

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA

Espejos y reflejos:

literatura chicana



Hacia nuevos retos

División de Ciencias Sociales y Humanidades
SEMESTRE I, 2000

\$20.00

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

División de Ciencias Sociales y Humanidades

SEMESTRE I, 2000

Imagen de Portada

Tomado del poster: *Chicano Studies (The Journey Begins...)* que se encuentra en la Coordinación de Estudios Chicanos del CEPE, UNAM.

Espejos y Reflejos: Literatura Chicana

Coordinadora Editorial

Mtra. Alejandra Sánchez Valencia



AZCAPOTZALCO
COSEI BIBLIOTECA

DIRECTORIO

Rector General

Dr. José Luis Gázquez Mateos

Secretario General

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Rectora de la Unidad Azcapotzalco

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Secretario de la Unidad

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtro. Víctor Manuel Sosa Godínez

Jefa del Departamento de Humanidades

Lic. Gabriela Medina Wiechers

Consejo Editorial

Tomás Bernal A.

José Francisco Conde Ortega

Alejandra Herrera

Ezequiel Maldonado

Oscar Mata

Vladimiro Rivas Iturralde

Joaquina Rodríguez Plaza

Alejandra Sánchez Valencia

Severino Salazar

Tatiana Sorokina B.

Vicente Francisco Torres

Coordinador Editorial del número
Alejandra Sánchez Valencia
Tel.: 53-18-91-29
e-mail: sva@correo.azc.uam.mx

Distribución

Ma. de Lourdes Delgado Reyes
Tels.: 53-18-91-09, 53-18-93-36
e-mail: lourdesdreyes@yahoo.com
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
Av. San Pablo No. 180 Edificio E-004
Publicaciones de Ciencias Sociales y Humanidades
Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

© 2000 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades, Tel. 53-18-91-01 al 04
Av. San Pablo N°. 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite Reserva: 04-1999-102616323600-102
ISSN en trámite

Impresión

Ediciones y Gráficos Eón, S. A. de C. V.
Av. México Coyoacán #421
Col. Xoco General Anaya
C.P. 03330 México, D.F.
Tels.: 56 88 91 12, 56 04 77 61.

Impreso en México
Printed in Mexico

Presentación	
Alejandra Sánchez Valencia	11
Espejos y reflejos: los chicanos y su literatura en México	
Axel Ramírez	21
Literatura chicana ¿cruce de fronteras lingüísticas?	
Judith Hernández	37
<i>La frontera invisible: Las voces itinerantes</i>	
Tomás Bernal Alanís	51
<i>La frontera viviente: Entrevista con Lucha Corpi</i>	
Javier Perucho	63
Chicano Geography in Detective Fiction	
Marcus Embry	73
<i>Coachella: The Novel As Community</i>	
Sheila Ortiz Taylor	87
Literatas boricuas, chicanas y cubanas en Estados Unidos	
G. Patricia Casasa	105
Identidad chicana en <i>Yo soy Joaquín</i>	
Alejandra Sánchez Valencia	125
Tino Villanueva: El duro cerco de su tiempo	
José Francisco Conde Ortega	163

¿La primera novela chicana picaresca? Joaquina Rodríguez Plaza	179
De lo picaresco a la épica de la desgracia (de <i>Las aventuras de Don Chipote...</i> a <i>Peregrinos de Aztlán</i>) Oscar Mata	195
Perfil de Miguel Méndez Vicente Francisco Torres	205
Jack Mendoza, Pararrayos del sufrimiento humano. Acercamiento a <i>Los motivos de Cain</i> de José Revueltas Alejandra Herrera	213
John Rechy, un chicano <i>sui generis</i> Ignacio Trejo Fuentes	227
Klail City y sus alrededores: un texto clásico de la literatura chicana Ezequiel Maldonado	233
Los espejos multifocales de la cultura chicana en el <i>performance</i> de Guillermo Gómez Peña Isabel Díaz	249
Zoot Suit: Película dirigida por Luis Valdez Nicolás Amoroso Boelcke	265
Por sus pistolas y con sus propias manos: cronología de la literatura chicana, 1542-1996 Javier Perucho	279
La política hegemónica de EUA y la resistencia chicana Elisabeth Albine Mager Hois	289
5 poemas Alfonso Rodríguez	321

Última espera Ricardo Aguilar Melantzón	333
La sonrisa de seda roja Eduardo José Torres Maldonado	361
Globos en forma de corazón Severino Salazar	385
The Silver Secret Alejandra Sánchez Valencia	399

Existe en México, cuesta arriba hacia el Castillo de Chapultepec, un lugar denominado “la casa de los espejos”. Los visitantes realizan un recorrido en el que poco a poco se observan los reflejos distorsionados de su propia imagen. En cuestión de minutos se pueden ver más altos, más bajos, más llenos, más esbeltos o completamente desfigurados. Se es todo menos uno mismo.

Tal ocurriría si caminásemos al lago del mismo sitio con la ilusión de ver nuestra imagen; bastaría un poco de viento, arrojar una pequeña piedra... y el agua estancada, ahora llena de ondas reflejaría una fantasía del presente, una distorsión.

¿Por qué esa necesidad humana de verse a sí mismo, y por qué también el miedo de vernos como somos? ¿Por qué a veces el temor y otras, paradójicamente, la comodidad de andar por la vida con la idea que los “otros” tienen de “nosotros”?

En el número 13 de *Tema y Variaciones de Literatura* tuvimos nuestra primera aproximación al mundo multilingual que es el nuestro; y la mirada se posó en nuestras comunidades indígenas con sus respectivas lenguas: náhuatl, tsotsil, mazateco, hñañhú, zapoteco y maya, entre otras. Esto haría que más tarde

nuestros ojos se posaran en otra realidad, en otro espejo bilingüe y diglósico en que entraran en contacto el inglés y el español.

Sin duda tocábamos otra llaga al interior del país pero rescatábamos otra parte de nuestra historia al pensar en el otro México tan cercano y tan distante, que aunque nos cueste reconocerlo ya no es México.

Así, la mirada cruzaba la frontera norte y veía a los hombres de bronce hablar en inglés –su lengua–, entonces se aguzaba el oído para escuchar cadencias inventadas y prestar atención a las historias que unas veces hermanaban y otras se despedían.

Fue así como nació *Tema y Variaciones No. 14* “Espejos y reflejos: literatura chicana”. Tuvimos el agrado de contar con el entusiasmo de nacionales y extranjeros, todos tenían un reflejo del espejo para obsequiar, y tal vez juntándolos todos podía obtenerse la imagen más aproximada. Hubo participantes de México, Estados Unidos, España, Venezuela, Alemania, y Argentina. La convocatoria estuvo abierta en inglés y español, y algunos escritores chicanos decidieron colaborar en este último idioma. A diferencia de otros números quisimos inaugurar este año 2,000 con algunas modificaciones en nuestra revista, y a propósito de la divulgación del tema, tuvimos una variación: dos de los artículos aparecen en inglés, y se cuenta con la versión bilingüe de la presentación, las notas bio-bibliográficas y los “abstracts”.

El número abre con el artículo del Dr. Axel Ramírez (figura clave en México en torno a la divulgación de temas chicanos) y gracias a ello el lector puede tener una visión general de la suerte que ha vivido la literatura chicana en México, los momentos por los que ha pasado, y los factores que inevitablemente han repercutido en su limitada divulgación.

Los artículos siguientes tienden a seguir una línea de lo general a lo particular y así se transita de los aspectos lingüísticos

(Judith Hernández) y culturales (Tomás Bernal Alanís) a la palabra viva (una entrevista con Lucha Corpi de Javier Perucho) relacionada también con la novela detectivesca que aborda Marcus Embry para demostrar que la temática chicana se encuentra cada vez más inmersa en la corriente principal de la literatura estadounidense.

La autora Sheila Ortiz Taylor nos habla de su novela *Coachella* donde pueden observarse los temas de actualidad abordados por la comunidad chicana que cada vez tienden a ser más universales, en este caso el SIDA.

La atención viene a centrarse después con la literatura femenina (tema tratado por Patricia Casasa) para seguir con los análisis poéticos, el primero de identidad (Alejandra Sánchez Valencia) en un poema clave dentro del movimiento chicano "Yo soy Joaquín" de Corky Gonzáles. José Francisco Conde Ortega ofrece un análisis de la obra del poeta Tino Villanueva.

Aunque *Pocho* fue considerada la primera novela chicana, una vez que se encontró el manuscrito de *Las aventuras de Don Chipote...* ésta fue considerada como la novela más antigua dentro de tal literatura. Joaquina Rodríguez Plaza encuadra el tema dentro de la novela picaresca y de manera muy novedosa obsequia al lector un análisis del léxico México-E.U. empleado en la década de 1920, así no es de extrañarse que también nos haga llegar algunas de las canciones a que se hace referencia en la novela.

Oscar Mata realiza la trayectoria de lo picaresco a lo épico al hacer un parangón entre *Las aventuras de Don Chipote...* y *Peregrinos de Aztlán*, siguiendo por esta temática Vicente Francisco Torres analiza la obra de Miguel Méndez.

Se presentan entonces dos obras de carácter totalmente diferente, una escrita por un mexicano en torno a lo chicano (estudio que realizó Alejandra Herrera), y otra escrita por un chicano que

nada tiene que ver con “lo chicano”, tal es el caso de John Rechy (Ignacio Trejo Fuentes).

En la recreación histórica y de voces migrantes nos encontramos con el análisis de *Klail City...* por Ezequiel Maldonado, para dar un salto y con el trabajo de Isabel Díaz rescatar el *performance* como otro tipo de lectura, y el artículo de Nicolás Amoroso que nos muestra la literatura llevada al cine.

Javier Perucho colabora nuevamente con un trabajo que resulta indispensable para ampliar el conocimiento de la literatura abordada en este número, y así llega a nuestras manos una cronología que data de 1543 a 1996, enseguida aparece el artículo de Elisabeth Albine Mager Hois con tintes más bien históricos y políticos que sirven como referencia al lector para entender el movimiento chicano y lo que éste simbolizó.

Dentro de la parte creativa de este número contamos con poesía y cuentos. Alfonso Rodríguez y Ricardo Melantzón nos muestran una visión al otro lado de la frontera. Eduardo Torres, por su parte, incluye en su narrativa una experiencia diferente; la vivencia del mexicano que no emigra del campo, sino de un medio social más académico y la experiencia en Estados Unidos.

Finalmente, el número cierra con un cuento de Severino Salazar (en español), variación de este lado de la frontera que no aborda el tema México-americano, y una creación en inglés de Alejandra Sánchez Valencia.

Podemos concluir viendo al espejo y señalar que en lo tocante a México, mientras se siga limitando sólo a aquella literatura que se ha traducido, seguirá viéndose una pequeña porción de lo que es el mundo chicano: paradójico, diverso, complejo y fascinante, pero al fin y al cabo sólo una pequeña porción. Por otra parte, mientras los autores chicanos se ciñan al deli-

mitar sus temas, a salpicarlos con los tradicionales referentes en español, so pretexto de unificar a “la raza”, sin proponérselo y tal vez sin darse cuenta caerán en los estereotipos.

Después de todo, en la “casa de los espejos” con la que iniciamos esta presentación, tal vez estemos cada vez más próximos a la salida, y a ver a cada uno: espejo y reflejo como realmente es.

Alejandra Sánchez Valencia
Junio de 2000

MIRRORS AND REFLECTED LIGHTS: CHICANA/CHICANO LITERATURE

FOREWORD

■ Alejandra Sánchez Valencia

On a hill in Mexico City, sits Chapultepec Castle. Inside, there is a place called “the house of mirrors.” Visitors enter there, in a tour, and little by little start observing the distorted reflexions of their images. Suddenly, they can look taller, shorter, plumper, slimmer or without form. They see everything but themselves.

The same would happen if we would walk to the lake surrounding that area, having the intention to see our own image. A little gust of wind or a thrown stone would be enough for the once stagnant water, now full of waves, to reflect a fantasy of the present, a distortion.

Why do we have the human necessity to look at ourselves, and why are we frightened about how we are perceived? Paradoxically, is this fear sometime assuaged by the comfort of walking through life observing how others see themselves?

In *Topics and Variations of Literature (13)* we had our first approach to a multilingual world that was “ours”. So our eyes rested first on the indian communities and their particular languages: náhuatl, tsotsil, mazateco, hñahñú, zapoteco and maya, among others. This provoked us to move our gaze to a different reality, a bilingual and diglossic mirror where English and Spanish touch each other.

Without doubt we were touching another wound internal to our country, but we were also rescuing another part of our history when thinking about the “other Mexico” so close and yet so far... Although it is hard to recognize; it is no longer Mexico.

So our eyes crossed the northern borderlands, and we watched the bronze people speaking English, their language. Then our ears paid attention and listened to the invented cadences and stories that spoke of brothers in spirit, and brothers that other times said good-bye.

That is how *Topics and Variations No.14* “Mirrors and Reflected Lights: Chicana/o Literature” was born. We were tremendously happy to count on the enthusiasm of natives and foreigners. Everybody had a reflected light of the mirror to give, and by putting all the lights together we were going to obtain a more accurate portrait. There were participants from Mexico, USA, Spain, Venezuela, Germany and Argentina. The contributions were both in English and Spanish, some Chicana/o writers decided to participate in Spanish.

Seeking to differ from our previous issues, we wanted to open the year 2000 with some modifications to our Journal, and for the purpose of exploring the topic, we made this variation: two of the articles appear in English as a bilingual presentation, as do the foreword, the bio-data and the abstracts.

The Journal starts with Axel Ramírez’ article (a key figure promoting Chicana/o topics in Mexico). In his essay, the reader can gain a general idea about the phenomenon of Chicana/o literature in Mexico. He documents the fate it has endured and the factors that have inevitably contributed to its limited publication.

The following articles tend to follow a line going from general to particular topics. So it goes from linguistic aspects (Judith Hernández) and cultural (Tomás Bernal Alanís) to the living word (an interview with Lucha Corpi made by Javier Perucho).

Corpi writes detective novels, a theme explored by Marcus Embry to explore whether Chicana/o topics are getting closer and closer to the “main stream” of American Literature.

Sheila Ortiz Taylor talked about *Coachella*, her latest novel. Ortiz Taylor’s work exemplifies the new topics facing Chicana/o society, topics that tend to be more universal such as AIDS.

Our attention is next focused on female literature (a subject developed by Patricia Casasa) followed by poetry analyses. The poetry analysis addresses identity (Alejandra Sánchez Valencia): “I am Joaquín” written by Corky Gonzáles -a key poem in the chicano movement-. José Francisco Conde Ortega offers an analysis of Tino Villanueva poetry.

Although *Pocho* was considered to be the first Chicana/o novel, once the *Las aventuras de Don Chipote o cuando los pericos mamen* manuscript was found, it was considered as the oldest in such literature. Joaquina Rodríguez Plaza fits the topic into the picaresque novel, and as an innovation she presents an analysis of the Mexico/US lexicon used in the 1920’s. She also provides us with some of the songs when making a comparison.

Oscar Mata highlights the path from picaresque to epic novel when making a comparison of *Las aventuras de Don Chipote...* and *Peregrinos de Aztlán*. Following this track, Vicente Francisco Torres analyzes Miguel Méndez’ work.

Two totally different works are presented. One is Alejandra Herrera’s examination of a novel written by a Mexican about Chicana/o world; the other is a Chicana/o novel written by John Rechy that has nothing to do with the Chicana/o world, according to Ignacio Trejo Fuentes.

Ezequiel Maldonado’s analysis of Klail City focuses on history and migrant voices, and then Isabel Díaz rescues performance as another kind of reading. Nicolás Amoroso shows us how literature can be taken to the movies.

Javier Perucho participates one more time with a work highly necessary to enlarge literary knowledge undertaken in this volume. So a chronology dating from 1548-1996 is presented. Then we have Elisabeth Albine Mager Hois' article providing more historical and political information as a reference so the reader can better understand the Chicano Movement and what it symbolized.

