivel técnico, sin esperarlo el lector, nuestro crítico da un salto curioso al decirnos, en una frase explicativa o cláusula dependiente, que "the page of a book is [also a] surface / *la página* de un libro es [también una] *superficie*". Para entender claramente el primer uso del término "surface", el intelecto del lector tiene que hacer jerigonzas malabaristas y, de pronto, nos pega en la cara con lo de "y la *página* de un libro es [también una] *superficie*". A no ser que a la cubierta del libro o a la letra impresa se les considere arte, esto no hace sentido. Verdaderamente que en todo esto, como el crítico mismo nos indica, hay mucha "ambigüedad".

En el siguiente párrafo nos expone cómo, con el advenimiento del movimiento chicano de los sesenta y setenta, los chicanos andaban buscando un arte con el cual poderse identificar. Al principio se aceptaba y abrazaba todo lo mexicano y se descartaba todo lo anglosajón. Más tarde, al irse dando cuenta de que el chicano no era ni lo uno ni lo otro, se buscó un "espacio" o término medio entre ambos. El chicano era antes conocido como Mexican-American. Al no ser lo uno ni lo otro, tendría que ser el *espacio* entre ambos, es decir, el *lugar entre* Mexican y American, que le correspondía al *guión* de mexicano (-) americano. Sacándole el guión (-), queda el vacío (= un "nothing[ness]") que hay que re-llenar. Ahí, en ese lugar preciso, se desarrollará el "espacio" ("nothing[ness]") chicano.

Dejemos al crítico que nos lo diga con sus propias palabras:

Yo propongo que nosotros seamos el espacio [no el guión] entre los dos [mexicano () americano], la nada intercultural de ese espacio. Continuamente ampliamos ese espacio, separándolo más y más para construir nuestra propia realidad, mientras, al mismo tiempo, establecemos fuertes lazos de entretrejida tensión que los mantienen relacionados. Cada obra de arte chicana abre un espacio para sí misma y le añade más espacio al arte chicano y al arte en general. (Nuestra la traducción) (27-28).

Esta es una concepción gráfica genial, aunque no precisamente original, del crítico. Sin embargo, es una lástima que inyecte en ella alguna disparidad, causando, como en otras ocasiones, confusión. En primer lugar, como habíamos indicado antes, el concepto de "espacio", que se ha manejado de tantas maneras diferentes a través del ensayo teórico de nuestro crítico, toma ahora otra connotación: la de *tipografía*. Es decir, la de espacio físico (y, al mismo tiempo, ficticio) entre dos letras, sílabas o palabras. En segundo lugar, ese "espacio", simultáneamente espacial, conceptual y ficticio, equivale simplemente al vocablo "lugar", tal cual. El *lugar* que ocupaba un guión (-). O sea, de un concepto altamente teórico, se rebaja, por medio de una imagen visual, a una expresión común. Y, por fin, volvemos a perdernos en conceptos pseudofilosóficos, cuando, por tercera vez en la misma expresión, se equipara el término clave de "espacio" a "la nada" ("nothing[ness]") intercultural. No importa que el crítico diga que nosotros ampliamos continuamente ese espacio, empujando las dos partes (Mexican & American) hacia afuera, separándolas y, al mismo tiempo, atrayéndolas e "interrelacionándolas" para crear nuestro propio "espacio" (*lugar*) literario intercultural, porque, al fin de cuentas, ese "espacio"/lugar es "nothing[ness]" (= la nada original) y *la nada*, por mucho que se diga de lo contrario, no deja de ser nada.

Queremos aclarar que entendemos perfectamente qué es lo que trata de decirnos el crítico, pero el manejo arbitrario de cambios semánticos atribuidos a un mismo término lingüístico, no le está permitido a un crítico teórico porque, al hacerlo, da indicaciones de que no hay coherencia ni conceptos claros sobre lo que se está tratando de hacer. Un análisis crítico no es un poema o un cuento "abierto" o inconcluso, en donde el lector, como re-creador, se ve en la obligación de concluir o cerrar. No, el crítico teórico tiene que hablar y exponer con claridad y precisión los conceptos, que son los utensilios de su trabajo. Si ese "espacio" es una "nada continua" (contradicción *in terminis*), que se aclare a través de explicaciones *científicas* y *filosóficas*. Si no se hace, porque no se quiere o no se puede, entonces el crítico está sugiriendo nebulosidades ficticias. Y esto es inaceptable.

Lo que acabamos de decir no es un capricho subjetivo nuestro. Leamos lo que dice el mismo Bruce-Novoa:

Debemos evitar clasificaciones que traten de definir las características del arte chicano. (Me doy cuenta plena, regocijada y perversamente de que esto que digo se puede aplicar a mi propio trabajo). El crítico debe aceptar su función o papel, como cualquier otra fuerza, en el entretrejido y juego de tensiones. (Nuestra la traducción) (28).

Es extremadamente interesante este párrafo que aparece casi al final de la parte teórica de su artículo.

Podemos estar de acuerdo con él hasta cierto punto y decir, en lenguaje popular, que las "clasificaciones", como las "comparaciones", son odiosas. Sin embargo, desde un principio nos encontramos ante un intento y propósito de establecer una "teoría", es decir, un conjunto de conceptos "clasificados" y sistematizados. En cualquier teoría, sea en ciencias naturales, aplicadas, literarias o filosóficas, se imponen las clasificaciones, queramos o no. Lineo, en las ciencias naturales, y Aristóteles y Kant, en las filosóficas, son ejemplos históricos notorios.

Pero lo que más choca, porque no lo esperábamos, sobre todo después de largas páginas en donde se nos promete una "teoría", es que se nos diga al final que "tenemos que evitar clasificaciones" que traten en lo más mínimo ("would attempt to") de *definir* las "características" del Arte Chicano. Nos preguntamos, entonces, ¿para qué se trató de elaborar una "teoría" sobre el "espacio chicano" y de "literatura chicana"? Tenemos que admitir sin ambages que, además de quedarnos con las ganas de saberlo, nos hallamos ante una contradicción de primera magnitud. Porque, en realidad, el crítico, que nos promete esa teoría, se encuentra incapacitado para justificar su aserto. Lo único que nos ofrece como prueba o *justificación* es que "el crítico debe aceptar su función [¿ambigua?] como cualquier otra fuerza en el juego o relaciones [creadas por/y] en tensión".

Acercándonos a la conclusión de la parte teórica, nuestro crítico dedica un párrafo a *una* de las "características" clasificatorias (prohibidas por él mismo) de la literatura chicana: la modalidad de su *lenguaje*:

En lo que toca a nuestra lengua, tampoco ella es ni español ni inglés, ni bilingüe. Nosotros no saltamos de una lengua a otra, ni las separamos. Las dos se encuentran en tensión dinámica, creando una lengua nueva e interlingüe. Ricardo Sánchez la califica de un "principio terciario". Yo prefiero el término "interlingüe", porque, como el mismo Ricardo ha demostrado, las dos lenguas se fragmentan en tipos de español e inglés, y lo que el chicano habla es el producto de muchos de esos fragmentos. (Nuestra la traducción) (28).

No hay ninguna revelación nueva en este texto, porque ya con anterioridad al ensayo brucenovoense se habían hecho sendos estudios sobre este asunto. Sin embargo, original o no, el tema del lenguaje del chicano es de suma importancia, porque es una de las "características" del *fenómeno chicano*. A pesar de ello, no estamos seguros hasta qué punto se puede explotar este fenómeno lingüístico como típicamente chicano y hasta qué punto sea un fenómeno cuasiuniversal. Nos referimos a que este fenómeno ocurre, *mutatis mutandis*, siempre que hay lenguas en contacto. Ejemplo de ello, sin salirnos de las Américas, lo encontramos en Paraguay, en las regiones andinas y en la Provincia de Québec, entre otras partes. Pero creemos que sí, que éste es *también* un fenómeno chicano que se puede explotar con creces, estableciendo "clasificaciones", "categorías" y "características" chicanas prohibidas, aunque practicadas, por nuestro ensayista.

Ya al final de la lectura de este apartado, el lector atento quisiera preguntarse lógicamente: "Bueno, pero, ¿y en qué consiste ese detalle que, después de todo, caracteriza a la literatura chicana?" O sea, ¿en qué consiste su *originalidad*? Para decir verdad, nuestro crítico lo tenía presente. El mismo se mete en un atolladero al decirnos:

¿Qué significa *originalidad*? Tomando las connotaciones comunes del término, ninguna [¿...?]. En el sentido que le da Octavio Paz, todo [¿...?]. Hay una particularidad, incluso una novedad, pero Paz ha explicado (como también Unamuno e innumerables otros con anterioridad) que la originalidad es [ocurre] cuando nos convertimos en lo mismo que los otros en un proceso como el que yo he tratado ya de describir [¿...?]. (Nuestra la traducción) (28).

Con este párrafo concluye el crítico su parte "teórica". Pero, antes de dejar nuestro propio trabajo, veamos algunos detalles. Al decir que el espacio literario chicano es como todo espacio artístico, que comparte las mismas características de continuidad, lo está convirtiendo de "chicano" en "universal". La primera pregunta que nos hacemos es: ¿por qué entonces el título de "The Space of *Chicano* Literature"? ¿Por qué mejor no decir simplemente "The Space of Literature", como reza el título general? Por otra parte acabamos de ver que él nos aconseja y recomienda (casi nos prohíbe) que "We must *avoid classifications* that would attempt to *define* the *characteristics* of Chicano Art / Debemos *evitar clasificaciones* que traten de *definir las características* del arte chicano" y, a renglón seguido, nos expresa lo contrario: "Chicano literary space [shares] the *same characteristics* of continuity / El espacio literario chicano [comparte] las *mismas características* de continuidad". De nuevo nos preguntamos: ¿qué "características" son esas si, de un lado, *se nos prohíbe* establecerlas y, de otro, *se supone* que sí existen y se necesitan?

Dos líneas después, sin saber exactamente de dónde venimos ni a dónde vamos, nos hallamos ante *su* gran pregunta (¿lógica?): "What is *originality*? / ¿Qué es *originalidad*?" Con ansiedad continuamos la lectura para ver si encontramos la respuesta adecuada a la larga interrogación que nos habíamos hecho desde la primera página. "¿Qué es o cuál es su *originalidad*?" Respuesta: "In the common [?] connotations of the word, *none*; in the Octavio Paz sense [?], *all* / Tomando las connotaciones comunes del término, *ninguna* [¿...?]. En el sentido que le da Octavio Paz, *todo* [¿...?]" Verdaderamente, no entendemos.

Y continúa citando nombres como Octavio Paz, Unamuno e "innumerables otros" sin transcribir los textos ni analizarlos. En cambio, los resume de/y por su propia cuenta diciéndonos: "*Originalidades* [ocurre] cuando nos hacemos [convertimos en] *lo mismo* que *los otros* en un proceso como el que *acabamos de* describir". Y, naturalmente, nos preguntamos: ¿y qué es, y en qué consiste "hacernos [convertirnos en] lo mismo que los otros" cuando no se nos dice quiénes son los otros, ni cómo son para saber y poder establecer una *relación* de igualdad o de mismidad? Además, si la *originalidad* consiste en "un proceso tal como el que acabamos de describir", entonces perdemos los nervios y nos preguntamos, ¿qué proceso? y... ¿en *dónde* se nos describió?

Hemos llegado al final de la parte teórica del ensayo de nuestro crítico Juan Bruce-Novoa. Nos quedan dos cosas por hacer: 1) ver si dicha "teoría" es aplicable a los ejemplos o textos literarios que él mismo escogió para someter a prueba la aplicación de su supuesta teoría y 2) un resumen y evaluación general de los principales conceptos de su teoría. Trataremos lo primero a continuación, dejando el segundo punto para el quinto apartado.

IV

LA APLICACIÓN AL TEXTO

"La prueba de una teoría consiste en su aplicación [al texto]" (29), nos dice Juan Bruce-Novoa en su artículo "*The Space of Chicano Literature*". Y tiene que ser así, porque el propósito de una teoría, después de haber sido elaborada, es el de poder aplicarla a algo. De hecho, este algo (la literatura chicana en nuestro caso) es lo que suministra la idea al teórico para darle un sentido lógico a ese algo, que es el objeto de la investigación.

Como todo teórico, Juan Bruce-Novoa comienza construyendo los parámetros de esa estructura conceptual a modo de esquema de referencia, para después ir colocando los elementos dispersos de los textos literarios en ese edificio intelectual. Naturalmente, cuando un académico llega a ese nivel de poder concebir un sistema ideológico y conceptual para supuestamente ordenar y darle sentido de "continuidad" a un objeto complejo, dispar y "discontinuo" se requiere mucha preparación, meditación y poder intelectual de síntesis.

Pero, para que la teoría tenga valor y sea aplicable, no sólo tiene que fundamentarse en el objeto que irradia dichos elementos, sino que hay que organizar el encuadre o marco de referencia y, además, — esto es lo más importante— que las piezas del andamiaje intelectual *correspondan* a los elementos que brotan del objeto a estudiar. Si falta uno de estos tres elementos o partes, la teoría o no está bien ideada y construida o resulta ser una quimera ideal y ficticia.

Pues bien, como dice nuestro crítico, "la prueba de una teoría consiste [y radica] en su aplicación". En los apartados previos hemos tratado de analizar prolijamente y paso a paso los principios en que se funda la "teoría" brucenovoense. En ellos habíamos encontrado algunos fallos a esta teoría. Ahora nos toca ver si esos mismos principios se sostienen en su *aplicación*. Citemos el primer párrafo introductorio:

La prueba de una teoría consiste en su aplicación [al texto]. He seleccionado algunas piezas literarias en donde se hace evidente *la lucha del hombre contra el caos y la resolución de ese conflicto* aprovechándose uno del espacio literario. No es mi intención estudiar estas obras en detalle, sino solamente indicar cómo el patrón [modelo] de la *discontinuidad caótica - la recuperación de la imagen - la unión - y el espacio literario continuo* se encuentra en algunas obras chicanas representativas. (Nuestros el énfasis y la traducción) (29).

Hemos subrayado algunos términos del texto por creer que resumen la esencia de lo que el crítico explicó anteriormente en la parte teórica y, al mismo tiempo, para sintetizar los conceptos fundamentales de esa teoría que va a tratar de poner en práctica. Es evidente que estos términos se predicarán de/y se aplicarán a los ocho textos a analizar.

Los elementos teóricos fundamentales establecidos ahora son, pues, tres: 1) "la pugna del hombre con/contra el caos", 2) "la resolución del conflicto [caótico]" y 3) la manera cómo se lleva a cabo esta resolución, que es gracias al "espacio literario".

Para comenzar, la expresión "la pugna del hombre con/contra el caos" nos parece muy vaga. ¿A quién se refiere el crítico cuando menciona al "hombre"? ¿Al *artista* que "recupera de la muerte / continuidad" a otro hombre? ¿Se refiere al *lector* (vidente-oyente discontinuo) que, al leer la pieza literaria, recupera algo perdido en la realidad y hallado en el "espacio de continuidad", es decir, del arte para que, con su lectura, no se quede la obra en el olvido (¿"caos"?)? ¿O será simplemente el concepto abstracto de "el Hombre"? Parece indicarnos que se refiere a un contexto histórico en donde "el hombre" chicano *pre-literario* vivía, precisamente por eso, en el caos y, a través del acto literario, se "resolvió" el conflicto *plasmándose* en el papel, que viene a ser uno de los muchos "espacios" brucenovoenses.

A continuación, en el mismo párrafo, nos sintetiza su teoría literaria y/o el proceso literario creativo, según el siguiente patrón: "discontinuidad caótica - recuperación de la imagen - unión - espacio literario continuo" (29). Esta fórmula nos parece aceptable dentro de los parámetros de su teoría sobre el espacio literario. Tenemos que anotar, sin embargo, que el elemento o término "unión" aparece ahora por primera vez en su artículo, *después* de haber expuesto su teoría, y, por tanto, no sabemos exactamente a qué se refiere.

