

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

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

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

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

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

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

De este modo, el arquetipo o mito se constituye en mitemas —situaciones o unidades literarias— que son los anillos de una cadena que forma un sistema por medio de correlatos. Al establecer correlatos entre las imágenes literarias, evocadoras de los arquetipos o mitos, podemos correlacionar, por medio de mitemas, fenómenos de creencias y de comportamientos que pertenecen a la psicología profunda y a la antropología, sistemas estructuradores de la obra literaria.

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

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

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

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

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

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

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

Queremos hacer notar de paso que Jesús Casehua —el joven héroe de "Tata Casehua"— no reúne las cualidades típicas de un héroe de la antigüedad clásica, por tratarse de una narración contemporánea (Villegas 62), a no ser que lo consideremos como un desdoblamiento de sus antepasados Opodepe, Tetabiate o Cajeme, caudillos guerreros éstos destacados históricamente entre los yaquis, y citados en el texto literario mendeciano (Méndez 41-42).

Para el análisis del texto que escogimos nos serviremos en parte de los esquemas ofrecidos por

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

La iniciación: separación y partida

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

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

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

a) El "llamado"

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

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

Esta cita, tan corta, está cargada de significados muy importantes para nuestro análisis. Varias

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

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

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

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

Este pasaje, de orden biológico, se complementa con otro de orden moral y cultural: "el llamado de sus antepasados". Al hacer recuento, nos encontramos con que el "llamado" del héroe viene rodeado, por una parte, de dos fuerzas muy distintas y casi antitéticas: formas auditivas de orden sociocultural y religioso —"súplica, ruego, imprecación, llamado"— y manifestaciones puramente biológicas —"instintos, palidez, ojos borrosos, caras prietas"— y, por otra parte, se establece un nexo entre lo biológico y lo sociocultural: "atavismos". El "llamado" del héroe, fuerza instigadora y primaria, viene rodeado de tres facetas: la biológica, la cultural y el nexo entre ambas.

b. La "separación"

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

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

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

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

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

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

Antes de entrar en la segunda etapa de la aventura del héroe —viaje propiamente dicho— queremos subrayar que, en el texto, aparecen brevemente dos expresiones muy significativas: "buscaba rodeando las dunas" y "avanzaba en círculos", señalando de este modo la estructura cíclica o circular del cuento y que, correspondiente a ésta, no se nos indica claramente aquí quién es precisamente el héroe en cuestión: si el abuelo Juan Manuel, en el pasado histórico, o el nieto Jesús, en el presente.

Nosotros somos del parecer que el nieto Jesús es el *doble* del abuelo Juan Manuel. Que el "viaje" que emprende el niño es una recreación del mismo viaje que había emprendido tiempo atrás el abuelo, ahora agonizante. Esta parece ser la interpretación más apropiada, dado que el niño trata de seguir el "llamado de sus antepasados", como lo habría hecho el abuelo años atrás. De este modo, lo que parecería ser una línea recta o estructura lineal, se convierte en línea circular o cíclica (Alarcón, "Estructuras").

El viaje: camino de las pruebas

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

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

a) Los "maestros"

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

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

La vieja lo miró con dureza embravecida. Hubiera querido volverlo al vientre otra vez [...].
La autoridad de la vieja se ciñó como ombligo tutelar a la voluntad del chamaco que luchaba

con denuedo por renacer a la libertad de marchar hacia la muerte con su fluidez de vida exenta de trabas [...]. Resbaló la suya sobre la mirada del chamaco. Medrosa, rugió iracunda, revelando en el timbre una voz lastimada (32-32).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

se muevan sus labios":

—¿Qué es el desierto, Juan Manuel Casehua?

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

Por cuarta vez el nieto le hace la misma pregunta:

—¿Cómo es el desierto, Juan Manuel Casehua?

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

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

b) El "río"

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

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

—¡Mi hijo vive! No ha muerto, vive.

—¿Por qué lo mandaste allá?

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

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

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

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

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

El río habla y le dice al muchacho:

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

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

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

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

El retorno: reintegración en el grupo

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

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

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

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

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

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

Conclusión

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA GENERAL / OBRAS CONSULTADAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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