In "creation" we do have poetry and stories. Alfonso Rodríguez and Ricardo Melantzón show us the point of view crossing the borderland. Eduardo Torres, on the other hand, expresses in his narrative a different experience, that of a migrant coming from a more academic level, not the land, and his experience in the USA.

Finally, Severino Salazar ends this issue with a story, a variation of the other side of the borderland without touching any Mexican-American topic, and Alejandra Sánchez Valencia with her narrative in English.

We end up watching the mirror and helping Mexico to realize that if limited to only the translated literature, only a small slice of the Chicana/o world can be observed. It is paradoxical, complex and fascinating, but it is ultimately just a minimum portion. Alternately, as long as Chicana/o authors continue to limit their topics, splashing them with traditional references in Spanish in order to unify "la raza," probably unintentionally and without realizing it, they will promote stereotypes.

Most likely, in the end we are closer to the mirror house exit, closer to seeing the mirror and reflections of each other just the way we are.

Alejandra Sánchez Valencia
June 2000

Con muy contadas excepciones, en México, sólo algunos académicos que se encuentran involucrados en el tema están interesados en lo que escriben los chicanos, y desde luego, la interpretación que se hace de este *corpus* literario se ve seriamente afectada por la mentalidad mexicana que abierta o solapadamente continúa rechazando lo chicano; es muy común que se presenten casos de efectos momentáneos en este público cautivo, pero impresiones profundas, duraderas... definitivamente no.

Las grandes obras de la literatura chicana, cuentos, novelas o poesía, no son más que una suerte de curiosidad para muchos lectores en nuestro país, cuando no, una burda imitación de las corrientes literarias mexicana y estadounidense en general.

Con un público que usualmente lee muy poco o casi nada, como es el caso mexicano, la literatura chicana no ha podido introducirse como debiera ser, ni mucho menos obtener reconocimiento por parte de una audiencia que cuenta con un alto número de familiares residiendo en Estados Unidos. Otro pro-

* Jefe del Departamento de Estudios Chicanos en el Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM.

blema muy fuerte que ha impedido dicha aceptación, es que la literatura chicana llega usualmente escrita en inglés, lo que ocasiona como acto reflejo un inmediato rechazo, o bien, cuando arriba traducida al castellano, ya perdió más de un 50% de originalidad, teniendo en cuenta también el alto costo que representa adquirir los ejemplares por la paridad del peso frente al dólar.

Sin embargo, se han hecho múltiples esfuerzos por mostrar a los connacionales la verdadera esencia de la literatura chicana. En el mes de noviembre de 1978, la Dirección General de Extensión Académica de la Universidad Nacional Autónoma de México realizó un Simposio Cultural Chicano para tratar de ubicar con claridad la verdadera dimensión de la “problemática” (sic) chicana. En aquella ocasión se señalaba que el evento era importante porque: “...hay un creciente interés en nuestro país por conocer, por saber cuáles son las experiencias y la historia de los chicanos en Estados Unidos, sino también por conocer cuáles son las implicaciones para nosotros como mexicanos, de esas experiencias y de esa historia”,¹ lo que marcaba el intento por un acercamiento chicano-mexicano.

Como un dato relevante podemos señalar que la única ponencia sobre literatura que se presentó fue la de Luis Dávila, en aquel entonces profesor en la Universidad de Indiana, Bloomington, intitulada: “Aspectos orales de la literatura chicana de los años 70”, en la que se hace referencia a escritores totalmente desconocidos para el lector mexicano de aquella época y, tal vez, para el de ahora también: Tomás Rivera, Rolando Hinojosa-Smith, Américo Paredes, Raymond Paredes, y en la que el propio Dávila insiste al final de su presentación que la

1 *Los chicanos: Experiencias socioculturales y educativas de una minoría en los Estados Unidos*, México, DGEA-UNAM, 1980, 169 pp.

literatura chicana y los que la abordan deben de tratar de insistir en captar su valor. “Deben seguir atreviéndose a pronunciar mal... Solo así seguirá ardiendo con cierto vigor la llama de la literatura chicana en la década de los ochenta”,² señalamiento que por cierto, en México, nadie pareció tomar en cuenta.

Del 27 de junio al 3 de julio de 1983, la Universidad de Guadalajara efectuó el 1er. Encuentro Cultural Chicano, con la impresión de sentar un precedente de intercambio y análisis de la cultura “méxico-americana” y la nacional. Para esta ocasión se presentaron las ponencias: “Ensayo de crítica a la literatura chicana” de Miguel González Gómez, sin especificar si el autor era mexicano o chicano, y “La literatura en la identificación del pueblo chicano” por el español Armando Míguez, de la Universidad de Arizona; como actividad cultural paralela se llevó a cabo una velada literaria, misma que se convirtió en un encuentro entre escritores mexicanos y chicanos, en la que destacó la escritora mexicana Patricia Medina Gómez por su poema “A un chicano”, lleno de idealismo y concepciones románticas. Se hizo también un comentario sobre la película *Zoot-Suit* “con la presentación personal de Edward James Olmos”, según señalaba el programa de mano, por parte de Enrique Zepeda Alatorre, y se presentó una obra de teatro mexicana.

Como signo distintivo de este encuentro, casi no estuvo presente ningún escritor chicano. Sin embargo, constituyó un excelente inicio ya que por primera vez se realizaba este tipo de simposio fuera de la capital mexicana. Como resultado, se intentó publicar una Memoria que fue de escasa distribución.³

2 *Idem.*, p. 56.

3 *1er Encuentro Cultural Chicano-Universidad de Guadalajara*, Guadalajara, 1983, Universidad de Guadalajara, s/pp, mimeografiado

Tres años más tarde, aparece en el ámbito universitario lo que sería la primera antología de literatura chicana.⁴ En dicha obra se dan a conocer autores como: Luis Valdéz, Lauro Flores, Tomás Rivera, Jim Sagel, José Antonio Burciaga, Sabine R. Ulibarri, Justo S. Alarcón, Rolando Hinojosa-Smith, Miguel Méndez, Aristeo Brito, Alejandro Morales, Alurista, Jesús Maldonado, Tino Villanueva, Lucha Corpi, Angela de Hoyos, Luis Leal y Jorge Ulica. La antología se concibió más que nada: “con el ánimo de ayudar a los estudiantes mexicano-americanos a vencer sus dificultades para redactar en español”, intención que no tuvo el eco esperado, entre otras muchas causas, porque el tiraje de 1000 ejemplares no tuvo la distribución adecuada, llegándose al colmo de que todavía existen varios ejemplares almacenados en la bodega del Centro de Enseñanza para Extranjeros, por otro lado, sólo se difundió al interior de la propia UNAM descuidándose al público en general a quien le hubiera sido de mucha utilidad.

Al fundarse en México el primer Departamento de Estudios Chicanos, dentro del marco estructural de la Universidad Nacional Autónoma de México, en enero de 1988, se pensó que se había consolidado el viejo anhelo de poder reunir en nuestro país a historiadores, literatos, artistas, politólogos, etcétera, chicanos y mexicanos, en un área dedicada íntegramente a este tipo de análisis ausentes hasta entonces en México. Lamentablemente el tiempo se encargaría de destruir esa imagen tan optimista. Por otro lado, el Departamento de Estudios Chicanos vino a reforzar el curso de literatura chicana impartido, desde 1980, en el ya mencionado Centro de Enseñanza para Extranjeros por la autora de la *Antología*, en base a una continua labor

4 Gaona, Ma. Eugenia. *Antología de la literatura chicana*, México, 1986, CEPE/UNAM, 284 pp.

de investigación sobre la teoría, la crítica y la creación literarias de origen chicano, haciendo hincapié en el enfoque mexicanista del tema.

La Universidad de Colima realizó dos foros internacionales, el primero de ellos en 1985 y el segundo en 1987 a los que intituló: “Los chicanos: origen, presencia y destino”. Como una constante también de los eventos llevados a cabo en México, se presentó, de manera muy simbólica, solamente un trabajo sobre literatura: Silvestre Brito del Departamento de Inglés de la Universidad de Wyoming, disertó sobre “El tema de la identidad del indio americano en la literatura chicana”,⁵ ponencia que fue apáticamente recibida por un público que no estaba nada acostumbrado al término *chicano* y su significado.

El disparador para la introducción de la literatura chicana en México lo constituyó, sin duda alguna, el *Encuentro Chicano México 1987*, organizado por el Centro de Enseñanza para Extranjeros de la Universidad Nacional Autónoma de México, al que asistieron los literatos Juan Bruce-Novoa y Sergio Elizondo; quienes presentaron un amplio panorama de la literatura chicana interesando a varios académicos locales para continuar por esa novedosa línea.⁶ Tal vez fue el primer simposio realizado en territorio mexicano en el que se incluyó una sección de literatura y cultura y por ende, el primer contacto que se tuvo con la literatura chicana gracias a la intervención de Elizondo con su trabajo: “Sobre la historia de la literatura chicana”. El *Encuentro Chicano México 1988*, dedicado a rendir

5 Brito, Silvestre. “El tema de la identidad del indio americano en la literatura chicana” en *Los chicanos: origen, presencia y destino*, Colima, 1985, Coordinación General de Comunicación Social, Universidad de Colima, Colección Culturas Populares, pp. 57-67.

6 *Encuentro Chicano México 1987 Memorias*, México, 1987, CEPE/UNAM, pp. 279-289; y 297-302.

tributo a la memoria de Willie Velásquez, presentó un abanico de posibilidades mucho más amplio por lo que concierne a la literatura chicana. Encuentro que tuvo como característica ser inaugurado por el entonces presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Lic. Miguel de la Madrid Hurtado. En la cuarta mesa sobre literatura se presentaron los trabajos de Marfa Eugenia Gaona: “*Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez, dentro de la narrativa chicana escrita en español”; Luis Leal, “La frontera: imágenes literarias y realidad social”; Francisco A. Lomelí: “La interhistoria literaria chicana en *Historia de un cautivo*, de Porfirio González” y Silvestre Brito con un breve examen de la literatura chicana.

El éxito de este Encuentro motivó aún más a los académicos mexicanos para abordar la literatura chicana, aunque por desgracia fue un entusiasmo fugaz; con un gran aparato publicitario, los chicanos y su literatura ingresaban a un sector del público de este país amparados por la institución más antigua del continente: la Universidad Nacional Autónoma de México, quien momentáneamente se había interesado por el “México de afuera” y su manifestación literaria, interés que coincidió con la creación del Departamento de Estudios Chicanos en medio de una gran euforia que duraría solamente una escasa década, en la que de manera inexplicable se apagó dicho entusiasmo.

A los mexicanos les cautivó la literatura chicana porque éstos ponían gran énfasis en el lenguaje; se alababa -sin tan siquiera conocerlo- el bilingüismo de los chicanos convertido en un problema político, y México y los mexicanos de súbito descubrieron que la literatura chicana era arma potencial a utilizar en la lucha a la que se enfrentaban allende el Río Bravo.

Fue a partir de este momento en que la imaginiería popular de este lado de la frontera adoptó una posición de neopaternismo frente a los chicanos, sin darse cuenta de que con

ello los dañaban aún más que la propia sociedad estadounidense, porque jamás se ha querido entender que la política es demasiado frágil para la literatura ya que las vidas humanas son mucho más sutiles e importantes que la propia ideología. Dicho Encuentro demostró la carencia de un verdadero acercamiento entre chicanos y mexicanos, así como el intento de una “apertura” que nunca cristalizó por parte de la UNAM frente a la comunidad chicana,⁷ y cuya Memoria de dicho acto, por cierto, tardó cuatro largos años para ser impresa con un tiraje de 1000 ejemplares, de los cuales muchos de ellos también se encuentran todavía almacenados.

Algunos años antes, la editorial Joaquín Mortiz había decidido publicar, en 1975, una novela de Alejandro Morales: *Caras viejas y vino nuevo* como parte de su colección Nueva Narrativa Hispánica, lo que causó confusión en el escaso público lector quien identificó a Morales como un escritor mexicano más, a pesar de que en la contraportada se especifica que es un “autor chicano” (norteamericano de ascendencia mexicana), especificándose por otro lado que constituye la primera novela escrita íntegramente en español por un autor chicano. Pero precisamente por escribir en castellano, Morales fue clasificado como uno más de la pléyade de autores nacionales por lo que su novela no tuvo difusión a pesar de los 4000 ejemplares que fueron tirados, posteriormente, en 1979, la misma casa editorial le publicó *La verdad sin voz* que prácticamente corrió con la misma suerte que la primera: ser literatura destinada solamente a los especialistas.⁸

7 Ramírez, Axel (Compilador). *Encuentro Chicano México 1988*, México, 1992, Centro de Enseñanza para Extranjeros, Universidad Nacional Autónoma de México, 241 pp.

8 Morales, Alejandro. *Caras viejas y vino nuevo*, México, 1975, Joaquín Mortiz, 127 pp.

Sin embargo, los autores chicanos persistieron en su empeño de acercarse al público mexicano y latinoamericano. En 1980 se presentó un partaguas con la compilación de Tino Villanueva: *Chicanos: Antología histórica y literaria*, que causó un fuerte impacto en el medio académico; dado a conocer por la colección “Tierra Firme” del Fondo de Cultura Económica, la obra de Villanueva se convirtió en el libro de cabecera de varios investigadores interesados ya en la literatura chicana, e implementado como libro de texto en algunas materias de literatura; obra documentada y exhaustiva, introduce de lleno al lector en el mundo de la literatura chicana, apasionándolo porque reivindica el orgullo de la autenticidad chicana constituyendo una obra muy importante para los mexicanos a quienes les cuesta dificultad la semántica del término *chicano*.

Siglo XXI Editores realizó la traducción de la obra *Chicano authors inquiry by interview* del crítico literario Juan Bruce-Novoa en 1983 con el título en español de *La literatura chicana a través de sus autores*,⁹ que ha funcionado más que nada, como un medio para acercarse a otros autores chicanos. La obra de Bruce-Novoa se diseminó entre un público mixto: académicos preocupados porque los chicanos ingresaban a nuestro país en español y aquellos trasnochados que continúan pensando que la literatura chicana *debe ser* un apéndice de la literatura mexicana.

El Consejo Nacional de Población (CONAPO), dependiente de la Secretaría de Gobernación, le publicó a Bruce-Novoa en 1988, su *Antología retrospectiva del cuento chicano* teniendo

Morales, Alejandro. *La verdad sin voz*, México, 1979, Joaquín Mortiz, 300 pp.

9 Bruce-Novoa, Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*, México, 1983, Siglo XXI, 293 pp.

como co-coordinador a José Guillermo Saavedra, obra que corrió casi con la misma suerte que las demás. Editorial ERA publicó en 1989 *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez que causó sorpresa entre el público por ser un texto insólito y natural, en la que se despliega con gran soltura y nitidez el espíritu del habla chicana, “ese lenguaje que nunca olvida nada y todo lo inventa todos los días y que es profundamente vernáculo y culto a la vez”.¹⁰ Los muchos o pocos lectores de esta obra se divierten con el personaje del “chuquito” y muchos se identifican con él, lo que la convierte en una obra de éxito.

En 1992 el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en coedición con Editorial Grijalbo, inició una colección: “Paso del Norte” publicando dos novelas chicanas: *Inocencio ni pica ni escarda, pero siempre se come el mejor elote* de Juan Estevan Arellano y *Bendíceme Última* de Rudolfo A. Anaya, esta última escrita originalmente en inglés. Posteriormente, en 1994, publican dos más: *La autobiografía de un Búfalo Prieto* de Oscar Z. Acosta y *Las Cartas de Mixquiahuala* de Ana Castillo. Con tirajes de 3000 ejemplares, las ediciones se agotaron rápidamente por lo que no todos pudieron tener acceso a ellas.¹¹

10 Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*, México, 1989, ERA, 188 pp.

11 Arellano, Juan Estevan. *Inocencio ni pica ni escarda, pero siempre se come el mejor elote*, México, 1992, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, Colección Paso del Norte, 226 pp.

Anaya, Rudolfo A. *Bendíceme Última*, México, 1992, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, Colección Paso del Norte, 310 pp.