El primer ejemplo que trae a colación para "probar [su] teoría del espacio" es el ya célebre poema de José Montoya, "El Louie". Nos lo sintetiza muy bien el crítico.

Louie está muerto. El tiempo ha devorado la imagen de Louie, pero la muerte, como la literatura, es atemporal y toda la vida de Louie se encuentra ahora simultáneamente fijada fuera de la discontinuidad. Sin embargo, la muerte es una continuidad invisible, y el artista debe rescatar del tiempo las imágenes desaparecidas y darles un espacio dentro del cual se hagan visibles. Ese espacio es el poema. (Nuestra la traducción) (29).

Basándose en lo que había desarrollado en la parte teórica, nos dice el crítico que "la muerte, como la literatura, es atemporal y toda la vida [caos] de Louie [muerto] se encuentra ahora simultáneamente fijada [en el poema] fuera de la discontinuidad", o sea, de la vida. La vida y la imagen de Louie se perderán en el olvido con la muerte si es que un artista, como José Montoya, no la "rescata" de ese olvido, de la "continuidad invisible", o muerte. Para ello el artista (¿ser discontinuo?) va a ser el instrumento, el *medium*, el pequeño dios que, por medio del "ritual" artístico, rescatará de la muerte ("continuidad invisible") la *imagen* del muerto Louie. Le arrancará la imagen al *tiempo*, "devorador de imágenes", y le proporcionará "un *espacio* dentro del cual [las imágenes] se harán visibles".

Nos parece apropiado este método en la superficie ("*surface structure*"?), pero, ahondando un poco, nos preguntamos, ¿por qué es ahora solamente "el tiempo" el que devora la vida (discontinuidad)/imagen (continuidad) de Louie? Y, ¿por qué solamente se pueden fijar esas imágenes en "el espacio"? Prosaicamente hablando sabemos que, incluso la "cubierta" o tapa de un libro o una página, es "espacio", como nos decía nuestro crítico al principio de su estudio. Pero es que con la

muerte ("continuidad invisible") la imagen ("continuidad") de Louie desapareció no sólo del "tiempo", sino *también* del "espacio". Sería lógico pensar que, después de que el artista rescata de la muerte la imagen de Louie, la plasmará en el espacio literario y en el tiempo literario, por ser éste *también* "continuo" (¿"atemporal"?). No nos olvidemos que el tiempo y el espacio son dos conceptos-realidades *inseparables* por requerirse y necesitarse mutuamente. Citemos otra vez al filósofo Eli de Gortari en su *Introducción a la lógica dialéctica*:

Espacio y tiempo han perdido así [según la teoría de la relatividad] su carácter absoluto de formas separadas e independientes de la existencia. Pero el descubrimiento de esta relatividad del intervalo espacial y de la simultaneidad temporal no significa la refutación de la objetividad del espacio-tiempo, sino que pone de manifiesto el carácter relativo del movimiento. Se ha derrumbado, por lo tanto, la separación metafísica entre el espacio y el tiempo, para concebir a éstos como absolutos y objetivos, pero no en su mutua separación, sino en su relación recíproca (120).

Leemos también en el mismo texto brucenovoense:

Ese espacio es el poema que nos presenta las imágenes de un hombre específico, Louie, mientras que conscientemente [el artista] lo transforma en un prototipo de un grupo [el pachuco]. (Nuestra la traducción) (29).

También aquí notamos que, aunque el texto fluye normal, carece de precisión. Que el poema sea "el espacio" en el que se plasman las *imágenes* de Louie, "hombre específico", nos parece correcto, pero que el artista las transforme "en prototipo de un grupo" (los pachucos) no nos convence, por la simple razón de que Louie, *antes* de morir, era precisamente miembro de un grupo llamado pachuco, y, por tanto, el artista *no* lo transformó de "un hombre específico, Louie, [...] a un *prototipo* de un grupo", sino que lo sacó de la realidad de la vida *individual* y lo plasmó como era en la realidad social: "prototipo [¿miembro/tipo?] de un grupo". Entonces, ¿es el individuo Louie o el miembro del grupo llamado *pachuco* lo que el artista recupera y transforma?

También creemos que, en nuestra opinión, carece de precisión la expresión "el poema ha abierto un espacio para su vida, y muerte, y así poder ser *representado continuamente*" (29). Decimos esto por dos razones: porque, si bien es cierto que esas imágenes, gracias a la concepción y acción del artista, quedaron plasmadas en unas hojas de papel (¿"espacio"?), no hay garantía de que se "representen [lean] continuamente". Y, en segundo lugar, porque se supone fácilmente que el arte es ("un espacio") "continuo" sin contaminación de "discontinuidad". Pero, como habíamos indicado antes, cualquier filósofo o científico puede demostrar que el tiempo y el espacio son dos conceptos y dos realidades complementarias, "continuas" y, al mismo tiempo, "discontinuas". Por el contrario, sabemos que hay piezas de arte que "desaparecieron", o sea, volvieron y regresaron a la "discontinuidad" caótica, o a la "continuidad invisible", es decir, murieron (¿...?).

Una pregunta general que ya nos podemos ir haciendo aquí y ahora, que nos venía persiguiendo desde un principio —y que volveremos a hacernos al final de nuestro estudio— es simplemente la siguiente: ¿El poema "El Louie" es o no es un "espacio literario"? De acuerdo a la teoría

brucenovoense, no cabe duda de que el poema es un "espacio", porque nuestro crítico lo probó a *su* manera. Pero, ¿y lo de "literario"? ¿En qué consiste? ¿En "recuperar las imágenes" de la discontinuidad caótica de la realidad? También un *texto de historia* sobre los pachucos (o un pachuco, en particular) "recupera" la *imagen* y no por eso es "literatura". Se nos dirá que aquí, dentro de esta teoría, solamente se quiere dar énfasis a lo del "espacio" (literario), suponiendo que todos sabemos lo que es "literario". También se puede *suponer* que todos sabemos en qué consiste el "espacio" y, sin embargo, se dedican sendas páginas para tratar de desmostrarlo.

Por otra parte, aparece otro término nuevo en la cita anterior, y que no se nos había analizado en el cuerpo de la teoría: el de la "universalidad":

A Louie se le rescata de la desaparición inicial y se le convierte en la imagen del pachuco, un tipo particular del chicano con el cual todos nosotros podemos, hasta cierto punto, identificarnos, y una particularidad del [de lo] chicano con la cual todo ser humano puede identificarse hasta cierto grado, y así progresivamente subiendo por la escala hasta llegar a la *universalidad*. (Nuestro el énfasis y la traducción) (29).

Nos preguntamos qué tiene que ver esto con "el espacio literario". Se repite muchas veces que para que la literatura pueda ser "literatura", es decir, aceptable como literatura, tiene que poseer la característica de *universalidad*, pero es que, además de suponernos que esto sea cierto, esta característica sería difícil de ser encajada en la teoría de nuestro crítico, a no ser que consideráramos el *proceso* de "universalización" algo así como "a space that should expand and grow / un espacio que debe extenderse y crecer" (41, nota 5), pero serían dos tipos de espacio muy diferentes: uno objetivo (= cantidad de obras o *corpus*) y otro subjetivo (= cualidad de abstracción por parte del lector o lectores). Por otra parte, este término de "universalidad" no formó parte de su teoría, es decir, aparece ahora por primera vez, como el de "originalidad" y el de "unión", a los que nos referíamos antes. Veremos otra diferencia al hablar del siguiente ejemplo.

El segundo texto literario que Juan Bruce-Novoa trae a colación para probar su teoría, es el poema "*A Trip Through the Mind Jail*", de Raúl Salinas. El análisis sintético de nuestro crítico está, aunque limitado, bien hecho, de acuerdo a su teoría. Pero queremos anotar que, también aquí, aparece otro término nuevo que no habíamos visto antes: el de "orden".

El centro del universo, el hogar, ha desaparecido, lo que quiere decir que también el *orden* ha desaparecido, resultando todo esto en la [una] amenaza del caos aquí aludida, pero haciéndose más explícita posteriormente [en el poema]. (Nuestra la traducción) (29).

El cuestionar aquí el concepto de "orden" nos parece de suma importancia, no solamente en sí, sino porque, como ocurre con otros términos, se presta a equivocaciones, a vaguedades y a trasposiciones, debilitando así el contenido ideológico, conceptual y estructurador de la teoría. El texto del poema, al que se refiere el crítico, es "La Loma/Neighborhood of my myth/demolished, erased forever from/the universe — La Loma/Vecindad de mi mito/ demolida, borrada para siempre/del universo" (29). El crítico lo interpreta diciendo que "el centro del universo, la casa [el hogar], ha desaparecido, lo que quiere decir que el *orden* ha desaparecido" (29).

La interpretación de nuestro crítico no corresponde exactamente con el texto, ni siquiera con su propia teoría, pues, el significado del texto es que el *barrio* "La Loma" (no su "casa/hogar") desapareció del "universo", es decir —en forma figurativa— de la "faz de la tierra". Que "la casa" (= realidad discontinua) sea el "centro del universo" es una interpretación bastante *sui generis*. Pero, en la misma línea, nos dice el crítico que, una vez desaparecida "su casa" (= barrio), "el orden" desapareció también. Y nos preguntamos, ¿de qué *orden* está hablando? ¿En dónde encaja este término dentro de su propia teoría literaria? ¿Equivale al concepto de "continuidad"? ¿Es lo opuesto al "caos" o "discontinuidad" de que tanto nos habló el crítico?

Por si esto no fuera suficiente, diez renglones más adelante repite el mismo término, pero aparentemente con significación diferente:

La voz poética comienza su viaje por el barrio, estableciendo dos tipos de órdenes interiores. Uno está constituido por los lugares, por ejemplo, Zaragoza Park, Guadalupe Church y otros, todos objetos particulares y nombrables, signos espaciales del poema. El segundo orden consiste en rastrear temporalmente la vida del grupo al cual pertenece el narrador, por medio de los marcos de sus propias experiencias. Este segundo orden se lleva a cabo en el trasfondo del primero, y, juntos, representan el barrio perdido y sus imágenes vitales. (Nuestra la traducción) (29-30).

En primer lugar, al decirnos que la voz poética comienza "estableciendo dos tipos de órdenes *interiores*", francamente no lo entendemos. Trata de explicárnoslo diciendo que uno consiste en "lugares particulares", como el Parque de Zaragoza y la Iglesia de Guadalupe y, el otro, en un "rastreamiento temporal" de las vidas de los amigos y conocidos del narrador.

En segundo lugar, y aunque entendemos claramente lo que nos está tratando de decir nuestro crítico, no comprendemos por qué emplea los términos "orden" y "órdenes", "órdenes *interiores*" y "rastreamiento *temporal*" sin haberles señalado antes un "espacio" crítico chicano en su teoría. Parece ser que el primer "orden" se *opone* al "caos" particular de su desaparecida "casa" (= barrio). Pero es que, por otra parte, el texto poético contrapone su barrio desaparecido ("La Loma") al "universo". Luego, el crítico debiera tenerlo en cuenta. Pero es que el crítico parece insinuar que el "caos" en que se encuentra la "casa" (barrio) es un *des*-orden, es decir, un "orden" desaparecido. ¿No hubiera sido mejor emplear el antiguo término de "discontinuidad", o carencia de "continuidad"?

Y cuando habla de "dos tipos de órdenes interiores", refiriéndose a lugares particulares del barrio y a personas específicas, ¿por qué no decir dos "espacios", uno "espacial" y otro "temporal"? O, ¿por qué no indicar simplemente "dos niveles", uno físico —parque/iglesia— y otro humano —amigos/conocidos?— ¿Por qué órdenes "interiores" y no "exteriores", o, simplemente, "órdenes", sin especificar interiores ni exteriores? No nos olvidemos de que el término "orden" se emplea ahora como antípoda del antiguo término "caos" o *des*-orden, no a niveles.

A continuación, y para probar el punto fundamental de su "teoría", el crítico cita el siguiente pasaje del largo poema "A Trip Through the Mind Jail":

i needed you *then...* *identity...* a sense of *belonging*.
i need you *now*.
So essential to adult days of imprisonment.
you keep me away from INSANITY'S hungry jaws;
Smiling/Laughing/Crying. (Nuestro el subrayado) (30).

El significado de la estrofa está claro: el recuerdo viviente de su barrio era necesario *antes* ("then"), cuando era niño, para poseer el "sentido de pertenencia" y de "identidad", y también *ahora*, de adulto encarcelado, lo sigue necesitando para no caer en las "garras de la locura" (¿"caos"?) "orden"?).

Nuestro crítico, aplicando en parte su teoría, se expresa del siguiente modo:

El caos de la locura se opone al orden y al significado que el barrio le otorga a la voz poética. El barrio, destruido por la realidad contingente, existe ahora en el espacio literario que el poema le confirió y solamente se puede encontrar en el poema. (Nuestra la traducción) (30).

Veamos algunos puntos de interés, a veces conflictivos. La primera frase de la cita nos dice: "El caos de la locura se opone al orden y al significado que le proporciona el barrio". No nos olvidemos de que la voz poética nos habla de la "identidad" y del "pertenecer" al barrio *antes* de que el poema hubiera estado plasmado en papel o "espacio" literario. O sea, que para no volverse loco tenía que recurrir a la *memoria*, no leer en el papel (= espacio literario) la "continuidad" existencial y vivencial (¿caótica?) de su barrio. Recalcamos esto porque el crítico dice a renglón seguido que "el barrio [...] existe *solamente* en el poema [papel]".

Por otra parte nos preguntamos si es que no hay aquí dos contradicciones fundamentales. En primer lugar, al decirnos que "el caos de la locura *se opone* al orden y al significado que le otorga el barrio", nos preguntamos que si la *realidad* (normal, la nuestra de cada día) es "discontinua" (= caótica), como nos lo expresa tantas veces en la introducción teórica, ¿no sería "la locura" precisamente — como la niñez, la muerte, el erotismo, el misticismo, la religión— una rotura de la "discontinuidad" de esa misma realidad discontinua? Es decir, ¿no sería posible que "la locura" sea, aunque paradójicamente, una manera de sumergirse en la "continuidad"? En segundo lugar, ¿cómo es posible que "el barrio" (La Loma) sea en un momento dado una "realidad discontinua", como indicó varias veces en la introducción *teórica*, y ahora, aquí, en la *aplicación*, nos diga que esa misma realidad "discontinua" por naturaleza "otorga orden y significado", es decir, confiere "continuidad" esencial y se opone a la discontinuidad del "caos de la locura" para prevenirla?

Nuestro crítico termina su análisis de una forma parecida a lo que hizo con "El Louie":

La *generalización* de las imágenes de La Loma se lleva a cabo por medio de la *enumeración* de otros barrios del suroeste. El proceso [de esta manera] se ha *completado*. (Nuestros el énfasis y la traducción) (30).

Este pasaje nos perturba en gran manera, porque, según el crítico, "la generalización de las

imágenes" particulares se equipara a la "universalización", y esto se hace de una manera muy heterodoxa. Es decir, "la generalización de las imágenes" particulares (La Loma) no se puede llevar a cabo por medio de la "enumeración" (cuantificación) de otros barrios. La "generalización" es una *cualidad*, no una "enumeración" *cuantitativa*. ¿Podría concebirse que el *proceso* de la universalización ("generalización") radicara en el número o en la *suma* total de los particulares? La *acumulación* de la cantidad —por sí misma discontinua— *nunca* puede resultar en *esencia* de la cualidad —propiedad de la continuidad. De todos modos, aún suponiendo que fuera cierto lo que leemos en el texto brucenovoense, en este ejemplo ("*A Trip*") nos encontramos ante otro caso muy distinto de universalización al de "El Louie". En "El Louie" teníamos, además de un proceso cualitativo, un caso de proceso *vertical*, profundo y de síntesis. En "*A Trip*" presenciamos, además de un proceso cuantitativo, un caso de proceso *horizontal*, superficial y enumerativo.

Sería prolijo examinar la *aplicación* que el crítico hace de su teoría a cada uno de los ocho textos literarios seleccionados por él. Así que, después de los dos primeros, que fueron poemas, concluiremos este capítulo con un ejemplo en prosa: ... *y no se lo tragó la tierra*, novela de Tomás Rivera.