Zeta Acosta, Oscar. *La autobiografía de un Búfalo Prieto*, México, 1994, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, Colección Paso del Norte, 260 pp.

Castillo, Ana. *Las cartas de Mixquiahuala*, México, 1994, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, Colección Paso del Norte, 192 pp.

El éxito indiscutible de la colección se debe, sin lugar a dudas, al creciente número de lectores, aunque son las propias limitaciones y los estereotipos los que han impedido apreciar las obras chicanas en su total magnitud así como en su contexto real, aparte de que dichas obras no llegan al lector promedio, quedándose en un ámbito muy restringido por lo que se convierte, paradójicamente, en una suerte de literatura especializada.

Juan Gutiérrez-Martínez-Conde, escritor mexicano prácticamente desconocido para los chicanos, publicó en Madrid, en 1992, *Literatura y sociedad en el mundo chicano* en Ediciones de la Torre, con un gran sentido de lo que significa el acercamiento a la literatura chicana actual. Ignorado también por los mexicanos, Gutiérrez-Martínez-Conde nos provee del análisis del medio en el que se desarrolla el corpus literario chicano, convirtiéndola en una obra de gran valor para chicanos y mexicanos.¹²

Una de las instancias académicas del norte de México que más han contribuido a la difusión de la literatura chicana es sin lugar a dudas la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la cual desde hace varios años otorga el Premio José Fuentes Mares en Letras Chicanas y en el que han resultado galardonados, entre muchos otros: Ricardo Aguilar, Juan Bruce-Novoa, Miguel Méndez, Fausto Avendaño, Juan Estevan Arellano, etcétera. Como resultado del Premio, se edita la obra triunfadora, lo que nos ha permitido conocer a diversos autores por medio de la Colección Premio José Fuentes Mares, editada por la propia universidad. El problema mayor que se presenta es que dichas edicio-

12 Gutiérrez-Martínez-Conde, Juan. *Literatura y sociedad en el mundo chicano*, Madrid, 1992, Ediciones de la Torre, Colección Nuestro Mundo núm. 25, Serie Arte y Cultura, 216 pp.

nes no se encuentran disponibles en el Distrito Federal, por lo que el lector interesado se ve limitado por la nula distribución de la Colección fuera de Ciudad Juárez, sin embargo, los pocos ejemplares que logran llegar por diversos medios, nos muestran las diversas facetas de la literatura chicana, así como la iniciativa de ser la primera universidad mexicana que otorga un premio en letras chicanas, ejemplo que deberían de imitar las demás instancias académicas del país.

Rain of Gold de Víctor Villaseñor llegó a México con el título de *Lluvia de Oro* y con un cintillo en el que se le clasifica como: "Obra cumbre chicana que inaugura una nueva literatura".¹³ A pesar de la publicidad de Editorial Planeta y a la insistencia de presentar la obra de Villaseñor como una novela "...que absorbe la atención por la maestría con que mezcla el drama de la vida cotidiana y el gozo con el que celebra la tenacidad del espíritu humano", tuvo muy poca venta. Por cierto, también se publicó paralelamente en Barcelona, España, bajo el título de: *La senda de oro*, en la editorial De Viva Voz, en 1991, sin que se sepa hasta la fecha la reacción del público ibérico.

El Departamento de Estudios Chicanos continuó elaborando Encuentros hasta 1977, en el que por costumbre siempre se incluyó una mesa sobre literatura chicana publicándose solamente tres Memorias debido al poco financiamiento y a la falta de apoyo hacia el Departamento.

El último de ellos, celebrado en Taxco, Guerrero, se intentó arribar a una definición de la antropoliteratura o antropología

13 Villaseñor, Víctor. *Lluvia de Oro*, México, 1993, Editorial Planeta, 647 pp.

14 Ramírez, Axel. "La filosofía del pensamiento chicano: *Only the God Times* de Juan Bruce-Novoa" en *Actas del Séptimo Congreso Internacional de Culturas Latinas en Estados Unidos*, México, 1977, CEPE/UNAM, pp. 223-230.

literaria en el contexto chicano, definiéndose ésta como: “el estudio de la asimilación de símbolos, cargas sentimentales, rituales, semántica, planes, tiempo y espacio, y que permite a su vez la descripción de los personajes y la ambientación en un texto literario”.¹⁴

La misma Universidad Nacional Autónoma de México decidió reimprimir *Cuento Chicano del Siglo XX; Breve Antología* que Ricardo Aguilar ya había publicado en 1993, aunque la Universidad Autónoma del Estado de México, un año antes, publicó *Antología del cuento chicano* que Aguilar recopiló con Cecilia Pino; lo lamentable de esta edición es que solamente se tiraron 500 ejemplares.¹⁵

Por la importancia que le otorga a los cambios culturales y a la creación, Siglo XXI publicó en 1993 la obra de Guillermo E. Hernández, que se centra primordialmente en la sátira en los trabajos de tres autores: Luis Valdéz, Rolando Hinojosa-Smith y José Montoya,¹⁶ que por cierto tampoco tuvo el éxito que se esperaba en el lector mexicano. Tal vez el autor, originario de San Luis Potosí, no pudo encontrar la línea para llegar al fondo de un público acostumbrado más a curiosear en el mundo de autores chicanos, y no tanto en recopilaciones y antologías.

Similar suerte corrió *Las formas de nuestras voces*, recopilado por C. Joysmith, que se mueve más en la anglósfera que en el universo chicano, quien publicó esta suerte de antología fue la UNAM, en 1995, en la que echa mano de escritoras como: Elena Poniatowska, Aralia López González, Norma Alarcón, Ana Castillo, Luécha Corpi, Mary Helen Ponce, Cynthia Steele, Enid

15 Aguilar, Ricardo y Cecilia Pino. *Antología del cuento chicano*, Toluca, 1992, UAEM, 162 pp.

16 Hernández E., Guillermo. *La sátira chicana; Un estudio de cultura literaria*, México, 1993, Siglo XXI, 174 pp.

Alvarez, María Socorro Tabuena, Norma Cantú, etcétera, que tuvo la gran limitante de una distribución que deja mucho que desear.

Tal vez el impacto mayor de la literatura chicana en México lo ha constituido, sin lugar a dudas, la obra de Sandra Cisneros, traducida al castellano por Elena Poniatowska y Juan Antonio Ascencio. *La casa en Mango Street* la cual tuvo tras de sí un gran aparato publicitario, aparte de que se imprimieron 5000 ejemplares de la novela en la que, de acuerdo con varios críticos literarios mexicanos, se impone la fuerza de la traducción de Ponitowska sobre la obra de Cisneros, sin embargo no deja de constituir un fenómeno interesante en el que por primera vez se conjuguen dos talentos literarios femeninos para dar realce a una obra chicana.¹⁷

Por otro lado, México se ha convertido en elemento-puente de la literatura chicana escrita en español en otros países. El primer caso se presenta con las dos únicas obras chicanas que han obtenido el tan codiciado Premio Casa de Las Américas, de la República de Cuba: *Klail City y sus alrededores*, de Rolando Hinojosa-Smith, ganador en 1976, y la del recientemente desaparecido Jim Sagel *TunomasHoney*, merecedora del galardón en 1981.¹⁸ Asimismo, la reciente *Antología de cuentistas chicanas* de la chilena Rosamel Benavides, en donde vuelve a reunir a escritoras de la talla de Ana Castillo, Sandra Cisneros, Luz Garzón, Alice Gaspar de Alba, Ramona González, Sylvia

246498

17 Cisneros, Sandra. *La casa en Mango Street*, México, 1995, Alfaguara Literaturas, 119 pp.

18 Hinojosa Smith, Rolando. *Klail City y sus alrededores*, La Habana, 1976, Instituto Cubano del Libro/Casa de Las Américas, 161 pp. y Sagel, Jim. *TunomasHoney*, La Habana, 1981, Casa de Las Américas, 83 pp.

Lizárraga, etcétera, donde por cierto no se especifica el tiraje;¹⁹ *Las seductoras de Orange County*, de Juan Villegas, publicada por Libertarias, Madrid, 1989; este tipo de ediciones son muy raras de conseguir en México, ya que se envían solamente unos cuantos ejemplares para el consumo nacional, y el resto se redistribuye.

Sería por demás injusto dejar de lado la obra de Américo Paredes: *Con su pistola en la mano*, traducida en 1985 por Claudia Alvarez Larrauri y Antonio Félix,²⁰ formato que en su momento incomodó al autor habiendo aparecido con el título original de *Whith his pistol in his hand; A Border Ballad and Its Heroe*, en 1958, publicado por la editorial The University of Texas Press: Austin and London, cuya portada original no deja de ser el estereotipo del mexicano “empicotado” y “matón”. Don Américo Paredes fue prácticamente uno de los primeros chicanos, si no es que el primero, en ser leído por el lector mexicano a través de su columna: “Desde Tokio”, “Desde Berlín”, etcétera, que le publicara un conocido diario mexicano durante los años violentos de la Segunda Guerra Mundial.

Esporádicamente llegan a nuestro país obras de literatura chicana cuya traducción se lleva a cabo en los Estados Unidos, con los problemas inherentes a las mismas. Como casos concretos podemos citar: *Bendíceme Última* de Rudolfo Anaya, traducida por la casa Warner Books, de Nueva York, (1994); *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera, traducida por Herminio Ríos para la Editorial Justa Publications, Inc., (1983); *Pocho*, de José Antonio Villarreal, traducido por la casa Doubleday, una

19 Benavides, Rosamel. *Antología de cuentistas chicanas: Estados Unidos, de los 60s a los 90s*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 171 pp.

20 Paredes, Américo. *Con su pistola en la mano*, México, 1985, INAH, Colección Divulgación/SEP, 241 pp.

división de Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc., (1994); *Este puente, mi espalda*, editada por Cherrie Moraga y Ana Castillo con la traducción y adaptación de Ana Castillo y Norma Alarcón para Ism Press Inc., (1988); *Memorias de mi viaje/Recollections of My Trip*, de Olga Beatriz Torres, traducida por Juanita Luna-Lawhn, para The University of New México Press (1994); *Calle Hoyt*, de Mary Helen Ponce, traducida por Mónica María Ruvalcaba para Anchor Books, Doubleday (1995); *La vida loca; el testimonio de un pandillero en Los Angeles*, de Luis J. Rodríguez, traducido por Ricardo Aguilar Melantzón y Ana Brewington para Simon and Schuster, Libros en Español (1996); *Paletitas de Guayaba*, de Erlinda González Berry, de El Norte Publications (1991); *Governor Glu Glu and Other Stories*, de Sabine Ulibarri, edición bilingüe publicada por Bilingual Press/Editorial Bilingüe (1988).

Tampoco es posible dejar de lado el esfuerzo de El Colegio de la Frontera Norte que en 1990 publicó *Mujer y Literatura Mexicana y Chicana: Culturas en Contacto*, coordinada por Aralia López González, Amelia Malagamba y Elena Urrutia.

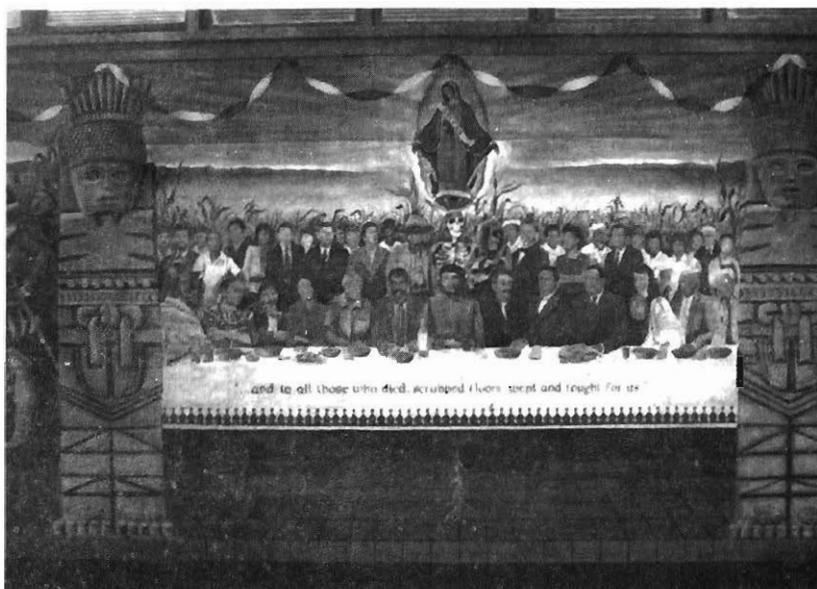
Nuevo Aztlán; Cultural Review of Chicano/Latino Thought fue una revista bilingüe mensual que comenzó a circular en México y en Estados Unidos, con la intención de proporcionar un espacio a los literatos chicanos. Lamentablemente, por la incapacidad y miopía de una oscura y mediocre casa editorial, solamente se editaron tres números.

El Fondo de Cultura Económica (FCE) acaba de editar parte de la obra de Gary Soto, otorgándole un nuevo giro a la poesía chicana.

Sin intentar haber llevado a cabo un análisis exhaustivo de la situación que guarda la literatura chicana en México, podríamos señalar que ésta ha experimentado momentos de euforia, pero también de intensa apatía. La literatura chicana encuentra

muy poco mercado en nuestro país, aún cuando nos llegue escrita en español; quizá es demasiado impactante para un público que no está acostumbrado a ella, ya que la literatura chicana es, ante todo: personajes, lugares, humor, cólera, sorpresa, invención e intuición.

A menos que los lectores mexicanos acepten a la literatura chicana en toda su intensidad y contenido, y dejen de lado toda esa serie de prejuicios contra los chicanos, ésta penetrará sin problemas en su conciencia y los ayudará a definirse como mexicanos, de otra forma sólo veremos, en el panorama de México, toda una serie de espejos y reflejos que pueden conducirnos a la nada.



Antonio Burciaga. *Mitología del maíz*, mural.

Judith Hernández*

En ausencia de la interpretación, en el sentido múltiple y sin embargo aceptado del término, no habría cultura; sólo un silencio sin eco a nuestras espaldas (...) No es exagerado decir que poseemos civilización porque hemos aprendido a traducir más allá del tiempo.

George Steiner, Después de Babel, 1995

1.

Sea español o inglés, el lenguaje permite nombrar al mundo y condensar el colectivo. En el caso chicano, estas maneras de nombrar el mundo presentan características muy particulares debido a la perspectiva bilingüe, bicultural desde la cual se le percibe. La cultura latina y la estadounidense tienen sus propios modos específicos de nombrar la realidad, y de esta forma construir su sentido, develando un tramado complejo de redes simbólicas que problematizan el mundo “real”.

Jurij M. Lotman, en su libro *Semiótica de la cultura*, entiende la cultura como sistemas de lenguajes (sistemas de comunicación) que se sirven de signos organizados de un modo no arbitrario o como “*memoria no hereditaria* expresada en un

* Investigadora de Literatura Chicana en Caracas-Venezuela.

determinado sistema de obligaciones y prescripciones”¹ que transforman la historia de las sociedades en lo que él describe como “la historia de la lucha por la memoria”.²

La historia ha dado incontables muestras de cómo el sucederse de las culturas (especialmente en épocas de cambios sociales) ha ido acompañado generalmente de un notable aumento de la semioticidad del comportamiento. Asimismo, cabe destacar que en su funcionamiento histórico real, las lenguas y las culturas son –como afirma Lotman- indivisibles.

El lenguaje, entendido como un sistema de signos que cumple una determinada función social, en tanto que signo lingüístico comunica ideas concretas acerca de un referente a través de un código coherente, particular, a un destinatario. Así, toda cultura se estructura, ante todo, en un sistema de comunicación altamente codificado y socializado. En este sentido, Pierre Guiraud, en *La semiología*, un libro que a manera de síntesis breve condensa un campo complejo, afirma que “esta estructuración o ‘codificación’ del sistema plantea el problema de las relaciones del receptor con la comunicación desde el doble punto de vista del mensaje y el emisor”.³ Para Guiraud, el mensaje tiene dos niveles de significación, a saber: un sentido técnico y uno poético. Los códigos de tipo técnico se caracterizan por dar significado a “sistemas de relaciones objetivas, reales, observables y verificables”⁴ a diferencia de los códigos estéticos que “crean representaciones *imaginarias* que adquieren valor de signos en la medida en que se dan como un doble del mundo creado”.⁵ Desde esta perspectiva, el texto es una

1 Jurij M. Lotman, *Semiótica de la cultura*, p. 21.

2 *Ibid.*, p. 22.

3 Pierre Guiraud, *La semiología*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 57.

5 *Ibid.*, p. 58. El subrayado es mío.

“reproducción” de la imaginación, consecuencia de la interpretación que el individuo hace de la realidad, a partir de activadores culturales externos que le permiten construir un sentido particular y potenciar las inquietudes de la sociedad donde surgió.

El lenguaje cumple una determinada función comunicativa que permite que el mismo sea estudiado como un sistema que funciona aisladamente, pero en el sistema de la cultura, el lenguaje le proporciona al grupo social lo que Lotman llama una *hipótesis de comunicabilidad*.

La estructura lingüística hace abstracción del material lingüístico, se vuelve independiente y se transfiere a un círculo progresivamente creciente de fenómenos que, en el sistema de las comunicaciones humanas, empiezan a comportarse como lenguas y por ello se tornan en elementos de cultura.⁶

Así, según Lotman, el imaginario⁷ se concreta en una formación sígnica que conforma el relato social: pluralidad de lenguajes que van nombrando la realidad; y un sistema dado de signos pertenecientes a una cultura se traduce en un sistema de lenguajes que se manifiesta concretamente en textos de cultura que la modelan.

El lenguaje actúa entonces como un “constructor de sentido” entre el mundo del texto (mundo representado, imaginado) y el mundo del lector (referente). Pero ¿qué supone hablar de “mun-

6 Ibid., p. 92.

7 La categoría del imaginario consiste en ser una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva, lo cual implica no sólo designar identidades, asegurando a un grupo social un esquema colectivo de interpretación de las experiencias individuales, sino también: marcar territorios y sus fronteras, definir las relaciones con los “otros”, conservar y modelar recuerdos del pasado cercano o lejano, proyectar hacia el futuro los temores, sueños y esperanzas colectivas.

dos representados”? ¿Qué implica esto para la “realidad” textual?

2.

Los “mundos representados” son campos de trabajo donde confluyen el texto y los sujetos sociales, “actores” directos o indirectos de la “realidad” de un referente. En este punto resulta sumamente útil detenernos en las características que definen a la ficción dentro de la literatura, de acuerdo a Wolfgang Iser en su ensayo “Representation: A Performative Act”. Iser opina que la literatura refleja la vida bajo condiciones que o bien no están disponibles en el mundo empírico o son negadas por éste. Así, el mundo del texto que “existe” (entre comillas) debe ser visto no sólo *como si* fuera un mundo real sino como uno que no existe empíricamente, lo cual conlleva una oscilación constante entre el mundo representado (el de las comillas) y aquél del cual fue separado. La ficción, a través de lo que Iser llama el acto de develación, permite al receptor cruzar las fronteras entre la “realidad” y el referente.

Cabe recordar que indudablemente en el acto mismo de ficcionalización el hecho de transformar deliberadamente lo que se está contando implica que intencionalmente se manipula la imaginación y la imagería con una función estética. Desde esta perspectiva podemos afirmar que la muestra de cultura chicana que apreciamos en las representaciones ficcionales chicanas construye un modelo de mundo que lleva un sentido ideológico altamente politizado.

Para Iser, el hecho de seleccionar qué se va a usar y qué se va a desechar con respecto al referente, divide cada campo de referencia, ya que los elementos escogidos sólo pueden ser tomados de acuerdo a su significación a través de la exclusión

de otros. En otras palabras, existen dos tipos de discurso que están siempre presentes y cuya simultaneidad activa una revelación y un encubrimiento de sus referencias contextuales respectivas. Iser opina que de este juego recíproco emerge una especie de inestabilidad semántica que se exagera por el hecho de que dos discursos son también dos contextos posibles para cada uno, en otras palabras, dos discursos son modelizaciones de los contextos de los cuales éstos emergen.

Para Lotman: “El lenguaje es comunicación y modelización, pero al mismo tiempo, no sólo todo sistema de comunicación puede realizar una función modelizadora sino que también todo sistema modelizador puede desempeñar un papel comunicativo”.⁸ Desde esta perspectiva, la cultura se encarga de organizar estructuralmente el mundo del hombre, para lo cual usa lo que Lotman llama un “dispositivo estereotipizador” estructural que se halla en su interior.

Tanto México como los Estados Unidos han imaginado, glorificado o difamado a través de maneras complejas, diversas y contradictorias, las culturas del “otro”. La frontera que divide a ambos países (tanto la real como aquella imaginaria) ha sido el escenario donde se ha construido una intolerancia creciente con base en el distanciamiento entre ambos pueblos que se desplaza hacia terrenos donde se inscriben las diferencias. “Por razones políticas, culturales y psicológicas, este desplazamiento convirtió a los mexicanos en los ‘otros’. Constituidos en contrincantes culturales, los mexicanos se transformaron en lo que los anglosajones no eran”.⁹ El tropo de la diferencia constituye

8 Jurij Lotman, *Ob Cit.*, p. 25.

9 Norma Klahn: “La frontera imaginada, inventada o de la geopolítica de la literatura a la nada” en Ma. Esther Schumacher (comp.), *Mitos en las relaciones México – Estados Unidos*. p. 460.

la figura más utilizada en la literatura chicana, y en este sentido cabe expresar qué está en juego dentro del conflicto entre hegemónicos (norteamericanos y mexicanos) y subalternos (los chicanos propiamente): la alteridad y la incertidumbre, básicamente.

Jenaro Talens, en su ensayo "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión", hace referencia al concepto de Lotman con respecto al arte como *sistema modelizante secundario* y afirma que es "modelizante" porque

(...) construido sobre el modelo de la lengua natural (y no necesariamente sobre la misma lengua natural), no remite a él para su decodificación sino que construye, al construirse, su propio modelo. Si la lengua natural nos impone la forma de ver la realidad objetiva (*vemos con ojos estructurados lingüísticamente*) el texto artístico proyecta sobre esa misma realidad su propio modelo.¹⁰

Talens propone que a pesar de la multiplicidad y complejidad del texto, éste siempre forma la unidad estructurada dentro de la relación de dominación/ subordinación o función de jerarquía que definimos como artística, por ser la estructura articulada a dominantes estéticos que constituyen formas específicas de organizar los elementos. El discurso artístico (incluida en él la literatura como uno de los instrumentos utilizados para producir un mensaje) constituye un sistema semiótico sumamente complejo formado no sólo por signos con una organización interna que desemboca, en el ámbito sintagmático,

10 Jenaro Talens: "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión" en Jenaro Talens et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, p. 34. El subrayado es mío.

en un todo estructural que remite a relaciones extratextuales jerarquizadas, sino también formado por estructuras que determinan el proceso semiótico en sí, aparatos ideológicos que se condensan en la formación de una cultura específica.

La cultura entonces, generadora de estructuralidad, se presenta como un sistema de lenguaje cuyas manifestaciones concretas son textos organizados de esa cultura que deben ser transmitidos. Encontramos así dos tipos de culturas posibles que no deben ser consideradas necesariamente opuestas, a pesar de sus posibles divergencias: Las *culturas textualizadas*, aquéllas que se “orientan sobre la expresión” y se consideran a sí mismas como “el resultado de la enseñanza de un determinado comportamiento en que predomina el ejemplo”;¹¹ y Las *culturas gramaticalizadas*, aquéllas que “se orientan sobre el contenido”, en las que predomina la ley y “fundan la cultura en cuanto metatextos”.¹²

La semiótica de las comunicaciones de masas ha utilizado la dicotomía cultura gramaticalizada/ cultura textualizada para sustituir la oposición cultura alta/ cultura de masas. Cabe destacar que hoy en día las comunicaciones de masas no han eliminado esa aparente polaridad que marca “desigualdades” entre culturas “cultas” y “populares”. La dicotomía sigue existiendo bajo nombres que buscan recuperar la aptitud para tolerar la diferencia y de una u otra forma pueden desacelerar los procesos generadores de alteridad. Para Lotman, la cultura de masas representa una jerarquía de códigos generales que produce reglas discursivas específicas, generadoras de textos.

¿Dentro de qué categoría podemos situar a la cultura chicana tomando en cuenta su “hibridez” cultural (parte mexi-

11 Jurij Lotman, *Ob. Cit.*, p. 26.

12 *Ibid.*

cana, parte norteamericana)? ¿Cómo (co)existen estas dos categorías en el caso chicano? Estas preguntas son difíciles de responder, no obstante una hipótesis tentativa que resulta de la observación de las dinámicas culturales involucradas en las representaciones ficcionales chicanas, me permite plantear que la literatura chicana es ambivalente, y en su búsqueda por (re)conocer un lugar que le sea propio, desarrolla toda una lucha de poderes interpretativos que se mantiene abierta a nuevas interpretaciones y nuevas perspectivas de significado que van tramando la historia de la búsqueda del ser chicano.

Ahora bien, si partimos de la base de que la cultura se presenta como un sistema de lenguaje, ¿qué estructuralidad se genera de un lenguaje como el usado por los chicanos, afectado no sólo por la sintaxis del inglés y el español sino por la semántica de ambos idiomas? Podemos apreciar los juegos que ofrece la manipulación del lenguaje de la siguiente manera: del lado mexicano, latino, los textos chicanos pudieran buscar orientarse sobre la expresión en el sentido de que los cambios constantes de un lenguaje a otro parecieran querer enseñar un determinado comportamiento. Con suma frecuencia se usan oraciones en inglés que constituyen una especie de antesala al término usado en español: es como si fuese el español y no el inglés, el que posee el término específico que muestra los aspectos que se quieren resaltar de la cultura latina a la que se describe, generalmente, como más emocional. Esto ocurre con frecuencia cuando se rescatan elementos de la imaginería mexicana (y latina en general) como el del curanderismo, el amor romántico al estilo latino, la picardía latina, entre otros.

Con respecto al uso del idioma inglés en los textos chicanos pareciera que el mismo responde a lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari, en *Kafka por una literatura menor*, describen como uno de los rasgos de la literatura menor: la desterritorialización

de la lengua. Esta característica se refiere a la imposibilidad que tienen las minorías de escribir en otro idioma distinto al oficial (en el caso chicano, a pesar de no estar reconocido legalmente el inglés como tal, es el idioma de la mayoría). El uso del idioma inglés, además de ser paradójicamente la lengua natural de los chicanos, representa la posibilidad para este grupo de acceder a las instancias de poder.

En cualquier caso, lo importante a destacar es el hecho de que, obviamente, los textos chicanos favorecen la construcción de comunidades de resistencia con un elevado potencial para transgredir las instituciones que perpetúan relaciones sociales basadas en la distinción de clases, de género, y de raza.

Acercarse a la cultura como sistema de códigos sociales nos permite pensar en la misma como una jerarquía de códigos, a partir de los cuales Lotman constituye los “fines de la *tipología de las culturas*”: La descripción de los principales tipos de códigos culturales a partir de los cuales se establecen las “lenguas” de las culturas, con sus caracteres esenciales; la denominación de los universales de la cultura humana; la elaboración en un sistema común de las características tipológicas de los principales códigos culturales y de las propiedades universales de la estructura general que es la cultura humana”.¹³

Establecer una jerarquía de los códigos culturales permite determinar un puesto de hegemonía (al que Lotman llama *código dominante*) o subordinación. Es necesario señalar que estos códigos culturales son (y deben serlo específicamente en el caso de culturas “híbridas” como la chicana) analizados desde una perspectiva de multiculturalidad y sus incidencias en políticas de integración. La hegemonía cultural no es un proceso simple en el que dominadores controlan a dominados, sino que

13 Ibid., p. 32.

existen mediadores como por ejemplo la familia y el barrio o comunidad, entre otros, que permiten que tanto los emisores como los receptores de mensajes establezcan comunicaciones eficaces, producto de códigos comunes a los grupos que aluden. En este sentido, el puesto que establece una jerarquía de los códigos culturales es determinado por el consumo de bienes culturales: “Consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usarlo”.¹⁴

Esto nos vuelve a los planteamientos de Lotman, quien afirma que: “la cultura, creando el modelo del mundo que le es propio, se modeliza igualmente por medio de sus sistemas semióticos”.¹⁵ Según esos modelos del mundo –esos códigos culturales dominantes– Lotman establece cuatro esquemas posibles de cultura que determinan el modo de organización de una cultura dada, a saber: únicamente semántico, sintáctico, ambos o asemántico y asintáctico. Entonces ¿Dentro de cuál esquema posible de cultura podemos catalogar a la cultura chicana? Sería bastante impreciso dar una respuesta tajante a esta interrogante, puesto que ¿acaso la cultura chicana se autodefine a través de un modelo de mundo que considera propio?

Para que un acto comunicativo exista en una cultura dada –según Lotman– el código del emisor y el del receptor deben entrecruzarse. Cabe destacar que existen partes del código que no se entrecruzan: Lotman considera que “las partes del código que no se entrecruzan constituyen la zona que se deforma, se somete al mestizaje o se reestructura de cualquier otro modo”.¹⁶ Creo que en el caso chicano, estas partes del código que no se

14 Néstor García Canclini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, p. 44.

15 Jurij M. Lotman, *Ob. Cit.*, p. 33.

16 *Ibid.*, p. 35.

entrecruzan corresponden a las partes de los imaginarios involucrados que existen como oposición binaria al que sirve de contrario. En otras palabras, el chicano respecto al mexicano y al norteamericano es lo que éstos aparentemente no son: un “híbrido” bilingüe, un sujeto que es dos.

3.

La mayoría de las veces pareciera que fuese sólo el norteamericano el modelo sobre el cual los chicanos han construido su alteridad, pero ¿acaso los mexicanos los aceptan como sus iguales compatriotas? ¿Acaso el uso simultáneo de dos lenguas y las condiciones lingüísticas de este fenómeno no nos remiten a una visión de mundo muy particular, incluso del “mundo en español”? ¿No pudiéramos pensar en la literatura chicana como una interpretación, una traducción cultural del inglés y del español?

En definitiva la heterogeneidad de la organización interna de toda cultura constituye la ley de la existencia de la misma y la condición indispensable para que el mecanismo de la cultura sea operante. La relevancia de la semiótica de la cultura no consiste sólo en el hecho de que la cultura funciona como un sistema de signos, sino en la presencia de estructuras organizadas distintamente que permiten la existencia de letras para marcar diferencias.

Retomando la interrogante del título del presente análisis, pienso que más que cruce de fronteras es más apropiado hablar de habitar en la frontera puesto que no se “cruza” el límite que invita a adentrarse en una lengua u otra, sino que se habita la ambivalencia, la dualidad, que nutren la alteridad.

Nombrar de formas diferentes implica también percibir de modos distintos. Si bien es cierto, tal y como explicara a lo largo

de este artículo, que la ficción permite cruzar las fronteras entre la “realidad” y el referente, considero acertado afirmar que es posible (como de hecho lo evidencia la literatura chicana) que sujetos estructurados por dos códigos semióticos disímiles (inter)actúen de maneras particulares con relación a los diferentes estratos de la “realidad” donde el otro código resulta aparentemente ineficaz.

La ficción permite desdibujar con gran claridad las fronteras culturales, transgredir los límites, imaginar mundos alternos cargados de respuestas satisfactorias, y es precisamente el lenguaje con toda su carga sígnica, la superposición de una lengua como el inglés y el español y sus diversas formas de discurso lo que estructura las demandas del colectivo chicano que agrupa sujetos “escindidos”, estructurados para ser dos en una totalidad.