Para comenzar, quisiéramos llamar la atención sobre dos expresiones que se encuentran en el párrafo introductorio:

... *y no se lo tragó la tierra* nos vuelve a las imágenes positivas [...]. La estructura, aparentemente suelta [de la novela], refleja el caos en el que se encuentra el protagonista mismo en el principio. (Nuestra la traducción) (33).

Si bien al primer pasaje, no analizado aquí, que se refiere al cuento "A Rosary for Doña Marina", de Octavio Romano, se le calificaba de "negativo", creemos ahora que en *Tierra* el negativismo se hace más candente, y no como dice el crítico que *Tierra* "nos vuelve a las imágenes *positivas*". De hecho, no encontramos casi nada de "positivo" en esta novela. En cuanto a la segunda parte de la cita, es decir, que "la estructura, aparentemente suelta, refleja el caos [psicológico/racional] en el que se encuentra el protagonista", tampoco es muy justa, pues otro de los textos que analiza el crítico, la novela *Bless me, Ultima*, de Rudolfo Anaya, a pesar de tener una estructura cronológica bien hilvanada, el "caos" subyacente es muy parecido al de *Tierra*. O sea, que lo que nos dice el crítico sobre esta novela parece ser más bien una coincidencia entre tema y estructura, entre contenido y forma, que una relación de causa-efecto.

El crítico comienza su análisis del texto *Tierra* aplicándole, como se dejaría esperar, alguna parte de su teoría del espacio literario.

Una descripción más clara de lo que es el caos sería difícil de encontrar [en la literatura chicana]. El protagonista perdió las palabras, se encuentra confuso en la secuencia del tiempo y se halla racionalmente desorientado. Sin embargo, [se puede decir] que él es un ser afortunado, porque el caos de su aparente locura lo llevará al descubrimiento del espacio literario [la novela]. (Nuestra la traducción) (34).

Estamos de acuerdo en que "una descripción más clara [que ésta] de lo que es el *caos* sería difícil de encontrar" en la literatura chicana, por el simple hecho de que el muchacho narrador "ha perdido las *palabras*, se encuentra *confuso* en la secuencia del tiempo y se halla racionalmente *desorientado*". Hasta aquí estamos parcialmente de acuerdo con el crítico. Y decimos "parcialmente", porque no estamos seguros de que este primer capitulito de la novela sea verosímil, como hemos explicado en otra ocasión (Alarcón, "El autor como narrador en *Tierra*"). Pero esto último no tiene que ver directamente con la teoría y análisis de nuestro crítico.

En cuanto a la segunda parte de la cita, ya no concordamos con él. Nos parece un poco simplista la afirmación de que "de alguna manera él [el protagonista] es un ser *afortunado*, porque el *caos* de su *aparente locura* lo llevará al *descubrimiento* del *espacio literario* [su propia novela]". Nos preguntamos de inmediato: ¿cómo es que este estado de semi-demencia, de desorientación y de pérdida de las palabras —incluso de su propio nombre— pueda llevarlo a él a ver con claridad la realidad compleja y circundante que lo rodea y que, acto seguido, se lo vaya a describir al lector? Parece ser una gran inverosimilitud. Pero aún suponiendo que fuera posible, mayor inverosimilitud es todavía que el protagonista / narrador se atreva a ensayar una novela y, de pronto, comience el segundo capítulo de la narración *sin huella* alguna de "aparente demencia" ni de "caos" en su psicología y en su capacidad de raciocinio.

Por otra parte, en este mismo párrafo, el crítico nos está apuntando a una observación peligrosa y cuestionable: la de que el joven protagonista descubrirá "el espacio literario [su propia novela]". Este es otro salto muy grande para el que el crítico no nos había preparado antes en su teoría sobre el espacio literario chicano. A continuación volverá sobre este punto, y nosotros también.

Sigue el crítico diciéndonos que los dos puntales o preocupaciones mayores que impregnan la novela son "el miedo" y "la opresión". Estamos de acuerdo. Y que también estos dos factores lo llevan a la negación y al "rechazo de las [dos] *figuras* fundamentales de la Cristiandad" (34), que son la existencia del diablo y la de Dios. Aunque el muchacho cree haberse liberado personalmente de estos dos seres "absolutos", se da cuenta clara de que "la muerte y la opresión" continúan. Hasta aquí también estamos de acuerdo con el crítico. Pero vuelve por segunda vez a insinuarnos la afirmación anterior: que "él [el muchacho protagonista y *ficticio*] *aprenderá* una lección más grande [que la del miedo y la opresión]: el *proceso del arte*" (34). Y se basa para ello en el pasaje del final de la novela ("Debajo de la casa") en donde leemos que "[...] se dio cuenta de que en realidad no había perdido nada. Había encontrado. Encontrar y reencontrar y juntar [...]" (34). Basándose en este texto novelístico, nuestro crítico saca el siguiente análisis y conclusiones:

Él [protagonista] se dio cuenta de que las imágenes no tienen por qué desvanecerse, que pueden ser recuperadas y dárseles un espacio donde puedan relacionarse y otorgársele algún orden. El punto y lugar de su descubrimiento [de las imágenes] es la imaginación, pero se desvanecerán si no se hace algo más [,] pues la vida diaria las devorará [...]. Él [protagonista-narrador, convertido ahora en autor] debe plasmarlas en el arte. (Nuestra la traducción) (35).

Podemos estar de acuerdo con el crítico en la aplicación de algún concepto de su teoría al texto, como, por ejemplo, de que las imágenes de la vida cotidiana "pueden ser recobradas y dárseles espacio

[literario]" para que no "se desvanezcan" si se dejan a la merced del simple recuerdo. Pero en lo que sí no estamos de acuerdo es en la secuencia lógica (¿...?) que él nos presenta. De que el muchacho protagonista (ente de *ficción* creado por el autor Tomás Rivera) *se dé cuenta* de que "las imágenes no tienen por qué desvanecerse" en el olvido, estamos de acuerdo. Que estas imágenes pueden ser "recobradas", también podemos estar de acuerdo hasta cierto punto. Pero de que *el protagonista* les pueda "dar un *espacio* [literario]", ya no estamos de acuerdo, porque el término "espacio", sacado por el crítico de su andamiaje teórico, no está ni puede estar en lo más mínimo presente en la mente del muchacho narrador. La afirmación de que "él [el muchacho narrador] debe [se ve en la obligación de] plasmarlas [las imágenes] en el arte [escribir una novela]", ya es una aberración lógica. Veamos.

Que la ocurrencia pirandelliana de Unamuno al enfrentarse él mismo (autor real) con el personaje Augusto Pérez (ficticio) de *Niebla* pueda, aunque difícilmente, aceptarse, pase. Y esto porque el autor de carne y hueso, Unamuno, creador del personaje ficticio, puede de igual modo destruirlo. Si lo creó por capricho, puede destruirlo libremente también. Que Tomás Rivera hiciera una cosa semejante con su protagonista, también podríamos aceptarlo. Pero que el ente de ficción (el muchacho narrador de *Tierra*), creado por el autor Tomás Rivera, en el último capitulito de la novela, se levante de "Debajo de la casa", y *se convierta él mismo en ente de carne y hueso y decida escribir su propia novela*, parece ser un asalto a la lógica y, por tanto, a cualquier teoría literaria. Es decir, una inverosimilitud.

Y por si esto no bastara, continúa nuestro crítico-teórico diciéndonos —refiriéndose al pasaje en donde el muchacho sale de debajo de la casa y se sube a un árbol junto a la casa, y saluda a El Otro (doblemente ente de ficción)—: "la proyección de su propia imagen en la del Otro en la última escena *prueba* que él [el muchacho narrador] ha *aprendido la lección* [de escritor/artista]", porque, a palabra seguida, añade: "él [narrador] *está practicando* el oficio de *artista* [escritor]" (35).

Más claro, el agua.

Todo este pasaje podría tomarse a broma o considerársele como un poco calenturiento, como nos ocurre con frecuencia a los críticos, por la simple razón de que nuestro medio de trabajo es precisamente *la ficción* y, a veces, hacemos crítica *ficticia*. O sea, el caso de un contagio. Pero, el presente caso de desvío no se puede explicar de este modo, porque, a renglón seguido, leemos:

Yo no estoy jugando juegos ingenuos [pueriles], creyendo en la 'Realidad' del personaje, sino en el juego serio de la creencia [convicción] en la realidad del libro. (Nuestra la traducción) (35).

Esta aclaración consciente por parte del crítico ni explica, ni aclara, ni justifica, ni excusa la afirmación anterior. El que "yo no estoy jugando juegos *ingenuos* creyendo en la 'Realidad' del personaje, sino en el juego *serio* de creencia en la *realidad* del libro [novela]", además de la distinción sutil (¿vaga?) que esto implica, no aclara en nada la situación. Esta explicación arbitraria nos recuerda el adagio latino que reza: *excusatio non petita, accusatio manifesta*.

Por ende, todo esto no se explica a no ser que digamos y afirmemos que nuestro crítico esté adecuando: autor = narrador o, mejor dicho, narrador = autor. Lo único que le faltaba al muchacho protagonista y narrador en "Debajo de la casa" (en donde "recobró" el año perdido y "juntó" las imágenes) era tener una pluma en la mano y una libreta de papel y ponerse a escribir las imágenes de ese "año perdido", es decir, convertirse en el autor adulto Tomás Rivera.

Quizás el fallo más notable sea el que apuntamos hacia el final de nuestro análisis, a saber, el que el *personaje* central (protagonista-narrador) se convierta en *autor*. Ese personaje es el fruto de una creación y, por tanto, no puede convertirse en ese instante en creador de sí mismo. Además, usando de la terminología de nuestro teórico, siendo el protagonista un *ente de ficción*, es decir, irreal ("continuo"), nunca puede saltar sus límites naturales y convertirse en *ente real* de carne y hueso ("discontinuo"). Esto vendría a ser un anticlímax a su propia teoría (¿"discontinua?").

PRINCIPALES CONCEPTOS

Hemos visto tanto en las secciones anteriores como veremos en ésta los conceptos principales y sobresalientes que sirvieron de fundamento a la "teoría" literaria de Juan Bruce-Novoa, sobre "El espacio de la literatura chicana". Entre ellos sobresalen los conceptos del espacio (y del tiempo, por extensión), el de continuidad y discontinuidad, el de universalidad y particularidad, el de impersonal y personal, el de caos y orden y el del ser y de la nada.

Puesto que aparece en el título general y también en el particular (y a través de todo su ensayo) el concepto de "espacio", debiera ser el más destacado e importante entre los conceptos mencionados. Parece serlo, y sin embargo, debido a su variabilidad y a su falta de precisión, creemos que es un fallo y, por tanto, no puede servir de base y fundamento sobre el cual pueda erigirse su "teoría".

Por el contrario, los conceptos de "continuidad" y "discontinuidad", dado que se les dedica más páginas, más atención y están mejor perfilados, debieran considerárseles como los dos puntales sobre los que se tendría que edificar la "teoría del espacio literario chicano". Hubo la oportunidad y, de hecho, trató nuestro crítico de conjugarlos con el concepto del "espacio", pero, en nuestra opinión — como quedó ya demostrado antes — no lo logró.

Los conceptos de "universalidad" y "particularidad", demasiado utilizados en la crítica literaria del presente, no surtieron el efecto e impacto que se esperaba. De hecho, hemos notado varias contradicciones y el resultado fue que, en lugar de aclarar lo del "espacio literario chicano" dentro de estas dos coordenadas, quedó más confuso de lo que se esperaba.

Los conceptos de "personal" e "impersonal" no sólo quedaron sin demostrar, sino que incluso no se definieron, como ocurrió con la mayor parte de los conceptos empleados en su largo ensayo. Pudo haber explotado con creces estos dos conceptos, entrelazándolos y entrecruzándolos con los de particular y universal, y con los de discontinuidad y continuidad, respectivamente. De hecho, trató, pero tampoco lo logró.

Basándose en los seis apartados o "espacios" expuestos en la parte teórica de su ensayo, nuestro crítico trató de relacionarlos e hilvanarlos fundamentándose, sobre todo, en los conceptos de continuidad y discontinuidad. Dichos elementos eran: la religión, la niñez, la muerte, el erotismo, el misticismo y el arte. Nuestra observación general, expuesta fragmentadamente antes, es la siguiente: dos conceptos complementarios (antitéticos en la opinión del crítico) como lo son el de "continuidad" y "discontinuidad", *aplicados* a seis temas o elementos "espaciales" (¿...?) tan dispares, como los arriba enumerados, no pueden menos de encontrarse con fallos graves. Por ejemplo, la niñez y la muerte, aunque tengan algún elemento en común y de contacto, son dos "realidades", si no antitéticas, al menos dispares. Lo mismo se puede decir del erotismo y del

misticismo, por ser ambos de naturaleza distinta. Aunque se traiga a colación el caso de S. Juan de la Cruz, como lo hace nuestro crítico (25), no pueden equipararse. Por fin, el arte no corre parejas con la muerte (a pesar de que el crítico trate de convencernos de lo contrario, como en el ejemplo de "El Louie").

Adentrémonos un poco más ahora en el tema, para mostrar brevemente lo que estamos tratando de decir. La *niñez* es un principio no-permanente de un proceso, mientras que la muerte es un fin permanente e irreductible de ese proceso. El *erotismo*, aunque no siempre, es un "momento" de plenitud de naturaleza biológica con "el otro" que desemboca, en la mayor parte de los casos, no en una plenitud, sino en un vacío "personal" sin rastro, mientras que el *misticismo*, de naturaleza espiritual, consiste en un largo y difícil aprendizaje que crea un estado íntimo y de plenitud con "el otro" y de perpetuidad, aunque limitado. El *arte*, como en los casos anteriores, puede ser ambivalente: considerado en sí —en la realidad y no en lo abstracto— puede ser semipermanente (una novela, un poema) o puede convertirse en una experiencia pasajera y momentánea, agradable o desagradable, por parte del lector. El hecho de que un cuadro perdure muchos años en un museo, o una novela en una biblioteca, no ofrece garantía ni de continuidad ni de permanencia. Su "existencia" objetiva y permanente *depende* del sujeto valorador (= transeúnte y "caótico") y de la *repetición* del acto de observar o del acto de leer, según nuestro crítico. Estos actos, dentro de la teoría de Bruce-Novoa, son, por tanto, "discontinuos". Luego, en su teoría, el arte no puede ser continuo. En el mundo de lo abstracto, el arte tiene la permanencia y continuidad común a cualquier idea, concepto o realidad metafísica, y no artística necesariamente. Ni más ni menos.

Si nos metemos por los senderos escabrosos de la filosofía, que, después de todo, es la actividad intelectual catalizadora del saber humano, todos los conceptos que nuestro crítico emplea para construir su "teoría" se pueden des-construir y, por tanto, su edificio teórico puede igualmente derrumbarse. Nuestro crítico parece indicar que la "continuidad" es algo positivo para el arte, como lo es para los otros cinco elementos o "espacios" enumerados anteriormente. De hecho, según él, esta continuidad es el fundamento del arte, por darle características de permanencia. Pero es que el concepto de "continuidad" es eso: un concepto. Porque, de acuerdo a nuestro crítico, la "realidad" (no el concepto) es "discontinua" por naturaleza. Y bien, ni en la realidad ni en el orden de los conceptos se puede mostrar que la "continuidad" sea continua, porque, por el mismo hecho de ser continua, implica dialécticamente discontinuidad. Y, viceversa, no se puede concebir ni en la realidad ni en la abstracción una "discontinuidad" absolutamente discontinua. O sea, que son dos conceptos y realidades completa, dialéctica y mutuamente integrantes. Dejemos al filósofo Eli de Gortari (*Introducción a la lógica dialéctica*, 1979) que nos lo resuma otra vez:

Continuidad y discontinuidad son, por lo tanto, momentos distinguibles, pero no distintos, de la unidad inseparable del todo. La continuidad es el curso de cambios continuos de los momentos discontinuos reunidos en estrecha unidad (59).