En esta ficción se usan metáforas culturales familiares a la audiencia chicana (bicultural, y por ende birreferencial), que pretenden reformular las percepciones que surgen en los intersticios culturales dentro de los que se inserta la literatura chicana. Esto es posible gracias a las palabras y sintaxis de los dos idiomas participantes en la vivencia chicana (el inglés y el español) con toda su carga modelizadora que estructura a los sujetos. Estos lenguajes constituyen el sentido entre el mundo representado y el referente. Cabe recordar que los códigos estéticos que conforman las dos culturas que nombran estos lenguajes (la latina y la sajona) crean representaciones imaginarias que adquieren valor de signos que permiten al colectivo chicano (re)construir su realidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Deleuze, Gilles y Félix Guattari: *Kafka por una literatura menor*. México: Era, 1978.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1997.
- Guiraud, Pierre. *La semiología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973.
- Iser, Wolfgang. *The Fictive and the Imaginary*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- Lotman, Jurij y la Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.
- Schrag, Calvin O. : "The Self in Discourse" en Calvin O. Schrag, *The Self after Postmodernity*. Durham: Yale University Press, 1997.
- Schumacher, Ma. Esther. *Mitos en las relaciones México - Estados Unidos*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores/ Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Stavans, Ilan. *La condición hispánica. Reflexiones sobre cultura e identidad en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Steiner, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Talens, Jenaro et.al *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1978.



Luis Jiménez. *Cruzando el Río Bravo*, crayón.

LA FRONTERA INVISIBLE:

LAS VOCES ITINERANTES

Tomás Bernal Alanís*

“La línea divisoria entre dos o más naciones, es, primero y ante todo, un estado mental, un abismo, una alucinación cultural, una invención”.

Ilan Stavans.

Ideas y Creencias

El hacer referencia a la Nación siempre nos remite a un largo y difícil proceso de construcción de las identidades que rebasan las líneas de la frontera política.

Cuanta razón tenía Benedic Anderson, al mencionar que las historias nacionales eran “comunidades imaginadas”¹ que tendían a ir más allá de los espacios geográficos delimitados por

* Profesor-investigador de tiempo completo del Departamento de Humanidades de la UAM-A.

1 Anderson, Benedic. *Las comunidades imaginadas*. México, FCE, 1993. Donde realiza un brillante análisis de lo que significa el nacionalismo como construcción histórica de las identidades y su expresión en los complejos e indefinibles espacios geográficos.

tratados o por el mismo desarrollo de la historia, donde el azar y lo imprevisible también desempeñan su papel.

Hablar de la historia es remitirse a lo tangible, lo concreto, lo que se calendariza en la historia de un país o de varios. Es lo que hace una marea en un devenir histórico de una nación en particular, o como dijo alguna vez Ricardo Piglia, todo lo que nos rodea es artificial: lleva las señas del hombre, y así se flota en las aguas de la historia, arrastrado de una corriente a otra, de una orilla a la otra.

Por lo tanto, el terreno movedizo del espacio nacional obedece muchas veces a fuerzas incontrolables que rebasan la conciencia inmediata del hombre, del aquí y el ahora, de provocar en él, un sentimiento –a veces permanente– de un desarraigo de su historia y de sus hombres, que se expresa en sus múltiples formas de responder a situaciones concretas de convivencia o recreación cultural.

No es casual, que el principio básico del nacionalismo –léase historia nacional– sea un principio que busque la unificación de la semejanza cultural, como única vía para establecer el vínculo social básico de un pueblo, de un Estado, de una Historia.

El nacionalismo como un aspecto primordial de las sociedades modernas tiene su esencia de ser, en la manifestación de su condición de ser, un proceso social de larga duración, como lo entendía el historiador francés Fernand Braudel.

Ante esta lógica de duración y expresión se establece una simbiosis de reproducción de lo que el teórico Ernest Gellner llamó la cultura y la organización,² como manifestación de la diversidad cultural en las sociedades modernas, complejas y diferenciadas.

2 Véase para mayor información el trabajo de Ernest Gellner. *Nacionalismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998.

En este proceso se asume, de forma consciente o inconsciente, los grandes espacios por deliberar y luchar por la imposición de un modelo político que exprese con mayor fortuna los avances de una lucha fracturada por las representaciones sociales de un imaginario colectivo que moldeen las conciencias de un pueblo en un determinado sentido social de apropiación y reproducción.

Las representaciones sociales, por ende -mitos, fechas, personajes, emblemas, etc.- muestran la efectividad práctica en las relaciones culturales entre sus miembros, sin importar muchas veces, el espacio geográfico donde éstas se desarrollen o tengan un arraigo efectivo entre los miembros de una comunidad cultural que en su vida cotidiana las hacen aparecer como algo histórico, natural, y con un gran peso de aceptación, aquí basta mencionar los símbolos religiosos que han cruzado nuestra historia para comprobar elementos de identidad entre los mexicanos.

Las ideas y las creencias, como alguna vez lo expuso el filósofo José Ortega y Gasset, obedecen a niveles diferenciados, pero a la misma lógica, por crear espacios de comunión entre los miembros que comparten una misma historia y se identifican con ella.

||

Los ríos de la historia

En este ensayo –después de haber hecho algunos apuntes teóricos– hablaremos de una Historia que a la vez que se ha compartido y se ha rechazado, forma parte de un proceso lineal histórico por intentar mantener una idea de lo que significa la

tradición histórica, expresada en las formas de manifestación cultural que le devuelven su contenido ontológico sobre la condición de ser mexicano frente a otro ser: el americano.

El siglo XIX en México representa la lucha permanente entre dos concepciones político-económicas: los liberales y los conservadores. Es el trauma de su historia, según Edmundo O'Gorman, lo que hace que México se vea dividido por estas dos visiones de la historia y del quehacer nacional, lo que representa, el verdadero reto para entrar a la modernidad.³

Ir hacia adelante o recuperar el status quo perdido -nos referimos al mundo colonial- es lo que produce el acercamiento cada vez más estrecho con el mundo anglosajón (Estados Unidos). Acercamiento que nos mantendrá alejados pero paradójicamente cercanos, o en palabras de un conocido politólogo nos convertiríamos en "vecinos distantes".

Ante esta condición, de luchas internas e invasiones, México tiene que ceder gran parte de su territorio por el Tratado de Guadalupe-Hidalgo (1848), a resultas de su derrota con la invasión norteamericana del 47. Y como dice Oscar U. Somoza: "Al pasar el noroeste mexicano a formar parte del sureste angloamericano, el conjunto de personas que decidió permanecer en tierras que habían sido trabajadas por sus antepasados por muchos años, pasó de grupo dominante a grupo conquistado".⁴

Aquí se inicia una larga historia entre dos países que conviven y luchan alrededor de una frontera, donde las voces se entremezclan en un constante susurro por identificarse y reivindicar sus diferencias culturales como expresiones de su espíritu cultural.

3 O'Gorman, Edmundo. *México. El trauma de su historia*. México, Conaculta, 1999.

4 Somoza, Oscar V. (Pról). *Nueva Narrativa Chicana*. México, Diógenes, 1983. p. 8.

Los intentos por mantener la singularidad cultural se han convertido en el gran *desideratum* de gobiernos, intelectuales, grupos sociales, movimientos, etcétera, por generar el alma mexicana, o su contraparte, el *american way life*.

Los idealismos de reivindicación (como es el caso de Aztlán) se han enfrentado, una y otra vez, al pragmatismo anglosajón como expresión por intentar mantener “culturas puras”. en un proceso de simbiosis difícil de detener, y más, imposible de desconocer. Por ello, podríamos decir: “La historia nos ayuda a concluir que la existencia de una sola cultura nacional, en términos geográficamente delineados, es una realidad imposible ya que las tradiciones, idioma y psicología crean una gran heterogeneidad cultural dentro de la cual ciertos grupos étnicos son considerados inferiores a la cultura dominante”.⁵

En esta “tierra movediza” donde conviven tradiciones con innovaciones, donde lo viejo se forja con lo nuevo y viceversa, se vive en un mundo de voces que distan mucho de ser únicas y homogéneas, o como lo expreso en su momento, en su obra ya clásica, Carey Williams: “Aquí las identidades cambian lentamente; las separaciones entre los pueblos dan a las diferencias la oportunidad de sobrevivir, y lo que sobrevive tiene valor, porque ha sido duramente probado”.⁶

Es una cultura que se va tejiendo con la memoria y el olvido, con lo que denota alegría pero también sufrimiento, con esos sentimientos encontrados, que le dan forma y sentido a los sueños, ilusiones, recuerdos, que se tienen de aquí y de allá, de ese mundo donde los posibles se expresan en los tiempos conjugados del ayer, el hoy y el mañana.

5 *Ibidem*, p. 8.

6 Williams, Carey. *Al norte de México. El conflicto entre anglos e hispanos*. México, Siglo XXI, 1968. p. 7.

La cultura ya no se ve como un plano liso y único, sino como un tejido donde las expresiones simbólicas denotan la continuidad y complejidad de lo que une, ata, desata y da forma a las representaciones de su acontecer. O como la definía el antropólogo Clifford Geertz, la cultura es un tejido denso de las representaciones simbólicas.

Así la cicatriz del siglo XIX no ha cerrado totalmente. Y muchos intelectuales de finales del siglo decimonónico, como Justo Sierra, veía en el país del norte, el modelo a seguir. Otros a principios de este siglo elaboraban una teoría más sofisticada como la realizada por José Vasconcelos en su “raza cósmica” de 1925.

El viejo ideal bolivariano de América Latina como cuerpo orgánico de ideas y circunstancias históricas tenía nuevos alientos con la obra *Ariel*, de José Enrique Rodo, en 1900. La vieja disyuntiva entre la barbarie y la civilización, que había planteado Domingo F. Sarmiento, se transformó en el destino filosófico y práctico de América Latina.

La generación de nuevas ideas con el proceso revolucionario de 1910, alimentó la hoguera por tener unos comensales más nacionalistas y la sentencia de Alfonso Reyes de que México había llegado tarde a la cena universal, se convirtió en un destino obligado para recuperar lo nuestro y brindarlo con generosidad al mundo.

Ya en 1926, Manuel Gamio había emprendido el trabajo de realizar un estudio sobre las condiciones de los migrantes mexicanos que iban a los Estados Unidos en pos de mejores condiciones de vida. Con el tratado de “Braceros” de 1942, se refuerzan los lazos entre México y Estados Unidos por las circunstancias de la guerra, teniendo como escenario la cooperación y el apoyo mutuo.

El flujo continuo de mexicanos al lado americano significó

coronar una larga historia de entradas y salidas de los dos territorios. Como la sangre en las venas, el trabajo mexicano y el dólar americano desempeñaron por mucho tiempo una simbiosis de características muy particulares que se realizaron más allá de las fronteras.

Los periodos de tensión han sido constantes a lo largo de la historia común de estos dos países: la pérdida del territorio en 1848, la posible filiación a la avanzada americana en el sueño del progreso y la modernización, los desajustes creados como consecuencia por la Constitución de 1917 y sus efectos expresados en las expropiaciones –agraria, petrolera, etc.

El pachuco como figura emblemática de una modernidad añorada y todavía lejana de nuestras manos que se conjuga por dos o tres décadas con movimientos de minorías étnicas, que no por ser minorías, dejan de tener su expresión y comprensión de la realidad.

Esta visión panorámica es bien sintetizada por Carlos Monsiváis en las siguientes líneas: “Las migraciones continúan y el término chicano se populariza, acompañado al principio de escenas belicosas, jóvenes activistas con bigotes a la Zapata, un poeta que declama “I am Joaquín”, mujeres que recuerdan el impulso que les dio el filme *La sal de la tierra*, muralistas de los barrios que estudian los símbolos prehispánicos, marchas y mítines en Olvera Street, apropiación de estrategias del movimiento afroamericano de derechos civiles, reivindicación de los pachucos, lanzamiento del Chicano Power con su consigna “*Brown is beautiful*”, protesta de las mujeres contra el machismo de los activistas, sesiones febriles de las “vanguardistas políticas”, éxitos primerizos, ejercicio temprano de los derechos civiles y los derechos humanos”.⁷

7 Monsiváis, Carlos. “Aztlán esquina Eje Central” en *Revista Vceversa*. Núm. 80. Enero, 2000. pp. 14-15.

La frontera se convierte en una madre que recibe y da el adiós a sus hijos mexicanos. Espacio de un mapa político que no responde enteramente a la gran variedad y riqueza de historias de vida que cruzan sus puntos incesantemente, y muchas de las cuales, quedan en el anonimato y en el olvido.

Pero otras, gracias al florecimiento de la literatura chicana, encuentran expresión en las plumas de variados escritores que hacen de sus relatos, velados juegos de realidad y ficción. Como Ana Castillo en su obra de título tan sugerente, *Tan lejos de Dios* (1993), expresa esa relatividad de la frontera al decir de un personaje: "Nuestro pueblo ha sido consciente de las estrechas relaciones entre todas las cosas; y de la responsabilidad que tenemos respecto a 'Nuestra Madre', y respecto a las siete generaciones que nos seguirán".⁸

El eco de las voces con el pasado y en el presente, se hacen sentir con una fuerza inmensa que rebasa los lineamientos espaciales para dar cabida al diálogo con el otro.

La literatura chicana recoge las voces de la protesta, de las diferencias, de la minoría en un mundo más amplio y dominante que hace de la cultura americana el único camino del progreso y el bienestar social. Como literatura de protesta, la chicana representa un papel contestatario para reivindicar una historia que tiene su pasado y su riqueza. Un estudioso de esta temática Bruce-Novoa ha dicho: "el Movimiento Chicano se identifica frecuentemente con los actuales esfuerzos por la obtención de derechos civiles y humanos y con la afirmación del orgullo cultural".⁹

8 Castillo, Ana. *Tan lejos de Dios*. Barcelona, Muchnik Editores, 1996, p. 284.

9 Bruce-Novoa, J. *La literatura chicana a través de sus autores*. México, Siglo XXI. 1983. p. 21.

Concierto de voces itinerantes que reflejan la complejidad de un proceso histórico que ha dejado cicatrices a ambos lados de la frontera. Es esa frontera de cristal, donde nos vemos y a la vez no nos vemos, donde cruzamos y desaparecemos para dejar parte de nuestro ser allá y acá.

La cultura como organismo vivo, es depositaria de ese multiculturalismo existente en la sociedad americana, aunque es negado por apreciaciones racistas, peyorativas, que muchas veces, hacen del americano un sordo de su propia realidad. El chicano ha buscado esa identidad, y como dice Charles Taylor: "...el que yo descubra mi propia identidad no significa que yo la haya elaborado en el aislamiento, sino que la he negociado por medio del diálogo, en parte abierto, en parte interno, con los demás... Mi propia identidad depende, en forma crucial, de mis relaciones dialógicas con los demás".¹⁰

De los sesenta hasta la fecha, las luchas por la reivindicación étnica y el reconocimiento de la existencia de muchas culturas en el escenario de la vida americana ha sido una constante: los chicanos, los negros, las mujeres, etc. Han generado una serie de movimientos y propuestas por explicar esta diferencia. Desde el campo con César Chávez hasta los ghettos negros, desde la poesía de protesta hasta la novela judía con Saúl Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth, entre otros, de la música folk a las expresiones de la rebelión estudiantil, son partes de este proceso histórico por reconocer en el multiculturalismo una realidad insoslayable.

10 Taylor, Charles. *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*. México, FCE, 1993. P. 55. Donde el autor realiza un brillante análisis de la identidad desde el reconocimiento del otro como parte de mi propia identidad.

III

Pasos futuros

La presencia chicana cada día es más abrumadora y su importancia se verá reflejada en el rescate y defensa de su larga riqueza cultural expresada en la obra de muchos escritores, y defensores a la vez, de un orgullo, de una raza, de un símbolo, de una historia. Para ello, sus voces tendrán que tener eco en la conciencia de la población americana, así como en sus instituciones.

Esas voces itinerantes se han dejado oír en ambos lados de la frontera. Su existencia denota la defensa de una cultura frente a otra, del sincretismo de dos formas de vida que han convivido por más de siglo y medio en la lucha y en la creación artística. Las voces de Richard Vázquez, Villarreal, Corky González, Cesár Chávez, Luis Valdéz, Ana Castillo, Gloria Anzaldúa, Rolando Hinojosa, y muchos más que han generado una defensa de los valores de una cultura en procesos de transición y reconocimiento por otra.

Estas luchas han cimbrado a las mismas conciencias americanas que han tenido en su historia casos similares de injusticia y racismo social, tan solo recuérdese la odisea de los "okies" en la época de la gran depresión, descrita magistralmente por John Steinbeck en su obra *Las uvas de la ira* (1939), así como experiencias del campo norteamericano que niegan la viabilidad total del sueño americano.

Mientras no haya diálogo y respeto entre las culturas, no podrá ser reconocido en toda su fuerza el nudo histórico del problema cultural que afecta a ambos países. Y el proceso de la invención seguirá por los derroteros de la intolerancia, el

desconocimiento y el menosprecio que se niegan unos a otros, y que no logra, más que abrir unos abismos más grandes en la frontera de cristal que compartimos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcalá, Katleen. *Espíritus de las pequeñas cosas*. Buenos Aires, Emecé, 1998.
- Anderson, Benedic. *Las comunidades imaginadas*. México, FCE, 1993.
- Bruce-Novoa, John. *La literatura chicana, a través de sus autores*. México, Siglo XXI, 1983.
- Castillo, Ana. *Las cartas de Mixquiahuala*. México, Conaculta/Grijalbo, 1994.
- Castillo, Ana. *Tan lejos de Dios*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998.
- Gellner, Ernest. *Nacionalismo*. Barcelona, Ediciones Destino, 1998.
- Donini, Giovanni. *Las minorías*. Barcelona, Icaria, 1999.
- McWilliams, Carey. *Al norte de México. El conflicto entre anglos e hispanos*. México, Siglo XXI, 1968.
- Monsivais, Carlos. "Aztlán esquina Eje Central" en *Revista Viceversa*. Núm. 80. Enero, 2000. P.p. 14-15.
- Montejano, David. *Anglos y mexicanos en la formación de Texas, 1836-1986*. México, Conaculta/Alianza Editorial, 1991.
- O'Gorman, Edmundo. *México. El trauma de su historia*. México, Conaculta, 1999.
- Stavans, Ilán. *La condición hispánica. Reflexiones sobre cultura e identidad en los Estados Unidos*. México, FCE, 1999.
- Somoza, Oscar U. (Pról.) *Nueva Narrativa chicana*. México, Diógenes, 1983.
- Taylor, Charles. *El multiculturalismo y la "política del reconocimiento"*. México, FCE, 1993.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo*. México, COLEF/Plaza y Valdes/UIA, 1998.

Javier Perucho*

El 24 y 25 de junio de 1993, en el Salón de Actos de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se realizó el coloquio *Literatura escrita por mujeres chicanas*. Al encuentro asistieron Norma Cantú, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Lucha Corpi y Helena María Viramontes. Las acompañaron y dialogaron con ellas las escritoras mexicanas Margo Glantz, Elena Poniatowska, Ethel Krauze, María Luisa Puga y Aline Pettersson.

Entre un receso y otro de las ponencias y la lectura de obra, abordé a Lucha Corpi (*San Luis Potosí, México, 1945*), quien generosamente respondió a cada una de las interrogantes que le planteé. *Corpi es poeta* (Noon Words, 1980; Variaciones sobre una tempestad, 1990) y *novelista* (*Delia's Song, 1989; Eulogy for a Brown Angel, 1992*), cuya obra literaria sigue siendo inédita en México.

Javier Perucho (JP): *En México la UNAM, el INAH y el Colegio de la Frontera Norte se dedican a la investigación y divulgación de la problemática chicana. Y anualmente por la cobertura del Festival de la Raza, en el DF se realizaba un festival de cine*

* Literato, secretario de redacción del suplemento de libros *Hoja por hoja* del *Periódico Reforma*.

y video chicano, ¿considera que éstas actividades culturales son suficientes para abordar y difundir en el país los problemas que aquejan a esa minoría latina?

Lucha Corpi (LC): Bueno, son un buen principio. En los setenta, veníamos muy a menudo tratando de encontrar la manera de colaborar entre la cultura chicana y la cultura mexicana, de establecer un puente, pero fue muy difícil, porque en esos momentos México no estaba todavía preparado para aceptar a la cultura chicana, la expresión lingüístico-literaria del chicano.

Poco a poco se han ido derribando barrera tras barrera, y me parece fantástico que ahora haya tantas actividades a las que se invita al chicano a participar, no nada más al escritor, sino a todos los artistas. Todo eso es muy importante. Me parece que el mismo hecho de que haya departamentos en la UNAM (los Centros de Investigaciones sobre los Estados Unidos y el de Enseñanza para Extranjeros) que se enfocan a la cultura y la producción de la gente chicana en Estados Unidos, es magnífico. Porque me parece que todos aquellos que escribimos en español –y créanme que hay muchísimos–, somos la frontera viviente de México. Llevamos esta frontera hasta donde estamos, algunos hasta Montana, hasta Chicago, en fin; es muy importante que todos colaboremos para que eso se extienda, se difunda más y se establezca más comunicación.

JP: *Las editoriales mexicanas más importantes tienen en sus catálogos al menos un título de un escritor chicano, ¿a su parecer eso es suficiente para la difusión de la literatura y en general la cultura chicana?*

LC: No cuando se trata de la chicana, porque, en primer lugar, todo lo que se escriba en inglés tiene que traducirse al español y viceversa. Ése es precisamente el conflicto: el problema de publicar y difundir la literatura chicana. En las artes visuales no hay necesidad de todo eso. La palabra es diferente. Me parece

que no hay suficiente estímulo, no son suficientemente publicados aquí los escritores chicanos.

Digamos, por ejemplo, que tengo publicada una novela de detectives, que se puede considerar un género popular, *Elogio a un ángel moreno*. A esta novela me ha sido muy difícil encontrar quien la traduzca y la publique aquí. Ya mi editora ha buscado un traductor y una editorial mexicana. Pero ha sido imposible. ¿En España? Por supuesto que no contamos en España, para nada. Y con el resto de Latinoamérica es muy difícil de establecer un puente, edificarlo, que permita que la difusión de la literatura chicana se realice ampliamente.

Yo comprendo todas las razones que me dan de tipo económico, la crisis del país, pero realmente no veo el entusiasmo.

JP: *¿Los escritores chicanos están conformados en algún gremio que defienda sus intereses o propiedad intelectual, o el derecho a su libre expresión en caso de ser amenazada?*

LC: Bueno, hay varias instituciones: está el Centro de Escritores en California, que se dedica precisamente a estimular, dar apoyo, a servir en cuanto sea posible, en las necesidades del escritor, de la escritora chicana, pero esta institución tiene que subsistir con fondos y subsidios del gobierno o de las instituciones, por lo tanto, todo está al antojo de alguien más, siempre. No ha habido una organización nacional que haya incorporado al total de los escritores, críticos, historiadores y demás.

Por otra parte, está la Asociación Nacional de Estudios Chicanos, que es la asociación más grande que hay, en la cual se incorporan todas las áreas del conocimiento, en las que los chicanos han demostrado sus destrezas y habilidades. Pero sólo eso.

JP: *¿Cuál es el panorama actual de la literatura chicana?*

LC: En prosa, hasta hace unos años, los catedráticos de las universidades, sobre todo los hombres, decían que no había

narrativa chicana escrita por mujeres, por las chicanas, a pesar de que había ya novelistas y cuentistas. No eran del peso –decían– de los escritores hombres. Ahora eso ha cambiado. Desde un principio, las mujeres sabíamos que eso no era así.

Las grandes editoriales de Estados Unidos comienzan a entusiasmarse y a querer publicar más la obra literaria de los chicanos en general, y a las chicanas, en particular. Ahora vemos a Sandra Cisneros, a Ana Castillo, con sus colecciones de cuentos, poemas o novelas.

Las editoriales Norton, Double Day y MacMillan empiezan a publicar la obra de la mujer chicana; les interesa, hasta cierto punto, más la obra de la escritora chicana.

JP: *¿Cómo solventa sus gastos un artista latino? ¿Vive de las regalías de su obra?*

LC: Voy a decirle que por una novela de un género popular, la de detectives que he mencionado, he recibido mil setecientos cincuenta dólares de regalías, que no es nada. En veinte años de poeta, sin embargo, he recibido aun menos. Así es que, en realidad, el escritor a estas alturas –y a menos que empiece a escribir un poco más comercialmente– no tiene oportunidad de mantenerse de sus regalías.

En algunos momentos hay becas, otras formas de ayudar al escritor, mas la competencia es tremenda. Para una beca, digamos de la agencia gubernamental que otorga las becas a los artistas en general, la competencia es de tres mil a cuatro mil concursantes anualmente, más o menos, de los cuales solamente el nueve por ciento recibe apoyo.

¡Imagínese lo difícil que es ganarse una beca de éstas! Empero, con más frecuencia se ve a los artistas chicanos recibir estas becas, lo que es algo formidable, porque esto les permite veinte mil dólares al año; con esa cantidad, uno puede mante-

nerse nueve o diez meses, si se es muy frugal, y cuida bastante los pennies, los centavos.

Es posible mantenerse con mil dólares al año, pero hay escritores que tienen familia, y escritoras que son madres solteras que no tienen ningún otro ingreso más lo que ellos ganen. Es muy difícil: uno tiene que trabajar.

Yo trabajo, por ejemplo, seis horas diarias en el salón de clases, más una de preparación de lecciones. Luego llego a la casa, hago un poco de ejercicio para poder revitalizarme, y me siento a escribir como a eso de las siete de la noche, y termino hasta la una de la mañana, así todos los días hasta que termino una novela. Con la novela, uno tiene que estar casada con ella. Con ella es una carrera de resistencia.

Para escribir novelas tengo que sacrificar la vida social: no tengo casi. A veces voy al cine, al teatro, a cosas muy escogidas; veo a los amigos de vez en cuando; es como tener dos profesiones de tiempo completo, lo cual en absoluto me desagrada.

La poesía es diferente porque tiene su propio ritmo, llega en ráfagas, llega en dos, tres, cuatro poemas al mismo tiempo, y después hay un silencio de dos o tres semanas, o qué sé yo.

JP: *¿Se adhiere usted a alguna generación o grupo literario de la actual tradición literaria anglosajona?*

LC: Solamente a tres organizaciones de escritores de novelas policiacas y detectivescas. Una es la organización Sister in Crime (Hermanas en el crimen), que es el grupo de mujeres escritoras de novelas policiacas y de suspenso. El otro grupo es la Asociación de Escritores de Novelas de Misterio, además de la Asociación Internacional de Escritores de Novelas Policiacas.

JP: *¿Qué beneficios literarios conlleva el combinar en prosa o poesía dos lenguas?*

LC: Mire usted, es un asunto muy interesante, porque cuando yo escribía cuento en español, no podía escribir poesía al mismo

tiempo en la misma lengua; es decir, que el sistema me permitía la expresión en sólo una de las dos formas. O bien escribía poesía, o escribía cuento, porque los dos estaban en español.

Ahora he empezado a escribir novelas en inglés y poesía en español, quiero decir que son dos sistemas independientes, cada uno con sus reglas, sus formas de expresión, su base cultural en la que se apoyan, por lo tanto, no me es difícil escribir poesía al mismo tiempo que estoy escribiendo una novela en inglés. Bien visto, es fascinante, ¿no? (Creo que sólo tengo dos poemas en inglés, nada más.)

Lo que es más interesante es cuando me enfrento a sujetos de mis novelas: tengo dos personajes que son poetas que escriben poesía en inglés. Cuando ellos me susurran sus versos, yo los puedo transcribir en inglés, plasmarlos en blanco y negro en la página. Luego los amigos me dicen “pero éstos son tus poemas”. Yo les digo, “No, éstos son poemas de mis personajes, no son mis propios poemas.” Los míos los escribo en español, y siempre los he de escribir en español.

Como digo, es interesante, pero complicado de explicar el porqué, el cómo funcionan los dos. Tal vez por el hecho de que estoy tan cerca de México: toda mi familia vive acá: mi mamá, mis hermanos, mi hermana. Yo soy la única que vive en Estados Unidos, en California.

JP: *Entre paréntesis, ¿cuál es su nacionalidad?*

LC: Mexicana.

JP: *¿Cómo se da esa suerte de cambio? ¿Por qué se inscribe usted en la tradición literaria chicana –estadounidense– y no en su correspondiente mexicana?*

LC: Porque simplemente, en el momento de irse a vivir al Norte algo importante sucede. Tengo un amigo poeta, Rubén Alarcosta, de aquí del DF, que se va a vivir a Berkeley, California, y allí empieza una transformación: al principio, cuando hablá-

bamos él y yo me decía, “No, qué es esto de lo chicano; yo no soy chicano”. Empieza él a trabajar, a desenvolverse en ese medio, a querer publicar su trabajo en el mismo medio, e inmediatamente hay una concientización. Cualquiera de nosotros que entra a esa situación, entramos a medios rodeados de anglosajones.

Yo llegué de México, de San Luis Potosí, a Berkeley en 1964, a una universidad donde todo era anglosajón. En ese centro educativo había 40 estudiantes latinos y chicanos, en una institución con 27 500 alumnos, con una población de 18 por ciento de gente de habla hispana.

Entonces, uno empieza a ver esas cosas y dice “¿Qué está pasando aquí?” Y no hay manera de que uno abra los ojos y cuestione todo esto, que uno permanezca sin involucrarse.

JP: *¿Los escritores mexicanos despiertan algún interés entre sus pares chicanos?*

LC: De hecho, cuando nació el movimiento político-social chicano en los sesenta con la Unión de Sindicatos Campesinos de César Chávez, que es cuando verdaderamente empieza el Movimiento, se leía a Carlos Fuentes (*La muerte de Artemio Cruz*), a Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*), a Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente*), a Mariano Azuela (*Los de abajo*), a Agustín Yáñez (*Al filo del agua*); se leía a todos esos escritores, entonces muy populares. Después inicia el movimiento feminista y empiezan las chicanas y latinas a traer la obra de mujeres poetas y escritoras: Elena Poniatowska, Rosario Castellanos, etcétera.

Antes de subir al estrado y leer pasajes de su poemario Variaciones sobre una tempestad, alcanza a responder la última pregunta:

JP: *¿El TLC en qué beneficiará a su comunidad? A su consideración, ¿habrá pérdida para México en su soberanía o en su perfil cultural?*

LC: Ese tratado tan discutido y tan controversial porque se ve, de un lado, la necesidad de levantar la economía de México, y al mismo tiempo, tiene que ser firmado con mucho cuidado para que no se pierda soberanía, y más que nada, para que no se explote al trabajador mexicano o al canadiense; a fin de cuentas, es Norteamérica, son los tres países.

He oído entrevistas en una de las radiodifusoras de Berkeley sobre las maquiladoras, en las que han entrevistado a los líderes de los sindicatos de las maquiladoras, en ellas explican muy bien que esto ya se está dando en la frontera desde hace muchos años; esta explotación no va a cambiar. Si no se tiene cuidado, porque verdaderamente hay que tener al trabajador en mente, y permitir que los representantes de los grupos laborales se unan y den su opinión, que tengan algún tipo de voto. ¿De qué manera eso se va a ser? ¿Y de qué manera el gobierno mexicano lo va a permitir?, eso es otra cosa, ¿no?, es una problemática muy interesante.

¿Cómo nos va a afectar a nosotros los chicanos? Realmente no lo sé; en todo caso, a nosotros siempre nos afecta todo lo que afecta a México.

Como apertura y ya en el estrado lee, con un nítido español, su poema "Fuga":

Cansada de llevar en los ojos
resplandor, muro y silencio
y al oído
un rumor de alas y lluvia,
entre adiós y puerta inesperada
me decidí por el fuego
y en su primera promesa de agostos oportunos
mi corazón ardió
una noche de invierno.