Como se puede ver, toda la supuesta estructura teórica brucenovoense puede caer por tierra fácilmente, si consideramos estos dos conceptos o categorías como capitales en su "teoría del espacio", que son la "continuidad" y la "discontinuidad".

Y hablando de espacios, analicemos brevemente la falacia del "espacio" literario brucenovoense. Entre el "espacio" que ocupa el guión (-) que separa Mexican de American, en Mexican [-] American y el "espacio de continuidad" —difícil de imaginar y, por tanto, conceptualmente no existente— cualquier cosa o concepto puede llevar la rúbrica de "espacio" brucenovoense. Citemos otra vez a Eli de Gortari para ver más ampliamente cómo y con qué claridad se expresa él en un asunto filosófico tan intrincado. Fijémonos cómo *entrelaza* los conceptos de espacio, tiempo, movimiento, necesidad y contingencia, conceptos que Bruce-Novoa los salpica por aquí y por allá "discontinuosamente".

La forma elemental en que se expresa la concatenación existente entre cada proceso del universo y todos los demás, es la *relación espacial*. El *espacio* constituye, así, la propiedad común a todos los procesos. (Nuestro el énfasis) (118).

Las formas primordiales de toda existencia particular son el espacio y el tiempo; y una existencia concebida *fuera del espacio* es tan absurda como lo sería una existencia concebida *fuera del tiempo*. (Nuestro el énfasis) (119).

La teoría de la relatividad ha sustituido el concepto de *intervalo-de-espacio*, o distancia, independiente del concepto *intervalo-de-tiempo* entre dos acontecimientos cualesquiera, por el concepto más comprensivo del *intervalo-continuo-de-espacio-tiempo*. Espacio y tiempo han perdido así su carácter absoluto de formas separadas e independientes de la *existencia*. (Nuestro el énfasis) (120).

Estas propiedades del universo determinan las propiedades correspondientes de *continuidad* y de *discontinuidad* del espacio y del tiempo, tal como se muestran directamente en el *movimiento*. (Nuestro el énfasis) (120-121).

Creemos sinceramente que le hubiera valido mucho más a nuestro crítico haber partido de media docena de filósofos reconocidos que haberse apoyado en los pensadores que trae a colación, que parecen más poetas que otra cosa, exceptuando quizás a García Ponce. No queremos rebajar por ello su valor de pensadores, pero no nos olvidemos que la crítica y la teoría literarias son campos del conocimiento gnoseológico que requieren exactitud y precisión, no metáforas e imágenes descriptivas, en la labor analítica.

Nos parece haber mostrado que "la teoría del espacio de la literatura chicana", tal cual es concebida y expuesta por nuestro crítico, deja mucho que desear y le falta la base firme sobre la cual fundamentar su andamiaje teórico. Como ya hemos visto anteriormente, al tratar de la *aplicación* de la teoría a la práctica textual, esta teoría crítica —suponiendo que sea tal— sobre el "espacio" de la literatura chicana, muy bien se le podía aplicar a cualquier otra literatura que no fuera chicana. De hecho, se le podría aplicar a la carpintería, herrería, o cualquier otra ocupación o actividad humana *no* artística. Y entonces nos quedaríamos con la pregunta pendiente: ¿en qué consiste la *originalidad* de esta *teoría* que sea capaz de mostrarnos la *peculiaridad* de la literatura chicana?

Nos adelantamos con una observación apriorística: después de haber él mismo aplicado su propia

teoría a los textos literarios chicanos, no ha podido sacar más de lo que pudiera haber sacado cualquier otro crítico aplicando *su* propia aproximación a cualquier texto literario no-chicano.

VI

CONCLUSIÓN

Llegados aquí queremos resumir, a modo de conclusión, algunas ideas sobre la teoría brucenovoense y su aplicación a los textos literarios. En general, pudiéramos decir que Juan Bruce-Novoa se esforzó tanto en el desarrollo de su teoría como en la aplicación de esta teoría a los textos literarios, y lo logró hasta cierto punto. Sin embargo, hemos encontrado varios fallos, y éstos son los que hemos hecho resaltar en el transcurso de nuestro análisis.

Nos hubiera gustado, de un lado, que Bruce-Novoa hubiera definido y desarrollado mejor los ingredientes o términos empleados en la sección teórica y, de otro, que algunos de estos términos teóricos que empleó tardíamente en la aplicación, como los conceptos de "orden", de "unión", de "originalidad" y de "universalidad", los hubiese desarrollado e incorporado también en la primera parte de su ensayo, al presentar su teoría.

Otro aspecto de la teoría brucenovoense es su aparente falta de originalidad. Para principiar, el término "espacio", tomado en uno de los sentidos que usa él, viene a ser sinónimo de *lugar*, sitio, rincón en donde nace y se desarrolla algún fenómeno que se denomina propio, único y suyo, lo que no es nada nuevo. Se puede hablar, y se ha hablado ya del mismo modo de un "espacio histórico", de un "espacio filosófico", de un "espacio matemático", etc. El concepto en sí es relativamente antiguo.

Por otra parte, los términos clave sobre los que construye su teoría del espacio de la literaria chicana, tal cual están expuestos, son términos vagos, arbitrarios, cuestionables y, a veces, hasta contradictorios. Nos referimos a los vocablos y conceptos de "continuidad" y "discontinuidad", de "espacio" y "tiempo", de "caos" y "orden", de "particularidad" y "universalidad". Cualquier teórico que quiera desarrollar una teoría sólida tiene que comenzar por definir clara y lógicamente los términos a usar, estudiar las diversas posibilidades de significados semánticos a través de la historia y en sus diferentes contextos, construir una estructura sólida y bien fundamentada y, una vez hecho esto, aclarar la posición tomada para que el lector no quede confuso.

Tomemos, por ejemplo, los términos más empleados por el crítico como el de "espacio" en sí mismo y los de "continuidad" y "discontinuidad" en relación. Todo lector tiene su concepto sobre lo que es "espacio", lo que es "continuidad" y lo que es "discontinuidad", pero estos conceptos *varían* de acuerdo a su origen semántico y al contexto o marco de referencia en que se coloquen. Así, tomando el término "espacio", podemos definirlo de diferentes maneras, de acuerdo al contexto del que estemos hablando. Una cosa sería el "espacio" físico, otra el geográfico, otra distinto el geométrico, otra el matemático, muy diferente sería el "espacio" filosófico, metafísico y ontológico, y de muy distinta naturaleza sería el "espacio" psíquico. Nos preguntamos, ¿habrá un "espacio *literario*"? El crítico Juan Bruce-Novoa así parece creerlo, pues nos lo afirma sin ambages repetidas veces, y nosotros también nos inclinamos a creer en su existencia. Pero lo peor es que él emplea este término

en formas muy diversas, dispares, arbitrarias y en contextos muy distintos, a veces sin una relación clara y lógica entre ellos y con su propia teoría. Estas formas y contextos van desde lo puramente tipo-topográfico —el espacio vacío que reemplaza al guión (-) entre Mexican [] American— hasta un espacio nebuloso, como el "espacio de liberación" o el "espacio de continuidad".

Y, hablando del "espacio de continuidad", nos preguntamos, ¿qué clase de "espacio" es éste? Y, ¿qué clase de "continuidad" será ésta? Si no se nos explica la naturaleza y el contexto de cada uno de estos términos, difícilmente podremos saber de qué se está hablando. Y, para colmo, si la teoría de Bruce-Novoa se basa en estos términos o conceptos nebulosos, dicha teoría tendrá que ser también forzosa, lógica e irremediabilmente nebulosa.

Por otro lado, aunque parezca poco elegante el pensamiento, creemos que, *mutatis mutandis*, cualquier crítico no avezado en cuestiones teóricas, podría haber hecho el mismo análisis de los textos literarios analizados que hizo Bruce-Novoa sin necesidad de haber empleado esta terminología tan etérea. No sería difícil probar este aserto. Baste echarle una ojeada a la aplicación y a los resultados que se obtuvieron de ésta, como ya quedó expuesto.

Podríamos también hacer otras observaciones de tipo general. Por ejemplo, la idea generadora de todos los conceptos dispares que integran la "teoría" de Juan Burce-Novoa, es, de acuerdo a nuestra interpretación, la de plasmar en la obra artística literaria la "continuidad" de la realidad "discontinua" de la gente y del mundo chicanos, dándole a aquélla un "espacio" literario propio. Todo se resume, pues, a la siguiente proposición que, traducida al lenguaje común, pudiera expresarse de la siguiente manera: "para *rescatar* del *olvido* [después de desaparecidas] las vivencias o experiencias chicanas, es necesario *plasmalas* [estéticamente] en *papel*". No parece ser, pues, ésta una idea ni original ni inaudita.

Creemos también que sellar a una teoría de "*espacio* literario" nos parece un tropo que podría traducirse fácilmente por la expresión, ya consagrada en todos los órganos académicos, de "*corpus* literario". Y esto nos lleva a otra consideración: el *título* del ensayo teórico de nuestro crítico, "The Space of Chicano Literature/El espacio de la literatura chicana". Si desbrozáramos un poco el título, nos encontraríamos con los siguientes elementos. En cuanto al término "espacio", ya acabamos de hablar. Un vocablo vago, bastante arbitrario y difícil de manejar, precisamente por ser impreciso en el contexto de esta teoría. Repetimos que el término *corpus*, aunque seco y de connotación material o cuantitativa, i.e., acumulación de obras sacadas a luz, cumpliría bastante bien, o quizás mejor, con la función reemplazadora de "espacio".

El segundo término del título, "chicano", aunque de por sí bastante claro, después de haberse fraguado en el contexto teórico de la "particularidad", de la "universalidad", de la "originalidad" y de "la nada" brucenovoenses quedó desvirtuado, a nuestro juicio. Porque si bien el espacio "chicano" y su literatura, de acuerdo a nuestro crítico, es aquel vacío ("nothing[ness]") o guión que se encuentra situado *entre* los adjetivos de nacionalidad Mexican () American, que, por un lado, es "nothing", pero que, por otro, es la "tierra o el espacio de promisión" —en donde se realizará el milagro literario llamado "chicano"— nos parece una cosa hermosa, como hermosas son también las imágenes plásticas y las metáforas poéticas. Además, si esta teoría sobre la literatura "chicana" se la

aplicáramos, por ejemplo, a la literatura "francocanadiense", el resultado hubiera sido el mismo.

Pero el tercer término del título, el de "literario", es, a nuestro parecer, el más problemático. Decimos esto porque, en todo el largo ensayo, nunca se ha tratado, no sólo de definir, pero ni siquiera de describir este término, tan escabroso por demás. Suponemos que "lo literario" es, equivale a, es sinónimo de "artístico" y/o "estético". Lo que nuestro teórico nos ha dicho fue, básicamente, que la literatura (= forma artística) es el instrumento por medio del cual las experiencias vitales del chicano se extraen y arrancan de la "discontinuidad" de la vida diaria (= discontinua) para plasmarlas en un "espacio de continuidad" y, así, proporcionarles forma *permanente*. Pero con esto, diríamos nosotros, no basta, porque si nos contentáramos con esto, toda la teoría brucenovoense podría aplicarse *del mismo modo* a cualquier libro de texto no-literario sobre la historia chicana (v.gr., *Occupied America*, de Rodolfo Acuña), y el resultado, sería el mismo.

En el último apartado de su extenso estudio, al tratar de la "aplicación" de la teoría a los textos literarios, Bruce-Novoa confiesa que su introducción teórica "[aunque necesaria] pueda a veces ser [parecer] ambigua" (27). De hecho, así es. A nosotros nos pareció que esas páginas fueron un esfuerzo honrado y serio por parte del crítico para plasmar una idea clave, sucinta y fundamental, pero se oculta y se sofoca entre tanto ropaje pomposo. Trataba de mostrarnos que el arte literario tiene la virtud, como todo arte, de inmovilizar, congelar, perpetuar o, de algún modo, *eternizar* las imágenes que, a causa de la naturaleza misma de la vida y de la inestabilidad de todo lo que nos rodea, están sujetas al vaivén de las leyes de la evolución, transmutación y cambio, corriendo así el peligro de "desvanecerse" para siempre. Para demostrar esto, nuestro teórico trató de construir un andamiaje, al parecer complejo, *a partir del* concepto de la *perennidad* del arte. Asentado ya en este punto de partida, seleccionó una docena, más o menos, de términos sinónimos o que, según él, guardan una *relación* estrecha. Se trataría, entonces, de una aproximación "ilustrativa" más bien que probatoria o con-probatoria. Los términos fundamentales a que nos referimos son, además del consabido "espacio" del título, el de "continuidad" y el de "discontinuidad". Como ya hemos visto repetidamente, nunca se nos definió ni probó en qué consistían dichos términos. En lugar de hacer esto, empleó un buen número de páginas para *ilustrarnos*, empleando y basándose en un método que llamaríamos "comparativo", dicho punto. Podríamos ilustrarlo nosotros, a nuestra vez, de la siguiente manera: Si lo que se trata de hacer es mostrar la *perennidad* del arte contra los zarandeos de la contingencia de la vida y de la realidad circundante, y puesto que esta perennidad — como característica esencial del arte — es difícil de "probar", trataremos entonces de "ilustrar" *paralelamente* esta asumpta característica, comparándola también con otras características permanentes (y también asumptas) de otros quehaceres, eventos, estados y hechos que aparecen y son parte integrante de la vida humana, como pueden ser la niñez, el sexo, la religión, el misticismo y la muerte.

Estos son los términos, conceptos, puntales, marcadores, bloques, fenómenos y "espacios" que emplea nuestro crítico, y con los cuales se comparará, paralelísticamente, el fenómeno llamado "arte". Entonces, lo que hay que hacer — y esto es lo que básicamente trató de hacer Bruce-Novoa — es "ilustrar" (no probar ni con-probar) el fenómeno "arte" diciendo que estos *otros* fenómenos mencionados *participan* analógica y paralelísticamente del "espacio literario" y, de una u otra forma, de la misma característica esencial que posee el arte literario: a saber, de la permanencia o

perennidad.

Este método "ilustrativo", a simple vista, pareció arrojar luz sobre un problema de por sí complejo. Pero, al final, nos quedamos con la problemática con la que nos encontrábamos al principio: que *no* se nos ofreció la prueba o demostración de que la característica fundamental, —la perennidad— que buscábamos en el arte literario chicano, exista. El haber ramificado su proceso argumentativo, comparando el "arte" a otros cinco fenómenos o "espacios" también vitales, no sirvió de gran cosa, porque *tampoco* se pudo *probar* que esos fenómenos (la niñez, el acto erótico, el misticismo, la religión y la muerte) son, por definición, artísticos y, por ende, perennes.

Por último, no nos convence el pasaje en donde Bruce-Novoa, hablando del joven protagonista de *Tierra*, trata de persuadirnos de que "[el protagonista] debe plasmar en el arte [literario]" las imágenes que él mismo tenía o poseía, como ente de ficción. No solamente debemos aceptar esto, según él, sino que, incluso, cuando en la última escena de la novela el protagonista ve desde un árbol al "Otro", el crítico nos dice que el muchacho narrador, siendo (todavía) ente de ficción —perteneciente, por tanto, a la esfera o "espacio de continuidad", producido y creado por el autor Tomás Rivera—, se independizó de su autor o creador, "aprendió la lección [de escritor-artista]" y se convirtió en ente de carne y hueso ("ser discontinuo"). Además, sin tener papel, ni pluma, ni siquiera "palabras" (porque se le habían olvidado), "está practicando el oficio de artista [escritor]". O sea, que la paternidad de la novela ... *y no se lo tragó la tierra*, al final de cuentas, debemos adjudicársela no a Tomás Rivera, sino al muchacho protagonista. Quizás esta conclusión a la que llega Bruce-Novoa le sirva a él —o a otro— de semilla para una nueva y "original" teoría literaria que, silenciosa y secretamente, se esté gestando. Interesante.