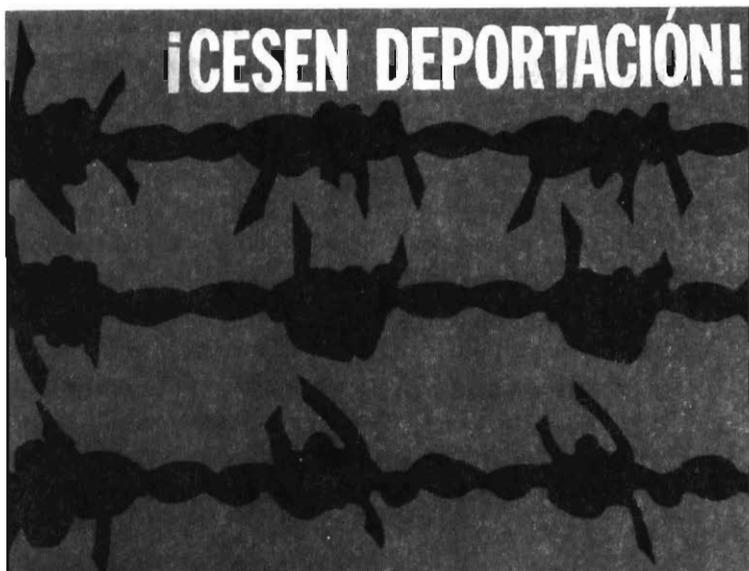
Crucé la insolente geometría
que tus manos construyeran
en las agrestes latitudes de febrero.
Tu milagrería de tigres al acecho lancé
a la insubordinada ecología del viento.
Lavé el sabor temible de tu piel
de mis labios.
Cautericé motivo, causa y sentimiento.

Borré tu mirada de mi cuerpo.

Y clausuré las puertas de la historia
para no recordar más tu nombre ni mi nombre.

Afuera
en el invierno de los dioses
con mano temblorosa destapé el silencio.

Conjuré las semillas del fuego.



Rupert Garcia, *Cesen deportación*, serigrafía.

CHICANO GEOGRAPHY

IN DETECTIVE FICTION

Marcus Embry*

In this paper I want to consider whether Chicana/ o literature will follow the path of ethnic literature and move from being an addition to US national literature ("American" literature) to rewriting itself as part of mainstream national literature. In the early decades of the twentieth century many different voices found articulation in US novels, and though many of these books (such as Anzia Yezierska's *Bread Givers*, Abraham Cahan's *Yekl*, and John Fante's *Wait Until Spring, Bandini*) quickly went out of print, they were reprinted and found new critical life as part of the renewed interest in US Ethnic literature in the 1980s. In the years between their original publication and their renaissance in the eighties, US discourse about immigration and ethnicity was deeply affected by both world wars, the cold war, the Bracero Program, the Civil Rights movement in the sixties, and an increasing paranoia regarding the border with Mexico and Latin America. With the exception of such profitable cultural presentations/productions as, for example, The *Godfather* movies and Garrison Keillor's "Prairie Home Companion",¹ ethnicity

* Associate Professor of English at the University of Northern Colorado.

1 "Prairie Home Companion" is a weekly radio show usually broadcast on National Public Radio affiliates. The popularity of the show in the 1980's

based on European immigration has been replaced by ethnicity based on language and confusions of race; in other words, the US is so consumed by worries about Latinidad that Irish, Italians, and Germans are now part of the majority rather than additions to it. The once identifiable literature associated with these immigrant groups fused into the mainstream of American literature, unless it was specifically identified as ethnic for marketing purposes. Part of this gradual movement of ethnic literatures into the mainstream was a result of assimilation efforts in the US by Euro-ethnic peoples distancing themselves from the world wars in Europe. At the same time, though, many authors in the thirties and forties were writing in and for Hollywood, and the near total disappearance of Fante's books is as attributable to the decline of articulation and interest in ethnicity as it is to the style in which Fante wrote. While the first "ethnic" novels in the US focused on the pressures and dilemmas of integration and assimilation, and tended toward *bildungsroman*, later "ethnic" authors began writing into much more popular or commercial genres such as Hollywood scripts and detective fiction. In this manner, ethnic literature gradually disappeared as distinctly other from "American" literature.

As we move into the twenty-first century, we find that Latina/o and Chicana/o literature is not only a large field of literature, but it is also a literature that has expanded from novels of cultural and ethnic difference into a literature that has found expression in most literary genres we would categorize as "American," such as detective novels. While Rudy Anaya's first novel, *Bless Me, Ultima*, was and is one of the most important Chicano novels

led to various books, one of which is *Lake Wobegon Days*, by Garrison Keillor. The show is about a fictional town, Lake Wobegon, in Minnesota populated by descendants of Norwegian and Scandinavian immigrants.

in terms of history and identity of the historical presence of Mexicans in New Mexico, his later novels have been detective/crime novels that sell well, but lack the “epiphanies of landscape” (Anaya’s phrase) that so distinguished *Bless Me, Ultima*. With so much literature in print, such a well-recognized academic field surrounding it, and so many authors ranging into popular genres such as detective fiction and trying to break into Hollywood, we must consider if we are again witnessing the process that absorbed European immigrant literature.

In *Chicano Narrative*, Ramon Saldivar addresses the process of literary history in which various literatures are combined or incorporated into the category “American” (215-16). Citing late 1980’s literary historical efforts by Sacvan Bercovitch and Werner Sollors to reconstruct an American canon that is inclusive, Saldivar problematizes Chicano literature’s place in such a process. Specifically addressing Sollors’ attempt to move “Beyond Ethnicity,” Saldivar points out the obvious: to acknowledge that European immigrant literature has disappeared within the American canon justifies Sollors’s assertion that immigrants found here in the US many patterns and cultural values which were familiar because they preceded the waves of nineteenth century immigrants. In other words, much as the Pilgrims found Squanto greeting them in English at Plymouth Rock, so too did European immigrants find an American culture created out of “diverse pre-American pasts” (Sollors 6). As Saldivar points out, however, problems arise when one figures in issues of race, sexuality, etc., and any move to integrate smaller literatures within the larger canon valorizes or fails to undo the prior structures of dominance. From this perspective, Saldivar argues that Chicano literature is fundamentally counter hegemonic and must remain in such a position vis-a-vis American literature. Saldivar’s 1990 book was fundamental in shaping

critical debate about and around Chicano literature this past decade, and to a large extent Saldivar eloquently summed up twenty years of struggle to define Chicano literature that began in the 70's with scholars such as Vernon Lattin and Luis Leal.

Ten years later, however, Chicano literature has moved well beyond the counter hegemonic, or at least well beyond novels that so deliberately narrated cultural difference that John Rechy was once thought as much an interloper in Chicano literature as John Nichols. In fact, after the critical success of *Bless Me, Ultima* and the largely unrecognized lyricism of *Tortuga*, Rudy Anaya turned to much more mainstream fiction, first with *Albuquerque*, and then with a series of novels that many readers interpret as detective stories. Ditto with many other authors in the nineties. And yet, when we look at detective novels such as Michael Nava's *The Burning Plain*, Guy Garcia's *Skin Deep*, Manuel Ramos's *The Ballad of Rocky Ruiz*, and Lucha Corpi's first Gloria Damasco novel, *Eulogy for a Brown Angel*, we find that all these texts explicitly refer to the Civil Rights struggle in the sixties and the pivotal strikes, brownouts, and blowouts organized by Chicanos. One could not ask for a better demonstration of the political unconscious of Chicanismo, even though these various texts concern very different aspects and issues within both the Chicano community and the larger US community as well.

In this essay, I will examine two recent detective novels, Rolando Hinojosa's *Ask a Policeman* and Lucha Corpi's *Cactus Blood*. I will argue that in these two novels we can distinguish a regional distinction, difference, (specifically Texas vs. California) that is familiar in Chicana/o literature in general. Given the different colonial histories of the various states that were carved out of northern Mexico, only in New Mexico can we find communities with the long history necessary for a novel

such as *Bless Me, Ultima*. Similarly, only in the Lower Valley of Texas can we find small towns with such rigid and yet amorphous ethnic and cultural boundaries that Klail City can be feasible. Each state has a particular history in terms of colonization, Mexicanization, and Americanization, and each state has produced remarkably different Chicana/o literature. In most of the works that heavily identify with one particular region or state (as opposed to thoroughly urban novels), the geography and history of Latinidad in the region is visible. This is true in both the novels I will address. However, because both of these novels are ostensibly detective novels, the manner in which the regions differ is dominated by the demands of the genre. In other words, besides making the point that these two novels detail Chicano communities with vastly different histories, I will argue that the manner in which each novelist reveals the mystery and solves the crime depends on that historical difference.

To begin with Hinojosa, *Ask a Policeman* is a detective or crime novel written by one of the most prolific Chicano authors. In fact, *Ask a Policeman* is the second of Hinojosa's crime novels that focus on Rafe Buenrostro as the Chief Inspector of the Belken County Homicide Squad. Often labeled the Chicano Faulkner, Hinojosa locates all his novels in his fictional Belken County, and he peoples his novels with the same residents of the county. *Ask a Policeman* is Hinojosa's fourteenth novel, and it is remarkably different than his earlier works. Now Hinojosa is no Agatha Christie. In fact, in my Fall, 1999 Latina/o literature class I taught *Ask a Policeman*, and the students really seemed transfixed by the fact that the Chief Inspector was constantly sending his detectives to buy beer to put in the office fridge. Besides the beer issue, however, the novel is not so much a discovery of clues and a gradual revelation of the crime. Instead, the novel narrates the various actions of the characters, and the

main points of the mystery, the places where the overall plot advances, are narrated by secondary characters in the novel. As my students said, the Chief Inspector was pretty lucky that someone could tell him what was going on since he wasn't discovering too many clues on his own.

In many ways, Lucha Corpi is no Agatha Christie either. Her detective, Gloria Damasco, is unwilling at best, a woman pulled into a decades-long mystery in her first novel, *Eulogy for a Brown Angel*. In that novel, Gloria does indeed look for clues and try to imagine the crime, motives, etc. But she is aided through her adventure by her psychic senses, by visions that reveal much of the mystery. Additionally, Corpi's first mystery ends in the death of Gloria's close friend Luisa, and that death is the driving force behind Gloria's involvement in the second mystery novel, *Cactus Blood*. Only in the third and latest of Corpi's Gloria Damasco novels, *Black Widow's Wardrobe*, does the protagonist have an office and a professional career as detective. In *Cactus Blood*, as in *Ask a Policeman*, much of the mystery is revealed in the narratives of secondary characters.

I focus on the shared feature that both novels narrate or resolve the mystery through narratives of secondary characters for a specific reason. Clearly, it is a major problem. In the case of Hinojosa, much of the mystery is revealed by two Mexican hit men who are questioned quite sternly by a female Director of Public Order. In other words, the novel moves back and forth across the Rio Grande in the lower valley of Texas, and the biggest break in the case occurs when two dangerous criminals are apprehended in Mexico and questioned there, and they both spill their guts and cough up details of the story our detectives were clearly not about to discover if left to their own devices. Lucha Corpi employs a similar strategy in *Cactus Blood*; specifically, at the end of the novel when the primary criminal

is disarmed and facing arrest, she, the criminal, fills in all the missing details of the mystery, which clearly the gang of detectives in the novel had little chance of discovering (though they had a better chance than the Belken county cops). Obviously, some could interpret this as a serious flaw in both novels, and many of my students were quick to jump to such a conclusion.

Rather than fault the novels, however, it is precisely in these oddities of the texts that we can begin to locate the geographies of the novels and the Chicanos who populate them. Hinojosa's novel is about the drug-trade and its influence in a community where Mexicans and Anglos have lived together in varying states of cooperation, antagonism, and marital relationship for almost two hundred years. As in all his previous novels, the characters in Belken county are truly characters, people well known to Hinojosa's readers, and well known to each other through family ties and a community memory in which crossings over national and other borders are better documented and cataloged than in the records of the INS. As one would expect, the local INS officials are part of the community, but when the Washington officials appear, regionalisms quickly arise that demonstrate the incompetence of the national bureaucracy when compared to the Belken county community. In fact, by focusing on the drug trade, Hinojosa changes one of his major motifs. In his previous novels, Hinojosa contrasted Belken county to larger, national issues to sharpen his imaginary community and the ties that bind the people there. It is a very southwestern attitude, a combination of western independence and community arrogance that those of us born in New Mexico and Texas know all too well. But in his previous novels, Hinojosa used the Korean conflict and Rafe Buenrostro's participation in that war as a way to contrast the smaller community to larger issues. In *Ask a Policeman*, however, Hinojosa replaces Korea with the drug trade. Not surprisingly,

as he invokes the drug trade, he simultaneously invokes the issue of illegal immigration, and through this association he illustrates that the national perspective is blind when compared to the local.

In terms of a geography of the novel, it is the presence of the border with Mexico in the novel that makes it so distinctly Lower Valley. The novel begins with a jailbreak and radar-evading flight across the US border. When the Belken cops finally enter the novel, they too cross the border to collaborate with their good friend, a woman who went to school with the Chief Inspector and who is now the Director of Public Order in the community that mirrors Klail City across the Rio Grande. And, obviously, she mirrors the Chief Inspector. Her ability to work across the national boundary, as well as the main bad-guy's ability to similarly work across the border, is a result of trans-border schooling, which, again, is a very regional, specific issue. This pattern of cooperation, communication, and collaboration across the Rio Grande is as old as non-Indian residents of the Lower Valley. When Mexico first invited German, Czech, and Southerners such as the Austin family into Nuevo Santander to settle a wild land, a pattern emerged of a people who lived between two nations, a people who lived far from the prevailing national interests and discussions of both the US and Mexico. As Texas became, well, itself, various incidents occurred which reinforced the independence of the region for both Anglos and Tejanos. Among the Tejano or Texas-Mexican community, there were various "heros" whose acts were recorded in Corridos, from Gregorio Cortez, who evaded a posse of over one hundred Rangers, to Catarino Garza, who marshaled a small force and rode across the border into Mexico in an attempt to overthrow the Diaz regime.² Clearly the notion of a porous border was not

2 There were many uprisings against the Mexican government that began

invented by the advocates of globalization, and such a “new” concept when presented in the Lower Valley is simply redundant.

What Hinojosa has managed in *Ask a Policeman* is to translate a national issue into a Belken county story. Currently the flip

along the lower Rio Grande. In 1838, Ant3nio Canales, a Monterrey lawyer, led an uprising in an attempt to form a Republic of the Rio Grande, and Santa Anna's troops battled local rancheros until 1840 (Paredes 133). In 1851, Jos3 M. Carvajal led a revolt that sought to declare Tamaulipas the Sierra Madre Republic. The “announced a plan of constitutional reforms, the reduction of import duties, and demanded the withdrawal of the Federal army from the north” (Schwartz 133). They received support from residents on both sides of the Rio Grande, and the revolution lasted until 1853.

On the northern side of the Rio Grande, corridos tell the stories of various “heroes” who also rebelled, although in these cases against both US law and central Mexican authority. Juan Cortina briefly occupied Brownsville, Texas, in 1859 and won a few engagements with US troops before he fled across the border. But Cortina was not safe across that border. When Porfirio D3az came to power in 1877, he was committed to co-operation with the United States, from whose southern borders would come any successful uprising against his power. He was, therefore, eager to help pacify the Border. He withdrew Cortina to Mexico City and kept him a prisoner for the rest of Cortina's life (Paredes 135).

The D3az regime changed the nature of the Rio Grande as a border and the sanctuary offered by Mexican soil. Paredes explains that D3az began his career from Brownsville, so he was very conscious of the border and the instability it could create for his government. In 1877, to Tejanos who were charged with murder were broken out of jail and disappeared across the border. The Rangers demanded the extradition of both the prisoners and the others who assisted their escape. Paredes writes that Tamaulipas Governor Servando Canales, a staunch D3az supporter but a Border man, refused to obey D3az's order to comply with the demand for extradition. Three of the men were somehow turned over to the Rangers, and Border sentiment against D3az grew bitter. D3az sent regular troops against Canales, but these joined Canales's forces when they reached the Border. For a while, D3az's months-old dictatorship was in danger (136). And finally, in 1890 a newspaper editor from Eagle Pass, Corpus Christi,

side of NAFTA's open economic borders is the militarization of the border, and the paranoia surrounding our "national language" and illegal immigration is usually conflated with very real concerns about the drug trade and its attendant violence. When we localize these national discourses into a story which is set in a community that has been living astraddle the border for more than a century, we should expect changes in how the story is told. For example, a good part of the end of the novel focuses on a pair of twins whose parentage and history as youths are central to the resolution of the mystery. To obtain this information, the Chief Inspector asks his aunt, clearly a source of information that is not available outside the community, or even the immediate family. The geography of the novel, then, is very local and very centered on the trans-border communities of the Lower Valley in Texas. Was this mystery resolved by good detective/police work, logic, and sources of information not based in the community, this novel could have occurred anywhere.