Por tanto, para concluir, diremos que, aunque Bruce-Novoa hizo un esfuerzo considerable, y ciertamente loable, no fue capaz de lograr que este esfuerzo se cristalizara en una teoría sólida y válida. Lo máximo que podemos otorgarle es el apelativo de "interesante". En fin, creemos que para que esta teoría sea "teoría", "literaria" y "chicana", nuestro estudioso Bruce-Novoa tendrá que hacerle algunos reajustes fundamentales.

POSDATA

Ya terminado nuestro estudio, hemos obtenido el nuevo libro de Juan Burce-Novoa, *RetroSpace* (1990). No es nuestra intención hablar aquí del libro en sí, sino añadir algunas observaciones que tienen relación con el trabajo ya hecho, sobre todo en lo que toca a variantes editoriales entre la primera publicación y esta segunda (que, de hecho, viene a ser la tercera reimpresión) y algunos términos nuevos que ha empleado el crítico en la presentación de su "teoría" sobre "el espacio de la literatura chicana".

Variaciones sobre el tema.

El reciente libro de Juan Bruce-Novoa, *RetroSpace*, es una colección o antología de catorce artículos, en su mayoría publicados con anterioridad. En el *Prefacio* a este volumen nos dice el autor que "la mayoría de los ensayos aparecen aquí con pequeños cambios editoriales". Sobre el artículo "The Space of Chicano Literature", que sirvió de base a nuestro estudio, anota el crítico que "[este artículo,] quizás el que tuvo más influencia de todos los de la colección, lo incluí aquí bajo una versión ampliada y [como tal] no publicada antes" (7). Más tarde en el artículo nos dice que "aquel ensayo [publicado en *The Chicano Literary World*, 1975, y también en *De Colores*, 1975] fue ampliado y puesto al día para el congreso de Canto al Pueblo, celebrado en Corpus Christi, en 1978. Esta segunda versión es la que aparece aquí [*RetroSpace*], porque incluye más aplicaciones de la [mi] teoría" sobre "el espacio de la literatura chicana" (94).

Queremos señalar ahora que también en el *Prefacio* se nos advierte que hay, además, otros tres ensayos en esta colección que no habían visto la luz con anterioridad. Uno de ellos —al que nos referiremos en adelante— lleva por título "Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production". Decimos que nos referiremos a este ensayo en las siguientes páginas porque, en realidad, este nuevo artículo (1978, 1990) es una elaboración del antiguo (1975), y ayuda a explicar (y también a confundir) el antiguo ensayo.

Antes de meternos en los comentarios básicos del texto, queremos señalar un detalle que, aunque pequeño en apariencia, puede tener importancia trascendental. El texto que nos sirvió de fundamento a nuestro trabajo no aparece citado por el propio Bruce-Novoa, ni en el Prefacio a *RetroSpace*, ni en la Bibliografía al libro, ni en el cuerpo de los dos artículos mencionados. Como habíamos anotado en el capítulo introductorio a nuestro propio libro y en nuestra Bibliografía, citamos siempre "The Space of Chicano Literature", de acuerdo a la edición aparecida en *De Colores* (también de 1975). Nos preguntamos, ¿cómo es que Bruce-Novoa no ha mencionado para nada esta edición? ¿Será que no se enteró de ella? ¿Se le habrá olvidado? O, ¿será que no la reconoce? La importancia de esta anotación nuestra radica, quizás, en el hecho reconocido por el mismo Bruce-Novoa, cuando dice: "Muchos de estos textos [ensayos míos] son difíciles de encontrar en sus versiones originales, puesto que se publicaron en revistas efímeras" (7), entre las cuales se hallaba *De Colores*. Nosotros, después

de obtener los necesarios permisos, transcribimos en el *Apéndice A* la versión completa aparecida en *De Colores*, 1975.

A continuación trataremos de exponer algunas variantes que se encuentran al comparar las dos versiones del mismo artículo. Comenzando por los tres epígrafes con que se encabeza el ensayo notamos que el segundo, de Octavio Paz, fue reemplazado por otro de Herman Melville. Aunque el texto es diferente, el concepto central de ambos es el mismo: la función de la *imagen* en la literatura. El primero y el tercero, de García Ponce y de Medina López respectivamente, quedaron intactos. Sin embargo, lo que nos llamó la atención en gran manera fue el único epígrafe que encabeza el nuevo ensayo intitulado "Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production". Leemos:

La invención [creación]... no consiste en crear algo del vacío [la nada], sino del caos; ante todo, tiene que haber materia prima: [el inventor] puede dar formas a las substancias tenebrosas y que carecen de forma, pero no puede darle ser a la substancia misma (Mary Shelley, *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*, X). (Nuestra la traducción) (157).

Lo que de inmediato nos llama la atención de este epígrafe es el cambio de actitud intelectual que Bruce-Novoa toma en referencia al concepto de "la nada" dentro del ámbito de la "creación" literaria. Nos referimos en particular a la *definición* que nos había dado anteriormente de "la nada" (1975), que continuó más tarde (1978) y que todavía mantiene ahora (1990). Aunque parece haber una línea o trayectoria que persiste durante todos estos años, esta actitud intelectual, sin embargo, parece haber cambiado últimamente. Este cambio parcial viene a crear más confusión en la ya nebulosa "teoría" de su "espacio de la literatura chicana". Para ceñirnos al texto, volvamos a comparar los epígrafes en "The Space of Chicano Literature" (1975) y "The Space of Chicano Literature Update: 1978" y la última reimpresión (1990). Dice así:

Sólo de la nada puede surgir un número infinito de posibilidades —todas simultáneamente posibles. Sólo en la nada puede uno encontrar todo (María Medina López, sin referencia). (Nuestra la traducción) (22).

La invención [creación]... no consiste en crear algo del vacío [la nada], sino del caos; ante todo, tiene que haber materia prima: [el inventor] puede dar formas a las substancias tenebrosas y que carecen de forma, pero no puede darle ser a la substancia misma (Mary Shelley, *Frankenstein: or, the Modern Prometheus*, X). (Nuestra la traducción) (157).

Al comparar estos dos epígrafes, uno tiene que preguntarse, ¿por qué este cambio radical de actitud intelectual y discursiva, cuando en la primera versión se puso tanto énfasis y empeño sobre "la nada" del chicano y de la literatura chicana en general? Ya al principio de nuestro largo estudio le dimos un par de páginas al tema de "la nada" (Ver el capítulo primero —*Introducción*— de nuestro trabajo). En aquel entonces habíamos dicho que la nada no podía producir al ser y, a la inversa, puesto que la nada no podía salir o surtir del ser, ni se podía identificar al artista chicano como creador, ni que la literatura chicana misma tampoco podía proceder de la nada. Ahora se publica por primera vez un nuevo artículo —capítulo 14 de *RetroSpace* ("Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production")— en donde se nos dice, contradiciendo su postura expuesta en el capítulo 9, que "la

invención", es decir, "la creación" literaria *no* puede producir algo del "vacío" o de la "nada", sino del "caos", identificando de esta manera la "nada" y el "caos".

También se nos dice que, para que el artista o "inventor" pueda llevar a cabo su obra, la primera condición es que tenga a la mano el "material", la "materia prima" o materiales con los cuales pueda confeccionar su arte. La "substancia" del arte (el ser) no puede llegar a ser, a realizarse, a no ser que se base en otra substancia o substancias prealables, cualesquiera que sean éstas. En otros términos, como ya habíamos expuesto entonces en oposición al crítico, viene él *ahora a confirmar* nuestra oposición, citando a Mary Shelley en el epígrafe que encabeza su nuevo artículo, y que nosotros hemos transcrito arriba. Puesto en otras palabras, lo que debió haber dicho antes, en la primera publicación del artículo, —como parece indicarlo abiertamente ahora— es que el artista, técnicamente hablando, no puede ser un "creador", sino un "transformador" de substancias, entre las cuales se encuentra cualquier manifestación del arte. Esto muestra otra contradicción fundamental e inherente en su "teoría".

Habíamos indicado antes que la nueva versión del antiguo artículo, "The Space of Chicano Literature", había sufrido algunos cambios fundamentales: que "fue ampliado, puesto al día [...] y que incluye más aplicaciones de la teoría [a los textos literarios]" (94). Lo que nosotros queremos aclarar aquí, en referencia a las modificaciones, es que, si bien es cierto que esta nueva versión incluye más "aplicaciones" de la susodicha "teoría" del espacio literario, el teórico no nos dice nada de que se le *han cortado* o sacado unas dos o tres páginas a la explicación y exposición de esa misma teoría. Nos parece que Bruce-Novoa, en esta nueva versión del artículo, hizo las cosas al revés: si bien, como habíamos indicado ya, esta teoría había sido vaga, endeble y que no le encontrábamos ningún fundamento sólido tal cual estaba expuesta, ahora, al cortarlas esas tres páginas a la exposición teórica, el resultado es que nos quedamos prácticamente sin teoría. Esta supuesta teoría se reduce así a tres o cuatro citas aisladas de algunos autores, con un ligero comentario por parte del crítico, que no añade nada. Nos referimos, en particular, a las páginas en donde Bruce-Novoa, basado en Bataille y en García Ponce, nos expone la analogía o analogías entre la experiencia artística del lector o vidente y las experiencias que el mismo lector o vidente experimentaría ante un hecho o fenómeno religioso, o en presencia de la muerte, o recordando su propia niñez, o experimentando el erotismo o el misticismo. Según nuestro crítico, estas cinco experiencias tenían una característica en común: la violación o liquidación de la "discontinuidad" particular del individuo, transformando esa experiencia —aunque momentánea y pasajera— en una unión con el Otro (otro ser, el mundo y/o la vida).

Como nota curiosa, en esta nueva versión del artículo, además de suprimir el análisis y exposición detallada de estas cinco experiencias, no solamente trastoca el orden de dichas experiencias, sino que *cambia* la experiencia "religiosa" por la del "amor" (con minúscula) ¿Se deberá a una distracción momentánea del crítico? Nos creeríamos que esta experiencia "amorosa" entraría o debiera entrar dentro de la experiencia erótica, pues si bien el amor es parte integrante del elemento o fenómeno religioso, por el contexto de lo analizado por el mismo crítico, caería más bien y mejor bajo la experiencia "erótica" (y de ninguna manera bajo la experiencia "mística"). De todos modos, lo importante aquí reside, una vez más, en la variabilidad, ambigüedad y vaguedad de las bases sobre las que supuestamente debería fundamentarse su teoría del "espacio literario chicano".

Otro cambio que hemos notado en la nueva versión del dicho artículo —y en su nuevo acompañante, intitulado "Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production"— ha sido la arbitrariedad en el uso del término "teoría". Bruce-Novoa emplea ahora indistintamente el término "teoría" como sinónimo de "concepto". Cualquier lector, medianamente avezado en estudios literarios —o en cualquier otro estudio— puede darse cuenta perfecta de que "un concepto", de por sí y solo, no puede nunca llegar a ser "una teoría". Esta, en términos generales, requiere un andamiaje sistemático de una pluralidad de conceptos, o un conjunto de conceptos sistematizados. Una "teoría" sobre "el espacio literario" no puede ser lo mismo que un "concepto" sobre ese mismo espacio literario. Todas las personas, incluyendo los críticos, tenemos "conceptos", pero no todos nos podemos dar el lujo —simplemente por tener conceptos— de construir y poseer una "teoría" propia. Para comprobar lo que acabamos de decir, citemos únicamente las frases en donde aparecen estos términos empleados sinónima y artificialmente barajados. Los siguientes pasajes están sacados del antiguo artículo (1975), revisado ahora (1990).

I introduced my *concept* of the space of Chicano literature as a response to chaos... / Yo presenté mi *concepto* sobre el espacio de la literatura chicana como una respuesta al caos.... (93).

This second version is presented here because it includes more applications of the *theory*[to the texts]... / Esta segunda versión la presento aquí, porque incluye más aplicaciones de la *teoría* [a los textos].... (94).

I hope my *concept* of literary space continues to offer an alternative to *approches* which would limit our literature... / Espero que mi *concepto* del espacio literario continúe ofreciendo una alternativa a los *acercamientos* que pueden poner límites a nuestra literatura.... (94).

Chicano literature is the source of my *concept*... / La literatura chicana es la fuente de mi *concepto*.... (Nuestros el énfasis y la traducción) (94).

Las siguientes citas las hemos sacado del nuevo artículo, inédito hasta ahora.

From the start, the difficulty the essay presents for readers has led to reductionist interpretations which confuse a general *theory* of space... / Desde el principio, la dificultad que el ensayo presenta indujo a los lectores a interpretaciones reduccionistas, que nublan y confunden la [mi] *teoría* general del espacio.... (157).

At the same time I will attempt to clarify the chaos from whence it [the *theory*] came, and the elements I borrowed from it, to piece together my *concept*... / Al mismo tiempo trataré de clarificar el caos del cual brotó [mi *teoría*] y también los elementos prestados que yo utilicé para formar mi *concepto*.... (158).

My *theory* as cultural production... / Mi *teoría* como producción cultural.... (160).

Although my *approach* has been associated by some with Formalism or even New Criticism... / Aunque alguien asoció mi *aproximación* con la escuela formalista o incluso con el Nuevo Criticismo.... (160).

My critical *orientation* is best described as *eclecticism*.. / Mi *orientación* crítica puede calificarse mejor de *eclecticismo*.... (160).

Yet someone else was listening as well who considered my *concepts* to be such a threat that a full-scale attack was begun... / Sin embargo, alguien que me escuchaba consideró que mis *conceptos* eran tan amenazantes que, entonces, por todas partes comenzó el ataque.... (169).

Too much attention has been given my "The Space of Chicano Literature" as the basic statement of my *theories*... / Se ha hecho demasiado hincapié en mi artículo "El espacio de la literatura chicana", por ser el fundamento de mis *teorías*.... (Nuestros el énfasis y la traducción) (174).

De estas citas podríamos sacar y hacer múltiples deducciones y comentarios. Nos limitaremos, sin embargo, a la observación más evidente: ¿cómo es posible que una "teoría" pueda ser teoría si el término mismo de "teoría" no se usa consistentemente para designar a esa teoría? Peor todavía, ¿qué clase de teoría —conjunto de conceptos sistemáticamente coherentes— será ésta si se convierte en "un concepto", unas veces, y, otras, en una "orientación", etc? Se nos habla indistintamente de teoría(s), de concepto(s), de acercamiento y de orientación. Volvemos a repetir, si el término "teoría", que es el vocablo clave, se baraja con términos parecidos, pero no sinónimos, ¿qué se puede esperar de esa supuesta teoría? No es de maravillarse que los lectores de este artículo se encuentren ante una seria "dificultad" —como el mismo Bruce-Novoa nos dice. Volvamos a transcribir más ampliamente la cita del autor para aclarar alguna confusión:

El [el artículo/la teoría] me persigue en el sentido de que, desde hace más de una década, y después de *numerosas aplicaciones y reformulaciones de mis conceptos*, "El espacio de la literatura chicana" es el más leído de mis ensayos, e incluso, en algunos casos, es el único que la gente conoce, y con frecuencia a través de fragmentos citados por los críticos fuera de contexto. Desde el principio, la *dificultad* que el ensayo presenta indujo a los lectores a interpretaciones reduccionistas, que nublan y confunden *la teoría general del espacio y mi visión particular* del paradigma que da forma a la literatura chicana. (Nuestros el énfasis y la traducción) (157).

Este pasaje es muy revelador en sí mismo. Comienza el crítico diciendo que, después de haber transcurrido una década desde la primera publicación de su artículo "The Space of Chicano Literature" (1975), no solamente ha sido el más leído de todos los ensayos que él ha escrito, sino que lo sigue o persigue como una plaga. Y se explica Bruce-Novoa diciendo que esto es debido a que los críticos en general han leído solamente este artículo o que lo han citado de segunda mano, basándose en fragmentos sacados del contexto general de su ensayo. Y esto puede ser cierto. Sin embargo, al afirmar que este ensayo, por sí mismo y en sí mismo, "presenta dificultades", esto no aclara nada. Lo

cierto es que la "dificultad" que Bruce-Novoa atribuye a su artículo no reside precisamente en una dificultad del andamiaje conceptual y estructural de "la teoría del espacio literario" que él propone, sino en la vaguedad y "ambigüedad" inherentes a *su* propia "teoría" o "concepto", como queda ya expuesto en los capítulos anteriores. A esto hay que añadir ahora la *confesión* hecha por Bruce-Novoa en la cita arriba transcrita, en donde él mismo declara que, durante más de una década, estas "teoría[s]" o "conceptos" suyos del espacio literario han sufrido "muchas reformulaciones" (157). Y nos preguntamos de inmediato, ¿por qué fueron necesarias esas "reformulaciones"? La respuesta sería: porque, desde un principio, esa teoría no estaba bien fundamentada.

En vista de esto, tenemos que repetir que "las dificultades" que, según el autor del ensayo, son inherentes a la complejidad estructural y filosófica del ensayo, no residen en la "dificultad" de dicho ensayo, sino en la falta de claridad en la exposición de dicha teoría por parte del autor. La confusión, por parte de los lectores, radica precisamente, y en primer lugar, en la arbitrariedad y en la confusión que existe en/entre los términos empleados por el autor para elaborar esta teoría; en segundo lugar, en la falta de claridad de los conceptos barajados por el teórico; y, en tercer lugar, en la falta de un sistema conceptual a seguir, sea éste original o prestado. Aquí observamos otra fuente de confusión: de una parte, como habíamos anotado en su propio lugar, el concepto de "espacio literario" no es original; de otra, la supuesta teoría de dicho espacio tampoco puede ser original, por la simple razón de que, en forma estructurada, no se encuentra en ninguna parte de su artículo y, por fin, Bruce-Novoa no fue capaz de elaborar su supuesta teoría, basándose en los textos y autores citados. Cuando el crítico nos dice, por ejemplo, que "encontró *de nuevo* la *fenomenología* en García Ponce" (162), esto no dice nada al lector, a no ser que él mismo nos exponga ese método y cómo se aplica fenomenológicamente al análisis de los textos literarios por él seleccionados.

A continuación analizaremos lo que acabamos de señalar por ser de suma importancia metodológica y por aparecer por primera vez como un elemento nuevo y trascendental en su teoría sobre el espacio literario. Se trata, pues, del método fenomenológico.

La fenomenología: un nuevo ingrediente en la teoría brucenovoense.

En la primera versión de "The Space of Chicano Literature" (1975), Bruce-Novoa no había incluido para nada en su teoría —al menos explícitamente— el método fenomenológico, ni siquiera había hecho mención del término "fenómeno" literario, a pesar de que él mismo nos dice ahora que —hacia 1974— "ya concebía yo el espacio [literario] fenomenológicamente" (164). En la última versión del mismo artículo (1978, 1990) por primera vez alude, y solamente *una vez*, a la fenomenología. Pero en donde encontramos varias veces alusiones a esta escuela contemporánea es en el último y nuevo ensayo "The Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production" (1990), que, como ya hemos indicado antes, es un artículo gemelo y complementario del publicado en 1975. En este nuevo artículo el término "fenomenología", y sus derivados, aparece nueve veces. Nos vemos obligados a señalar otra vez estos pasajes, como habíamos hecho antes con los términos "teoría" y "concepto", y sus derivados.

The space of literature is experienced as a *phenomenological* field in which texts exist intertextually... / El espacio de la literatura se experimenta como un campo *fenomenológico* en el cual los textos existen intertextualmente. (158).

One can focus on areas of any size, tracing borders *to block off* a space of action to be analyzed... / Uno puede enfocar su análisis en áreas de cualquier tamaño, trazando fronteras para *bloquear* ["poner entre paréntesis"] el espacio de acción que se va a analizar.... (158).

[...] in no way can it [criticism] embrace everything in the *phenomenological* field... / La [crítica] no puede de ningún modo incluir todo en el campo *fenomenológico*.... (159).

But despite the claims of some critics to be strictly objective and all-inclusive, no criticism is possible without *bracketing* the space. / Pero, a pesar de que algunos críticos dicen ser estrictamente objetivos, no hay crítica posible a no ser *poniendo entrecorchetes* (*paréntesis*) al espacio (159).

In them [García Ponce's essays] once again I encountered *phenomenology*... / En ellos [los ensayos de García Ponce] descubrí de nuevo la *fenomenología*.... (162).

When I first started working in Chicano studies, much of our cultural space was being *bracketed out* by the ideologues... / Cuando comencé a investigar los estudios chicanos, gran parte de nuestro espacio cultural había sido *excluido del paréntesis* por algunos ideólogos.... (163).

I was already [1974] thinking in terms of *phenomenological* space with a much wider *bracketing*. / En aquel entonces [en 1974] yo ya pensaba en términos de un espacio *fenomenológico*, cuyo *paréntesis* era mucho más amplio.... (164).

Luckily, I finally came across Juan García Ponce writings, which reaffirmed the *phenomenological* slant of my Jesuit undergraduate studies... / Por suerte, me encontré con los escritos de Juan García Ponce, que dieron vigor al declive *fenomenológico* cuando cursaba con los jesuitas los estudios de subgrado.... (169).

I came to understand that he [Joseph Sommers] did not understand the difference between formalist and *phenomenologist*... / Me di cuenta entonces de que él [Joseph Sommers] no comprendía la diferencia entre el formalismo y la *fenomenología*.... (Nuestros el énfasis y la traducción) (170).

Hemos transcrito estas frases para que el lector se dé cuenta de cómo las usa y qué poca información nos proporciona Bruce-Novoa sobre el método fenomenológico, que él dice haber aprendido en los escritos de su "mentor" Juan García Ponce y que, desde entonces (1974), le ayudó a formar su actividad intelectual y crítica —en el sentido *fenomenológico*.

Ahora nos corresponde tratar tres puntos: En primer lugar —además de estas frases sueltas, que

nuestro crítico esparce *ad casumy ad libitum* por varios lugares de su artículo—queremos referirnos a un pasaje más amplio, en donde Bruce-Novoa nos presenta *metafórica y analógicamente* lo que es, o debe ser, el método fenomenológico a seguir. Después de hecho esto, y como segundo punto, presentaremos un esquema breve de lo que nosotros creemos es el método fenomenológico expuesto por su fundador, Edmund Husserl. Por último, trataremos de comparar las dos versiones del método: la de Bruce-Novoa y el esquema que nosotros presentamos --incluyendo dos textos de Blanchot, cuyo nombre cita dos veces el mismo Bruce-Novoa— para, de este modo, ver si hay o no consistencia entre ambas posturas.

La postura fenomenológica de Bruce-Novoa. Bajo el subtítulo de *Literary Space*, con que encabeza el artículo "Chicano Literary Space: Cultural Criticism/Cultural Production", nos describe analógica y metafóricamente lo que, para él, significa este método. Lo expondremos en una forma parafrástica, porque la transcripción literal del pasaje sería demasiado larga. En pocas palabras, su exposición del método se resume a dos analogías: una tomada de la física y otra de la astronomía. En la primera analogía nos dice que nos "imaginemos" un diseño o modelo tridimensional —sin decirnos qué clase de modelo— aparecido en la pantalla de una ordenadora o computadora. Este diseño debe estar en "moción constante, *nunca* estático" para que nunca se pueda definir en una forma dada *ni* pueda permitirse una "perspectiva permanente".

Después pasa a ilustrarnos lo mismo por medio de otra analogía tomada de la astronomía. Nos habla de que algunas estrellas ya han muerto, aunque su luz todavía llega a nosotros, mientras que la luz de otras, nacidas recientemente, todavía no nos ha llegado. Añade que, si queremos observar el firmamento estelar, tendremos que "agrupar", "formar núcleos" de astros. Estos núcleos, sin embargo, así como los "espacios siderales", están siempre en movimiento. A veces, el mismo "espacio" en el que se encuentran estos núcleos, es también movedizo. El lugar del crítico, como el del científico con respecto a ese "espacio" físico o sideral, determinará cuánto y qué partes de este espacio pueden o deben observarse. Al crítico se le impone, por fuerza, "delimitar" o "reducir" el campo o espacio literario a estudiar. Para comenzar, esto sería una especie de función o trabajo "topográfico de superficie". A partir de aquí, se impondría otra función: la "topológica", o sea, pasar de la superficie a la "estructura profunda" del espacio literario en cuestión.

Si bien las dos analogías que empleó —la física y la astronómica— implicaban un "movimiento continuo", difícil para ser analizado, ahora, y precisamente por eso —y contradictoriamente—, al crítico le incumbe "*congelar* ese espacio en un momento dado" o tratar de "*cartografiar* el *movimiento* de ciertas relaciones de [que se hallan en] un período de tiempo dado". El crítico tiene que admitir que su trabajo, después de todo, será incompleto. El "no podrá de ninguna forma incluir todo [lo observable] en el campo fenomenológico" a estudiar, dado que "la simultaneidad total y la polivalencia *dinámica*" (159) sobrepasan los límites o las limitaciones del propio crítico observador. Se impone, pues, la *epojé*, o la "reducción", o el "bracketing/poner entre paréntesis" el espacio a analizar, según Bruce-Novoa.

Lo que se deduce de esta postura es que el crítico se encuentra ante un espacio literario —como cualquier otro espacio— "movedizo y dinámico" y que, para poderlo estudiar, el crítico tiene que "congelarlo", "reduciéndolo" a porciones o partes, porque, de otro modo, le sería imposible "abarcarlo"

todo el espacio fenoménico o fenomenológico, dadas sus limitaciones inherentes en el proceso analítico. Con lo dicho hasta aquí se puede resumir el método fenomenológico a que alude nuestro crítico. A partir de este momento, comienza el análisis de los textos literarios.

El espacio literario chicano, que él "pone entre paréntesis", se reduce a lo siguiente. Después de seleccionar el paradigma temático, nos dice Bruce-Novoa que el proceso del arte, como el de la función del crítico, es triple: "El tema aparece en el paradigma profundo de la literatura chicana [de acuerdo al siguiente esquema]: 1) la amenaza de la caótica discontinuidad, 2) la recuperación de las imágenes vitales y 3) la unidad en el espacio literario continuo" (99). En términos de aplicación ya concretos —y tomando como ejemplo el primer texto que escoge el crítico, el poema "El Louie", de José Montoya— tenemos lo siguiente: 1) "amenaza" (la muerte del pachuco Louie despoja al grupo de significado e identidad), 2) "recuperación" (se muestran las imágenes de la vida de Louie como imágenes vitales y centrales al grupo) y 3) "respuesta" (el poema afirma que la vida de Louie fue extraordinaria). A esto se reducen la exposición fenomenológica brucenovoense y su aplicación a uno de los textos literarios chicanos, el poema "El Louie". Como se puede observar por lo expuesto, "su" *fenomenología* se quedó reducida a la *simple mención* de la palabra o vocablo como tal, pero no hubo ni logró un desarrollo teórico ni una aplicación de ningún tipo a los textos —excepto por lo de una *topografía*, una *topología* o una *cartografía* del "espacio literario chicano".

La fenomenología: las "epojés" husserlianas. La primera observación que queremos hacer es la siguiente: cuando un teórico propone una teoría, no basta con decir que "nosotros proponemos una teoría nueva y original" y, para probar dicho aserto, hace solamente *referencias* a ciertos términos que —es patente, obvio y evidente— el lector *debe saber* de antemano. Parece que al teórico no le incumbe *explicar* su teoría, ni siquiera los términos definitorios y empleados en esa teoría suya para que el lector se entere de primera mano qué es lo que está tratando de hacer el teórico. La sugerencia implícita por parte de Bruce-Novoa parece ser que es deber del lector hacer su propia investigación sobre las fuentes en las que se basa el proponente para fundamentar su teoría. Nos estamos refiriendo, claro está, a *su* método fenomenológico. El procedimiento no puede ser ése, sino, y muy al contrario, el teorizador tiene que explicar, desarrollar, exponer ante los ojos del lector en qué consiste esa teoría suya. Si no se hace eso, entonces uno no tiene derecho a decir: "ésta es mi teoría. Tú encárgate de buscarle las bases y las raíces" y, para colmo, "ocúpate de la aplicación".

Lo que acabamos de decir es precisamente lo que hemos tenido que hacer a través de todo este largo estudio: buscar las raíces de esta *supuesta* teoría brucenovoense del espacio literario chicano. Ahora —cuando el crítico nos dice por primera vez en su último artículo que su método es el *fenomenológico*— se nos incita de nuevo a otro rastreo, a otra búsqueda de las raíces de este método. Para ello —lo confesamos sin ambages— hemos tenido que leer varios libros sobre la filosofía y el método fenomenológicos. (Por si el interesado quiere indagar más en las fuentes que nos sirvieron para nuestra exposición, referimos al lector a las siguientes obras, que se encuentran en nuestra *Bibliografía / Obras Citadas*: *Husserl: su fenomenología*, de José María García-Mauriño y José Antonio Fernández Revuelta. *Lecciones preliminares de filosofía*, de Manuel García Morente. *Doctrinas filosóficas*, de Raúl Gutiérrez Sáenz. *La realidad de la filosofía: la vida fenomenológica*, Volúmenes I y II, de José María Rubert y Candau).

El vocablo "fenómeno" se usó ya desde la antigüedad clásica. Sin embargo, el significado ha variado a través de los siglos. Los más claros exponentes de la fenomenología en los tiempos modernos fueron Kant y Hegel. Pero el filósofo que definió, organizó y estructuró no sólo el término "fenomenología", sino que le dio sello oficial tanto al nivel de método, como al nivel de teoría y de rango filosófico, fue Edmund Husserl (1859-1938). Desde principios de siglo, este método fue el empleado por casi todos los filósofos y científicos en sus labores correspondientes. Desde el ángulo filosófico, este sistema podría resumirse esquemáticamente del modo que lo exponemos a continuación.

En primer lugar, Husserl, para luchar contra el positivismo y el psicologismo científicos y limitados de su tiempo —y también para subsanar a la filosofía de sus trascendentalismos— se propuso buscarle a la filosofía moderna un método, de tal modo que ésta pudiera considerarse también "científica". Para ello, la filosofía fenomenológica tendría como misión no solamente dar una explicación de los hechos ("fenómenos") al modo científico, sino llegar a una verdad más allá de los hechos y tratar de buscar una verdad "universal", buscando las "relaciones necesarias" que se dan en el mundo de esos hechos o "fenómenos".

Podemos comenzar preguntándonos qué es un "fenómeno". Como habíamos dicho antes, aunque el vocablo existió desde antiguo, el significado varió mucho. Para Kant, por ejemplo, "fenómeno" es lo que "aparece" claramente, pero lo distingue del "noúmeno", diciendo que el "fenómeno" no nos muestra la esencia o "noúmeno" de los hechos, de las cosas en sí, imposible de alcanzar mediante el método discursivo de la razón. Para Husserl, al contrario, si bien el "fenómeno" es lo que "aparece", también implica la esencia "nouménica". Es decir, el "fenómeno" incluye ambas partes: la *aparición* del hecho y también su *esencia*. El problema está en descubrir esa esencia escondida. Para ello se requiere un esfuerzo que se lleva a cabo *intuitivamente* por medio de un proceso especial. El término que él selló para describir este proceso fue el de *epojé*, que significa "reducción", "depuración", "actitud reflexiva" o, conocido popularmente, como un "poner entre paréntesis", un "poner entre corchetes". Este proceso o "método", llamado fenomenológico, consiste en una serie de tres pasos reductorios fundamentales, o *epojés*.

Antes de comenzar con las tres *epojés* sería conveniente decir algo sobre la actitud fenomenológica llamada "natural", anterior a las *epojés*. Esta actitud "natural" es la que tenemos todos en la vida diaria. Se trata de que "percibimos" al mundo que nos rodea como algo "ajeno" a nosotros, a nuestra "conciencia". Es decir, percibimos las cosas como reales, utilitariamente hablando. Estas cosas, este mundo "natural" tiene tres características: 1) el mundo, o sea, las cosas *están ahí*, ante mí, fuera de mí, con las cuales me relaciono. 2) Es cierto de que esas cosas están ahí, pero, añadimos, están ahí *para mí*, adquiriendo así un ámbito de *referencia* para mi conciencia. Pero, 3) esta actitud referencial de las cosas para mi conciencia es imposible sin el mundo "natural", que es el *medio objetivo*, en donde yo establezco mis relaciones.

A esta actitud "natural" la llama también Husserl actitud "ingenua". Tenemos que abandonar esta actitud "ingenua", porque se basa en una actitud "interesada": tiende a buscar lo transitorio, el valor relativo de las cosas, lo exterior del mundo que nos rodea. A esta actitud "natural" o "ingenua" hay que reemplazarla por otra actitud más seria y fundamental: la actitud "reflexiva", que es

desinteresada y que busca las "esencias" de las cosas, la esencia del ser. Es indispensable y necesario cambiar de actitudes y pasar de la actitud "ingenua" a la actitud "reflexiva" si queremos usar el método fenomenológico. Este cambio de actitudes es la base para lo que Husserl llama *epojé*, o sea, "reducción". En breve, se trata de "ir a las cosas mismas" hasta que empiecen a "tener sentido" *para mí*, para el que las percibe. Es poder llegar a *contemplar* las cosas en su "desnudez esencial". Las tres *epojés* o reducciones a que nos referíamos antes son:

1. Primera *epojé*: reducción externa o "fenoménica". Esta reducción consiste en despojar, prescindir o desprender al fenómeno que se va a estudiar de todo *lo exterior* a él. Es "poner entre paréntesis" todo aquello que *no tenga nada que ver* con dicho fenómeno. (Parentéticamente, quisiéramos hacer una observación tangencial aquí, y es que, al contrario de lo que parece indicar Bruce-Novoa, "bracketing/poner entre paréntesis" no significa *incluir* dentro del paréntesis sólo aquello que vamos a considerar o a estudiar, sino, *al contrario*, poner dentro del paréntesis es *excluir* todo aquello que no nos interesa, o que no debemos considerar en nuestro estudio fenoménico). Este "despojar" al fenómeno de todo lo *exterior* a él, quiere decir que tenemos que considerarlo a él sólo, despojarlo de todo aquello que *no es en sí*. Por ejemplo, tenemos que despojarlo *a él* de *nuestros* pre-juicios, de todo aquello que nosotros hemos adquirido previamente sobre dicho fenómeno. Así, *mi* idea de "hombre", no es precisamente la idea que los filósofos tienen de "el hombre", ni es necesariamente lo que "el hombre" es *en sí*. Por tanto, tengo que "despojar" al fenómeno "hombre" incluso de *mis* propias pre-ideas y pre-juicios que *yo tenía* sobre el "hombre", no tomar esto mío en consideración al estudiar el fenómeno "hombre".

2. Segunda *epojé*: reducción "eidética" o "esencial". Esta reducción es el segundo paso de la *epojé* fenomenológica. Una vez despojado el "fenómeno" de todo lo exterior a él, se necesita despojarlo *a él mismo*. Para ello, mediante una operación intelectual —que no es la del raciocinio discursivo tradicional, sino la de la "intuición"— se irá en busca de la *esencia* del fenómeno. Por medio de la "intuición" se busca lo que se presenta o manifiesta *directa e inmediatamente* a nuestra conciencia (= "lo dado"). Se "suprime" (se "pone entre paréntesis") todo lo que sea fáctico, accidental, contingente a la cosa o fenómeno; así, por ejemplo, se suprime o reduce todo lo que tiene de ancho, de largo, de peso, etc., un objeto fenoménico. Haciendo esto, se busca aquel *núcleo invariable* que se mantiene idéntico a sí mismo a través de todas las variaciones posibles. Ese *núcleo* debe ser "la mismidad", la esencia, el *eidos*, lo universal y necesario del fenómeno observado. Este "eidos", o esencia, no depende ya de lo accidental o variable del fenómeno. Esta esencia tiene que ser pura, atemporal y aespacial. Estas esencias, al contrario de lo que hace la ciencia, ya no son captadas por la experiencia natural, sino a través de la intuición, de la *reflexión* y de la contemplación "eidética". El proceso de reducción fenomenológica no termina aquí, con la reducción "eidética", sino que va aún más lejos. Se trata de la reducción "trascendental".

3. Tercera *epojé*: reducción "trascendental". Por medio de la primera reducción ("fenoménica"), se despoja al fenómeno de todos los ingredientes o elementos "externos" a él. Por medio de la segunda reducción ("eidética"), se despoja al fenómeno de "sus propios" elementos accidentales, variables y contingentes. Nos falta ahora despojar otro elemento de la tríada: el "yo perceptor" o sujeto. Por medio de la reducción o *epojé* "trascendental" se despoja al sujeto cognoscente de todo aquello que "no le es esencial". Este proceso tiene por objeto obtener una *conciencia pura*, un "yo

trascendental", que es la *esencia* del yo.

Mediante las dos primeras reducciones fenomenológicas nos damos cuenta de que las esencias captadas hasta ahora hacen *referencia a una conciencia*, a un yo puro y trascendental: "un yo, como *sujeto* de la *epojé*", el yo que hace posible las otras depuraciones o reducciones y que, ahora, se encuentra ante sí, descubriéndose *despojado de sí mismo*. No hay fenómeno a no ser que haya un "sujeto" ante el cual se presente ese fenómeno. Pero, ¿quién es ese sujeto? Ese sujeto es "la conciencia" del sujeto ya depurado, ante la cual se presenta el fenómeno. En este caso, el fenómeno subjetivo —el yo— se presenta ante sí mismo como fenómeno de la conciencia pura, depurándolo a su vez.

Llegamos así, quizás, a una postura peligrosa. Por medio de las tres *epojés* o reducciones fenomenológicas, se le despoja progresivamente al fenómeno: a) de todo aquello que no es él, b) de todo aquello que le pertenece, pero que le es accidental a su esencia, y c) el sujeto mismo tiene que desprenderse de todo aquello que no es él, es decir, tiene que ser depurado por su conciencia pura. Tenemos, pues, y en breve, una situación peculiar: tanto el mundo, como el fenómeno de la cosa, como el yo perceptor se despojan de todo aquello que no les es esencial, para llegar, precisamente por ello, a lo esencial del fenómeno o fenómenos. En realidad, todo se queda o resume en dos factores o elementos necesarios: el fenómeno-*objeto* enteramente depurado y el fenómeno yo-*sujeto* y perceptor, también enteramente depurado. Pero, como no hay fenómeno si no hubiera el sujeto perceptor, se sigue que aquél *depende de* este último. Sin meternos en análisis de detalle, llegaríamos a la conclusión, quizás peligrosa, de que el *Yo* depurado —y ahora "devenido trascendental"— se convierte en el *centro* de referencia. Un pequeño empuje más en el proceso de "reducciones" o "depuraciones" fenomenológicas y nos encontramos ante el *Yo Absoluto*, de naturaleza estrictamente idealista. Volvemos, de este modo, y otra vez, al "Espíritu Absoluto" idealista de Hegel. Conclusión: la Fenomenología, que quería convertir el método filosófico —hasta ahora abstracto, metafísico y trascendental— en científico, puede llegar de este modo a alcanzar el sumo ápice del idealismo, del cual trataba de escaparse la propia Fenomenología.

Una observación final sobre este proceso fenomenológico. Si reflexionamos un poco sobre lo hasta aquí dicho, podemos observar ciertos paralelos entre el proceso de las *epojés* o "reducciones" fenomenológicas y el de las *vías* o "moradas" de los ascéticos y místicos, que fue el proceso que practicaron y aconsejaban Santa Teresa y San Juan de la Cruz, entre otros muchos. Decimos esto por dos razones: tanto el chicano Juan Bruce-Novoa, como el francés Maurice Blanchot —*servatis servandis*—, a quien aquél cita, pero que no analiza, nos hablan de cierto procedimiento, proceso largo y *experiencia mística* para llegar a *la naturaleza íntima del arte* y a su función vital. La gran *diferencia* es que, al final de ese largo proceso depurativo, los dos críticos parecen no encontrar el *desideratum* fenomenológico de lo trascendental e inmutable, mientras que los místicos, practicando un proceso semejante, llegan a un "ideal" que les garantiza el fenómeno o *la cosa en sí*, inmutable, permanente y esencial: el *Otro/Dios*. La "depuración" —o *epojé* o *vía*— de todo lo accidental, para llegar a un estado puro y místico, es constante, permanente y puro. No se sigue que, tanto lo que nos dice Bruce-Novoa, como lo que nos presenta Maurice Blanchot —como veremos más adelante—, nos sea una garantía de esa depuración de la "discontinuidad caótica" o del "caos" —de Bruce-Novoa— o del "vacío" o de la "apertura" —de Blanchot— para llegar a la puridad ante la presencia y

el "ritual" de la experiencia artística.

La fenomenología: conciencia intencional y yo trascendental. Otro aspecto o elemento muy importante del método filosófico de la fenomenología es la *intencionalidad* de la conciencia, que es propiedad o característica fundamental de ésta. Según Husserl, "la conciencia es una *corriente* de experiencias vividas, es la totalidad de los actos o de las vivencias intencionales" (García-Mauriño, 13). "La conciencia es siempre conciencia *de algo*: ese algo es el objeto de la conciencia que *quiere o desea* algo" (García-Mauriño, 14). A este desear o querer algo se le llama "intencionalidad" —que viene de la palabra latina *in-tendere*, o sea, "tender *hacia* algo". La conciencia, entonces, "tiende a captar" las esencias de las cosas, mientras que la intencionalidad "da sentido" a la conciencia y la "orienta" hacia el objeto.

La intencionalidad es bipolar: por una parte, afecta a la conciencia misma y, por otra, afecta al objeto de esa conciencia. Es la *mediadora* entre la conciencia y el objeto. Esta bipolaridad la describe Husserl, de un lado, como *noesis*, que es el aspecto "subjetivo" de la conciencia y "la acción del sujeto" que tiende al objeto; y, de otro lado, el *noema*, que es el aspecto "objetivo" de dicha conciencia, que, a su vez, es "el contenido del acto" intencional. No es el objeto, sino "la percepción" del objeto.

A modo de conclusión de este apartado sobre la fenomenología, habría que hacer dos observaciones. En primer lugar, que en este proceso fenomenológico de las *epojés* y de la *intencionalidad* de la conciencia, si bien la conciencia, por medio de su intencionalidad, *se dirige, tiende hacia* el objeto, esta orientación —como el arco y la flecha tienden hacia el blanco— no es solamente una orientación en un sólo sentido (= hacia el objeto), sino que es de doble sentido: la conciencia que se dirige hacia el objeto, por ser intencional, más tarde "vuelve sobre sí", "retorna a sí misma", "regresa al sujeto" (Gutiérrez Sáenz 183-184), que es ella misma, que es el Yo. Y, en segundo lugar, como corolario de lo dicho, al "volver a casa" —como las abejas con el néctar—, al "retroceder" o "regresar" se *convierte en* Yo puro, en yo trascendental. Las esencias que la conciencia ha *percibido* y que han llegado a su yo, son "objetos" que se caracterizan por "serles dados" a ella, al yo puro. Por otro lado, el "Yo" puro y trascendental se caracteriza por "darse a sí mismo", no a otro. Entonces se sigue que todo lo que *comenzó* por el yo —la conciencia intencional del yo se dirigía *hacia* el objeto/fenómeno— *volvió* hacia el yo puro, hacia sí mismo, sobre sí mismo. Es decir, el Yo se convirtió en principio y fin del proceso: el fenómeno-sujeto = Yo puro = Yo absoluto = Idealismo total.

La fenomenología: un proceso ascético-místico. Ya Bruce-Novoa nos había dicho —al hablar de la experiencia literaria— que ésta se podría comparar analógicamente a cinco experiencias humanas, entre las cuales se encuentra la experiencia "mística". Y, después de explicarnos que el misticismo era uno de los varios medios de escapar de "el caos de la discontinuidad" y "disolverse en el ser trascendental" (25), o el Otro, describía curiosamente a San Juan de la Cruz como "aquel canonizado maestro del erotismo" (25). Hasta cierto punto, Bruce-Novoa —aunque por razones muy diferentes— no estaba muy lejos de un posible blanco o meta: que el "proceso" fenomenológico, para poder llegar al fenómeno, se parece mucho al "proceso" ascético-místico, para poder llegar a su meta. No nos detendremos mucho en este punto, por no ser el objeto de nuestro estudio, pero sí lo

queremos anotar, por tener cierta relación y paralelismo. Nos explicaremos.

Acabamos de ver las tres *epojés* y la *intencionalidad* del método fenomenológico de Husserl. Podemos ver —*mutatis mutandis*— que este es el mismo proceso —las tres *vías*— que usaban los místicos para llegar al fenómeno religioso, que era el objeto o meta principal de dicho método. No hay más que coger un libro sobre mística, o sobre las escuelas místicas, para observar este paralelismo.

Es curioso notar que, en las diversas escuelas del misticismo, hubo tendencias diversas en sus métodos, como también las hubo en filosofía y en teoría literaria. Para comenzar, digamos que, así como en la fenomenología se distinguían tres pasos, etapas y momentos progresivos —llamados *epojés*— para "depurar" al fenómeno, al mundo y al yo, también en la mística se distinguen tres pasos, etapas y momentos progresivos para llegar al fenómeno, centro espiritual, "depurándolo" a cada paso o etapa. Estos tres pasos —o *epojés*— son las llamadas *vías*: la "vía purgativa", la "vía contemplativa o iluminativa" y la "vía unitiva". 1) la "vía purgativa" —o *epojé* "fenomenológica" o "exterior"— es "aquella en donde el alma se purifica de sus vicios" (García López 202), 2) la "vía iluminativa" —o *epojé* "eidética" o "esencial"—, es aquella en donde "el alma, libre ya de sus anteriores defectos, *comienza* a participar de los dones del Espíritu Santo y a gozar de la presencia de Dios" (García López 202), y 3) la "vía unitiva" —o *epojé* del Yo, o "trascendental"—, es aquella en donde, al final, "Ilégase a la íntima unión con Dios. El *mundo* ya no significa nada, y el *alma* [el Yo] queda a solas con la divinidad [Yo Absoluto]" (García López 202).

Es también interesante observar la coincidencia o paralelismo en cuanto a la postura gnoseológica entre los dos procesos (el fenomenológico y el místico): los dos "reducen", es decir, descartan (= "ponen entre paréntesis") el método "discursivo" y los dos abrazan el método "intuitivo". Ya hemos visto la postura de Husserl en cuanto a esto. Veamos ahora la de algunos místicos.

Fray Juan de los Ángeles (1536-1609) —místico franciscano español—, nos dice: "la unitiva y mística sabiduría se alcanza más por [...] amorosos *afectos* [intuitivos] que por *especulación* y delgadeza de *entendimiento* [discursivo]" y, añade —remachando otra vez más el método a seguir en la mística—, "no se procede a ella [la sabiduría mística] por *razones* y *arguyendo* [...], sino *deseando* y *amando*" (García López 210).

Si bien fray Juan de los Ángeles se refiere al "método" intuitivo —vs. el discursivo— (como lo hará Husserl tres siglos después) como el más apropiado para alcanzar el "fenómeno místico", Santa Teresa y San Juan de la Cruz nos hablan de la "comunicación" lingüística para llegar, por medio de las *epojés* "reductivas", al "centro" o "blanco" o "meta" buscada durante ese proceso: el Yo/Otro/Dios. Esta forma "comunicativa", es decir, la "forma expresiva" que emplean para comunicarnos lo que tratan de decirnos es la alegoría. En el caso de Santa Teresa, es la alegoría —quizás tomada de los libros de caballerías— del castillo y de sus "moradas". De hecho, así se intitula su obra más importante, *Libro de las "moradas" o Castillo interior*. En esta obra se imagina al alma como "un castillo" compuesto de "muchas moradas, unas en lo alto, otras en bajo, otras a los lados; y en el *centro*, o mitad de todas estas, tiene *la más principal*, que es en donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma" (García López 214). Lo interesante aquí es que se puede

observar que las primeras "moradas" corresponden a "la *vía* purgativa", las segundas, a "la *vía* iluminativa" y la tercera —la morada de *el centro*— a "la *vía* unitiva". Es decir, la *epojé* "fenoménica", la *epojé* "eidética" y la *epojé* "trascendental" de Husserl. (Al parecer, según Blanchot, Mallarmé, Rilke y Kafka tuvieron experiencias semejantes).

Hablando de San Juan de la Cruz, tanto en su poema "La noche oscura", como en su libro en prosa *La noche oscura del alma*, emplea ampliamente, con muy buenos resultados, la alegoría o metáfora alegórica del "castillo" (como Santa Teresa) y la de "la noche oscura" (como muchos otros místicos, sobre todo germanos). Nos dice García López: "En efecto, la noche, *al borrar los límites de las cosas* [= al depurar los fenómenos "exteriores", o primera *epojé*], le evoca lo eterno y ve en ella un símbolo de negación del *alma* [= depuración del fenómeno Yo/sujeto, o tercera *epojé*] a lo *visible* [= depuración del fenómeno "mundo", o segunda *epojé*]" (216).

Como podemos ver, además de la *coincidencia* metodológica entre la fenomenología y la mística, nos encontramos con el elemento, también importante, de la *intencionalidad de la conciencia* fenomenológica en ambas posturas. Pues las dos "tienden hacia" un objetivo, un fenómeno especial, un blanco que podríamos resumir (como sugiere Bruce-Novoa y presenta Blanchot) como el de "El Centro", ese *centro*, alrededor del cual gravita la "intencionalidad" de la conciencia, sea en materia de literatura, sea en materia de mística. Es el "lugar" o "espacio" final en donde se encuentra la Esencia o esencias, sea cual fuere la naturaleza de esta esencia o esencias.

La fenomenología: ejemplos de Bruce-Novoa y de Blanchot. Para terminar nuestra breve exposición sobre la filosofía y el método fenomenológicos, quisiéramos presentar dos textos —uno de Bruce-Novoa y otro de Blanchot— que ilustren, aunque parcialmente, lo que acabamos de exponer. Nos dice Bruce-Novoa en *RetroSpace*: "Si hay algún poema que pueda *centrar* mejor el espacio literario chicano, tendría que ser 'El Louie'" (29). Aquí presentamos el análisis (¿"fenomenológico"?) que de dicho poema hace nuestro crítico y, después y a continuación, su postura ante la *percepción* de la obra de arte:

El poema "El Louie", de José Montoya comienza con la destrucción última de un ser temporal: Louie está muerto. El tiempo ha devorado la *imagen* de Louie, pero la muerte, como la literatura, es atemporal y toda la vida de Louie está ahora *fijada* simultáneamente *fuera* de la discontinuidad. Sin embargo, la muerte es una continuidad invisible, de manera que el artista tiene que *recobrarle* al tiempo las *imágenes* desaparecidas y darles un *espacio* dentro del cual pueden hacerse y mostrarse visibles. Ese espacio es *el poema*, el cual nos muestra dichas *imágenes*, las imágenes de un hombre *específico*, Louie, mientras que conscientemente lo transforma en *prototipo* de un grupo. En el *centro* del poema, por medio del diálogo, *sentimos* la *presencia* personal de Louie. Su vida, desprovista de medios de expresión, termina en un cuarto solitario de un hotel. El poema ha *abierto un espacio* para su vida, y muerte, para que se pueda representar *continuamente*. A Louie se le ha recobrado de la desaparición inicial y se torna en *imagen* del pachuco, un tipo particular de chicano con el cual todos podemos *identificarnos* hasta cierto modo y una particularidad chicana con la cual todos pueden *identificarse* hasta cierto punto, y así hasta llegar a lo *universal* [¿abstracto?]. (Nuestros el énfasis y la traducción) (29).

[El vidente] puede —supuestamente— experimentar las artes plásticas *de un golpe*, mientras que la literatura y la música, no [...]. Siempre he dudado que las artes plásticas pudieran realmente experimentarse de un golpe, pues lo que ocurre, en vez de esto, es que el ojo se concentra en un punto o lugar preciso de la pintura, abarcando la *totalidad* por medio de una *aureola* visual que circunda a ese punto focal. Si uno se coloca muy cerca de la pintura, la aureola no cubrirá el lienzo y, en algunos casos, dividirá los colores en tonos en donde el artista veía *unidad*. Sólo colocándose *a distancia* el lienzo se percibirá como un *todo*, aunque el ojo todavía se encontrará concentrado en *un* punto o área [...]. Tratándose de la *escritura*, las imágenes que se hallan en la página once no son las que se encuentran en la página doscientas veinte, pero en la mente del lector, como el vidente que se coloca a cierta distancia, [esas páginas] pueden *coincidir*, y la obra es la tensión de todos los elementos en relación simultánea. (Nuestros el énfasis y la traducción) (26).

A continuación transcribimos, entre los múltiples que podríamos presentar, dos pasajes sacados de *L'Espace littéraire/The Space of Literature*, de Maurice Blanchot, para que el lector observe la diferencia entre este análisis y el de Bruce-Novoa:

Lo que nos fascina [el poema] *nos desposee* del poder o facultad de *dar sentido a las cosas*. Abandona su propia naturaleza "*sensorial*", abandona *el mundo*, se aparta del mundo y *nos arrastra*. Ya no se nos revela y, sin embargo, se afirma a sí mismo en una *presencia ajena* al *presente temporal* y a la presencia en *el espacio*. La *separación*, que era la posibilidad de ver, *se congela* en *el preciso centro* de la mirada *contemplativa*, que se dirige hacia la imposibilidad [...]. En *este punto* y momento tenemos una impresión inmediata de aquel "reverso" que es *la esencia de la soledad*. La *fascinación es la contemplación de la soledad*. (Nuestros el énfasis y la traducción) (32).

Se puede decir de aquél que está *poseído por la fascinación*, que no puede percibir *ningún objeto real*, ni ninguna figura real, puesto que lo que ve no pertenece al mundo de la realidad, sino al *ambiente indeterminado de la fascinación*. Este *ambiente* es, por decirlo así, *absoluto*. No se excluye de él la distancia, aunque ésta sea inconmensurable. La *distancia* es la profundidad ilimitada que se encuentra situada *detrás de la imagen*, es una *profundidad* sin vida, en donde *los objetos* desaparecen cuando *se desprenden de sus propios sentidos*, cuando *se funden* dentro de *su propia imagen*. (Nuestros el énfasis y la traducción) (33).

No creemos necesario analizar en detalle estos textos, pues el lector atento puede muy bien comprender la *diferencia* en la exposición fenomenológica de ambos textos —el de Bruce-Novoa y el de Blanchot. Ambos hablan de poemas, de espacios, de tiempos, de centros, de intemporalidades, de distancias, de visiones, etc. Baste con dos o tres observaciones generales. En primer lugar, el texto brucenovoense da la impresión de una explicación o exposición sobre la corteza y lo superficial, es decir, anota "lo exterior" al poema. *No* nos mete "dentro" del "fenómeno" *per se*. *Anota* lo que todos podemos ver de antemano: que Louie murió y que el poeta, para que las "imágenes" sobre la vida pretérita de Louie no se pierdan y se borren de la memoria, las describe y las plasma estáticamente en un papel (les "da un espacio" físico) y, así, poder presentárselas al lector. Esto garantiza que Louie no

se pierda entera y permanentemente en el olvido, y que el lector, al leer, pueda "ver", "recordar" e "imaginarse" cómo era Louie, uno entre muchos pachuchos de su tiempo. Quizás exista la posibilidad de "identificarse". Pero no hay más. Nos preguntamos, pues, ¿en qué consiste *su* fenomenología? Fácil es *pronunciar* la palabra "fenomenología", pero no tan fácil "experimentarla" y "probarla" teórica y prácticamente. De otro modo, y siendo así, cualquiera puede "inventar" teorías.

En cambio, Blanchot, en estos dos textos (como en todos los suyos) no nos muestra lo que ya todos sabemos, que es lo que nos expuso Bruce-Novoa: que la función del poeta es dar "espacio" literario a ciertas "imágenes", para que, por una parte, no se pierdan, y, por otra, para que el lector pueda "reconocerse" e "identificarse" en ellas cuando lee el poema. Blanchot prescinde de ello —lo da por sentado— y, una vez que nos metimos en "la experiencia" de la lectura, se mete él de lleno también a analizar cómo ocurre dicha "experiencia" y a "experimentar" dicha experiencia. Analiza minuciosamente todos los elementos involucrados (e involucrantes) en esa experiencia artística. No nos habla de lo *obvio* o "fenoménico" (lo accidental), sino que nos mete en lo *recóndito* o "nouménico" (lo esencial). Es como si "nos llevara de la mano" por "las moradas" del castillo de Santa Teresa o por "los lugares recónditos" de la "noche oscura" de San Juan de la Cruz. Se podría decir que Blanchot sintetiza toda esta "experiencia" en una palabra: "la fascinación". *No nos* habla *sobre* ella. Nos pone y *coloca dentro* de ella. Transcribimos otro pasaje de Blanchot sobre "la fascinación" para probar lo que estamos diciendo:

[...] ¿Por qué *fascinación*? La acción de ver presupone una *distancia* que implica una actitud decisiva y que, a su vez, establece una *separación*, que es el poder de estar lejos del contacto y, al mismo tiempo, en contacto: esta situación evita una posible confusión. *El ver* significa que esta separación se ha convertido en un *encuentro*. Pero, ¿qué ocurre cuando lo que uno ve, aunque sea a distancia, parece tocarle con un fuerte contacto, cuando la forma de ver es una especie de tacto o cuando el ver es un *contacto a distancia*? ¿Qué ocurre cuando *lo visto* se impone por sí mismo sobre *la mirada* contemplativa, como si la mirada fuera por ella misma captada, se pusiera en contacto con la *apariciencia*? Lo que ocurre no es un contacto activo, ni la iniciativa, ni la acción que todavía no existe en el tacto real. Al contrario, esa mirada contemplativa es absorbida por un movimiento inmóvil y una profundidad sin fondo. Lo que nos atrae, por medio de este contacto a distancia, es la *imagen*, y la susodicha *fascinación* es una *pasión* que ella siente por la imagen. (Nuestros el énfasis y la traducción) (32).

Poniéndolo en otros términos —más fenomenológicos— Bruce-Novoa se queda, a lo sumo, en el primer paso, etapa, o "morada" del proceso fenomenológico, es decir, en la *epojé* "fenoménica" o "exterior", en la *vía* "purgativa" de los místicos: ha desbrozado o "reducido" el camino a sus límites básicos. Pero no ha logrado pasar a la segunda *epojé*, que es la "eidética", la de las "esencias", o *vía* "iluminativa", ni mucho menos ha conseguido llegar a la tercera *epojé*, la "trascendental" del Yo. En cambio, Blanchot —dando por sentado y por sabido que el lector estaba ya avezado y adentrado en el camino de las tres *vías/epojés*— nos planta de lleno en la tercera: la *epojé* "trascendental" o la *vía* "unitiva". Repetimos: en ese "espacio", que es "el Centro", ya el ver y la mirada, ya lo sensorial y accesorio, no tienen sentido. Es la "fascinación" la que se adueña del "Yo" ante el "ambiente" inefable de "El Centro" (= el Otro/Dios de los místicos). Es la experiencia suma del arte. Ya no se

nos habla del arte. Se experimenta. El objeto artístico viene a formar parte integrante del sujeto, del Yo. Ambos se convierten en una totalidad. *Son el Todo*.

OBRAS CONSULTADAS / BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, Justo S. "Consideraciones sobre la literatura y crítica chicanas". *La palabra: revista de literatura chicana* 1, 1 (primavera, 1979): 3-21.

_____. "El autor como narrador en *Tierra*, de Tomás Rivera". *Proceedings del Congreso de RMCLAS*, Fort Collins (otoño, 1988): 67-74.

_____. "El espacio brucenoense de la literatura chicana". Ponencia leída en el 34 congreso de la Annual Conference of the Pacific Coast Council of Latin American Studies, Mexicali, Baja California, octubre, 1988.

Blanchot, Maurice. *The Space of Literature*. Trans. Ann Smock. Lincoln: University of Nebraska Press, 1982.

Bochenski, I.M. *La filosofía actual*. Trad. Eugenio Imaz. México: Fondo de cultura económica, 1983.

Bruce-Novoa, Juan. "The Space of Chicano Literature". *De Colores* 1 (Special Issue 1975): 22-42. (Este es el texto estudiado).

_____. *Chicano Authors: Inquiry by Interview*. Austin: U of Texas Press, 1980.

_____. *RetroSpace: Collected Essays on Chicano Literature*. Houston: Arte Público Press, 1990.

Cárdenas, Lupe. "The Chicano Literary Space, or Anti-Space". Ponencia leída en el 34 congreso de la Annual Conference of the Pacific Coast Council of Latin American Studies, Mexicali, Baja California, octubre, 1988.

Carritt, E. F. *Intruducción a la estética*. Trad. Octavio G. Barreda. México: Fondo de cultura económica, 1951.

Decombes, Vincent. *Modern French Philosophy*. Trad. L. Scott-Fox y J.M. Harding. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

De Gortari, Eli. *Introducción a la lógica dialéctica*. México: Grijalbo, 1979.

Diego Pérez, Ismael. *Filosofía del simbolismo y del mito*. México: Orión, 1971.

Eliade, Mircea. *The Sacred and the Profane*. New York: Harcourt, Brace and World, 1959.

_____. *The Myth of the Eternal Return*. New York: Harper and Row, 1959.

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

Fronzoni, Risieri. *¿Qué son los valores?* México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

García López, J. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives, 6ta. edición, 1961.

García Morente, Manuel. *Lecciones preliminares de filosofía*. México: Porrúa, 1980.

García-Mauriño, José María & José Antonio Fernández Revuelta. *Husserl: la fenomenología*. Madrid: Alhambra, 1989.

García Ponce, Juan. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1969.

Grajeda, Ralph F. "Tomás Rivera's Appropriation of the Chicano Past". *Modern Chicano Writers*. Ed. Joseph Sommers and Tomás Ybarra-Frausto. Englewoods Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

Gutiérrez Sáenz, Raúl. *Introducción a la antropología filosófica*. México: Esfinge, 1984.

_____. *Doctrinas filosóficas*. México: Esfinge, 1988.

Hegel, Frederik W. *De lo bello y sus formas*. México: Espasa-Calpe.

Jung, Carl G. *Psyche and Symbol: A Selection From the Writings of C. G. Jung*. Ed. Violet S. de Laszo. New York: Doubleday, 1958.

_____. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea, 1984.

Larroyo, Francisco. *Los principios de la ética social*. México: Porrúa, 1981.

Marías, Julián. *Historia de la filosofía*. México: Alianza, 1986.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

Ramos, Samuel. *Filosofía de la vida artística*. México: Espasa Calpe, 1980.

Rivera, Tomás. "Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad en el proceso imaginativo literario". Trad. Gustavo Valale. *Atisbos 1* (verano, 1975): 66-77.

_____. *... y no se lo tragó la tierra /... And The Earth Did Not Part*. Berkeley: Justa, 1977.

_____. "Chicano Literature: Fiesta of the Living", *The Identification of Chicano Literature*. Ed.

Francisco Jiménez. New York: Bilingual Press, 1979.

Rodríguez, Juan. "Acercamiento a cuatro relatos de... *y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera". *Mester* 5, 1 (otoño, 1974): 16-24.

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

Rubert y Candau, José María. *La realidad de la filosofía: la vida fenomenológica*. Volúmenes, I y II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

Ruyer, Raymond. *Filosofía del valor*. Trad. Agustín Ezcurdia. México: Fondo de cultura económica, 1952.

Saldívar, Ramón. "The Dialectics of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". *MELUS* 6, 3 (Fall, 1979): 73-92.

_____. "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: University of Wisconsin Press, 1990.

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