The geography of *Cactus Blood* is quite different. Set in California, this story does not cross national borders, nor does it focus on long community memories and bonds of obligation and friendship established through generations. Rather, this novel is much like *Califas*, an urban odyssey that collects various people with varying degrees of shared interests and familiarity, and it pools them together in an attempt to solve the murder of one of their own. This is not to say that Gloria Damasco's partners in this story are strangers; rather, they are all old acquaintances

and Palito Blanco named Catarino Garza marshalled a group of men and set out across the border to overthrow the Diaz regime. Defeated by Mexican army troops, they returned to Texas to resupply, and were met at the border by Texas Rangers and US troops, sent there by the US government at the request of the Mexican government (DeLeon 93).

from the civil rights struggle of the sixties, after which they went their separate ways. One of their members is murdered, and Gloria and the others pool resources, cooperate to varying degrees, and all manage to converge at the moment and place that allows them to both catch the killer and listen to the narrated resolution of the mystery. There are episodes in the novel that remind the reader that the characters are Latino, such as when seeking information they approach wealthy older residents of a house and are immediately perceived to be domestic help seeking employment.

Clearly, a major aspect of this novel is that issues stemming from the civil rights struggle by Chicanos in the sixties must be resolved by Chicanos in the nineties. The police are simply not interested in working through the details of the mystery in the book. And this mirrors the general cultural trend to immortalize the sixties as a civil rights struggle of African Americans and forget and exclude the Chicano and other peoples' participation. It also very much mirrors the development of California and the Chicano experience there. The mystery which must be solved is dependent on the strikes in the Delano vineyards; at the scene of the first murder our sleuths discover a video of the Delano strike, and the video contains both the clue to motive and suspect, and it reminds them of their past associations and obligations and thus becomes the glue that binds them in their current endeavor. In other words, the novel brings together Californians in the nineties who had all put the sixties and seventies behind them, and then the novel reminds them of their shared history and forces them to work through those old obligations in the face of overwhelming neglect and reassurance by both the broader culture and a local, Chicano culture intent on urbanization and cultural commodification.

The geography of *Cactus Blood*, then, is not so much spatial

as chronological. The characters are still in the same physical spaces, spaces created not through centuries of history and borderland status between the US and Mexico. But the physical spaces have nevertheless been deeply affected by cultural memory and signification. To the generation of Chicanos from the sixties and seventies, Delano was a name synonymous with brilliant success in the face of overwhelming odds; the strikes and César Chávez and the anonymous workers all represented the history of Chicanos in California, and while the students were marching out of schools and the Los Angeles police were going postal on families picnicking in parks, Delano represented a moment where simple human dignity was achieved without the blare of media and the National Guard. Today, Delano tends to mean nothing to young Chicanos, and in fact it represents a historical perspective that is either slipping away or is one of the chief arguments for implementing Chicano studies in high school curricula. Either way, when at the end of the novel Corpi has her villain narrate the mystery to the sleuths as a reminder of everything that went wrong since Delano, she is also lecturing the reader about that slippage of memory, about that loss of signification. At that moment both Gloria Damasco novels then come together as a recovery of those memories and their importance in the world of California in the nineties.

In conclusion, it is evident that in recent detective fiction such as the novels above, we find mainstream Chicana/o authors (i.e. authors frequently taught in the academy) attempting to articulate cultural difference in an unfamiliar genre. The detective novel is a demanding genre in that there have been and are many outstanding mystery writers and a very enthusiastic amateur and critical readership. When an author cannot quite resolve the mystery within the body of the investigation, the novel seems to go awry of the genre. But to argue that Hinojosa and Corpi

are simply poor mystery writers is to argue that they are attempting to write or assimilate their work into a popular genre, and this is too simplistic a reading of their work. On the other hand, I would not argue that this is a case of Chicano authors trying to appropriate a genre and change the genre to tell or illustrate Chicana/o issues. Rather, that Chicanos return to the defining community geographies and the Civil Right struggle as fundamental to identity indicates that one mystery provokes another, that in trying to solve a contemporary mystery, Chicanos must simultaneously encounter the mystery of their own articulation within the US community, and that mysterious articulation is historically and geographically specific. From this perspective, Sollors' assertion looms large: Chicanos have found a popular genre that allows them to encounter the multiple layers of mystery and dissimulation that surround their identity in the US, and much as the European immigrants found their arrival already foreshadowed in the US, Chicano authors moving into other genres of writing found their identity crises already foreshadowed in detective fiction. What we see is the familiarity these authors find in a popular genre. What these authors find is that the story of Chicanismo/o has always been a detective story.

Works cited:

- Anaya, Rudolfo A. *Bless Me, Ultima*. Berkeley: Tonatiuh International, Inc., 1978.
- . "The Writer's Landscape: Epiphany in Landscape." *Latin American Literary Review* 10:98-102 (Spring-Summer, 1977).
- Bercovitch, Sacvan, ed. *Reconstructing American Literary History*. Cambridge: Harvard, 1986.
- Cahan, Abraham. *Yekl: A Tale of the New York Ghetto*. New York: Appleton, 1896.

- Corpi, Lucha. *Black Widow's Wardrobe: A Gloria Damasco Mystery*. Houston: Arte Publico, 1999.
- . *Cactus Blood*. Houston: Arte Publico, 1995.
- . *Eulogy for a Brown Angel*. Houston: Arte Publico, 1992.
- De Leon, Arnoldo. *The Called Them Greasers: Anglo Attitudes Towards Mexicans in Texas, 1821-1900*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- Fante, John. *Wait Until Spring, Bandini*. New York: Stackpole Sons, 1938.
- Garcia, Guy. *Skin Deep*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Hinojosa, Rolando. *Ask a Policeman*. Houston: Arte Publico, 1998.
- Keillor, Garrison. *Lake Wobegon Days*. New York: Viking, 1985.
- Lattin, Vernon E. *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1986.
- Leal, Luis. *Aztlán y México Perfiles literarios e históricos*. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1985.
- Nava, Michael. *The Burning Plain*. New York: Bantam, 1997.
- Parades, Américo. *With His Pistol in His Hand*. Austin: University of Texas Press, 1958.
- Ramos, Manuel. *The Ballad of Rocky Ruiz*. New York: St. Martin Paperbacks, 1993.
- Sollors, Werner. *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*. New York: Oxford, 1986.
- Saldívar, Ramon. *Chicano Narrative: the Dialectics of Difference*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- Schwartz, Rosalie. *Across the Rio to Freedom: US Negroes in Mexico*. University of Texas at El Paso: Southwestern Studies Monograph, no. 44 (1975).
- Yeziarska, Anzia. *Bread Givers*. Garden City, NY: Doubleday, Page, & Company, 1925.

Sheila Ortiz Taylor*

Writing novels is no more bizarre than any other compulsive behavior. I would rank it somewhere between eating chocolate and falling in love. But like most academics I feel some desire to problematize my own compulsions, to theorize them. And so I would like to begin by talking about what impels me to write novels, then what impelled me to write my fourth novel, *Coachella*.

At this point the writer in me takes over and acknowledges that what I will say here is itself a kind of fiction, though in my mind such a statement does not compromise truth. For I believe in the truth-telling power of the novel. And my conviction is based on the sense I have that a novel is a miniature replica of the world.

As a child I used to have a disturbing recurring nightmare in which I was required to hold in one small hand an enormous ball. It was my obligation and my responsibility. And yet the ball was too large. My fingers strained to curve around the

* Autora chicana, profesora-investigadora en el Departamento de Inglés en Florida State University.

1 This essay was delivered as a lecture in the Latina/o Culture(s) Speakers' Series sponsored by the University of North Carolina at Chapel Hill, November 15, 1999.

impossible sphere. I would wake in a panic, terrified I might drop the world. The novel, as a miniature, permits me to hold existence in my hand and to study it, to safely indulge my curiosity, to look close, ask questions. Quite possibly I can even discharge obligation, be responsible.

Milan Kundera tells us the novel is a “meditative interrogation”.²

I would add that the field of its interrogation is preeminently social. The novel is not hermit literature. Characters we encounter in isolation—even those who celebrate solitude—are probably inching toward social encounter. Picaresque fictions are structured by episodes in which the hero gains a new job, disguise, or lover and then is cast out. But having been cast out, there is nothing to do but take on a new job, a new disguise, or new lover. This is the dance of the social contract, of giving up freedoms to get services, of negotiating the clauses and revising the small print text in our individual contracts so that we can get the most while giving up the least.

Ortega y Gasset tells us that “every novel bears *Quixote* within it like an inner filigree”.³ I think he is right. Certainly I see my own novel, *Coachella*, as supported from within by Cervantes’ work. In my own mind the most striking moment in the *Quixote* is its second beginning. In the first beginning Quixote sets out alone on his chivalric quest (Part I, Chapter II). But the solitary figure is beaten and returns home. When he ventures forth a second time (Part I, Chapter VII), wisely he has secured the services and companionship of Sancho Panza. An editor for Viking today might dismiss the two openings as redundant and

2 Milan Kundera, *The Art of the Novel* (NY: Grove Press, 1986) 31.

3 José Ortega y Gasset, *Meditations on Quixote* (NY: Norton, 1961) 162. First published 1914.

advise Cervantes to collapse into one the two incidents of setting forth. But that editor would miss the great point. The novel is social and dialogic, Cervantes reminds us; Quixote *must* have a companion, someone to hazard opinions in conflict with his own. If a novel, as Kundera suggests, is a meditative interrogation, then this interrogation to be valid and effective must happen from more than one perspective.

And just as the perspectives of interrogation must be various, so too must the sites of interrogation. In *Quixote* there are communities represented by inns, windmills, a chain gang, even a puppet show. Though the two human figures move across a natural landscape, what they seek is absent in nature: warm beds, hot meals, companionship, stories, versions and visions of reality. Social reality.

My own main character, if there is one, is named Yolanda. Standing next to her Airstream, in all innocence, she muses, "Everything she needs is right here in this trailer or she doesn't need it, and if she ever wanted to she could just kick out the blocks and off she'd go. Out of here. Carry her house on her back like a turtle. Pull in her arms and legs whenever it damn well suited her".⁴

Of course she is wrong. Of course she is two sentences away from falling in love and changing her solitary life forever. This is a novel. If Yolanda were inhabiting a poem she might very well stand next to that Airstream forever, musing alone on time, space, and the state of her soul. Night would fall and seasons change, and on she could muse, undisturbed next to her faithful Airstream. But Yolanda is in a novel, not a poem. Therefore in precisely two sentences she must fall in love, then spend one hundred fifty-five

4 Sheila Ortiz-Taylor, *Coachella* (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1998) 32. Subsequent citations will appear in the text.

pages discovering and revealing a medical conspiracy to the community which she has never in her life felt a part of before.

But let me back up a little. Let's leave Yolanda standing next to her Airstream and return to the question of what impels me to write novels, what impelled me to write this particular one. Clearly Cervantes made me do it, and Ortega, who explained him, and Daniel Defoe, Henry Fielding, Tobias Smollet, maybe Fanny Burney, certainly Jane Austen; then there's Charlotte Brontë—let's say *all* the Brontës— George Eliot, and possibly Henry James, but let's not forget Edith Wharton and Doris Lessing and Virginia Woolf; above all Virginia Woolf. Have I forgotten Conrad? They made me do it, all of them, and others whom I've forgotten to mention. And now that I look at my list I see they are all white and with the exception of Lessing, all dead.

In 1988 I had an ugly duckling experience at a conference in Barcelona, when my hand fell on a copy of *The Last of the Menu Girls* by Denise Chavez. I was standing in a room where there were tables of books by Chicana authors. I worked my way from book to book, first page to first page, and when I got to the end of the line of tables I said somewhat arrogantly, "They write like me!" Perhaps I spoke out loud.

What did I mean? I probably couldn't have told you then quite what I meant, but what I *think* I meant, what I *must* have meant, was that we were all strong of voice, irreverent of convention, funny, satirical, inclined to dance, to dream, to eat, to make love and that some of that love-making might be to nature herself. Since that afternoon in 1988, I have been swimming in the company of swans.

But long before I came to swim with swans I had an experience in Palm Springs that indirectly led to my wanting to write *Coachella*. I had been visiting my mother and step father in Palm Springs, California. I didn't love Palm Springs yet. I felt

contemptuous of the movie stars and their worshippers, and I felt superior to my parents' preoccupations with getting and spending, and I still believed that deserts were empty and why would anybody want to live there anyway.

I was driving out of town at dusk, headed for Los Angeles, where I still lived. I was escaping, already beginning to feel some relief, was following the main road out of town when somehow I missed my turn. Suddenly I found myself in the backside of Palm Springs, the wrong side, maybe even the dangerous side. It looked like Ti Juana. The streets were dirt, the houses leaning, cars dilapidated. It was the antithesis of my mother's street and yet I knew I somehow belonged here and that she did too. This was what she had spent her life avoiding; by not learning Spanish, by leaving Toonerville, by marrying a white lawyer. Here was a community to which we were attached in some way, but I knew my mother had never been here, that she had probably protected herself from knowing even of its existence.

What I understood at that moment was that Palm Springs was not one community but that it was many. The people who lived here worked inside the privileged community, even made its existence possible. And yet the privileged community did not acknowledge or respect this other community, the one on which it depended, did not see the people who cooked for them, cared for their children, cleaned their houses, tended their yards, or maintained their sparkling pools as having actual, even rich and cohesive lives.

It might have been Henry Fielding who taught me of the novel's great power to unmask, to reveal, to show forth. Or it might have been Cervantes' play with windmills and giants, barbers' basins, and Mambrino's helmet that inspired me. But that desire to pull aside the curtain stayed strong inside me.

What kinds of secrets do the powerful keep, I asked myself? What are their motives, their methods?

In *Coachella* the most far-reaching secret is that some members of the community have been transfused with blood that carries HIV antibodies. The fictional present is 1983, when many doctors agreed that transfusion was probably responsible for the spread of AIDS, though nothing was done to protect people or even to inform them for several years. Why should some people conspire to keep others ignorant of danger? How did class, ethnicity, and gender play a part?

I began to see too that my concepts of community needed further broadening. What kinds of sub-cultures make up a small community? In this case the mix was complex and compelling. Palm Springs prides itself on being the golf capital of the country, as well as the cosmetic surgery capital. "PS I LOVE YOU," the bumper stickers read. Here was a community growing rich by pumping water out of underground wells to irrigate desert golf courses and performing liposuction on aging women. And both activities occurred in an atmosphere of secrecy cultivated by a culture controlled by white males.

So through a combination of memory, historical research, and field trips I gradually identified a multiplicity of communities: the golfing community, the retirement communities, the medical community, the entertainment community, the Mexican American service community, the Cahuilla and Agua Caliente native American tribes, and a large gay/lesbian population. My focus on Palm Springs eventually broadened, moving outward geographically both westward and eastward to include a dozen desert towns arranged along the San Andreas faultline, a collection of desert communities known by natives as the Coachella Valley.

This premise—that many communities existed within one—required a new way of structuring the novel. At first I

arranged and labeled it in the conventional way: Chapter One, Chapter Two, Chapter Three, and so on. It didn't feel right. I gave the chapters snappy titles. That was worse. I tried laying out the chapters on the floor, shifting around their arrangement, moving them from one pile to another. Then my eye fell on a short, transitional chapter that made the whole thing clear to me:

A woman stands in the doorway of her trailer, barefoot, gazing out at patterned light and shadow falling on the Indio Hills and the mountains beyond. The morning sun illuminates her hair, a mane so thick and dark that in this light it turns a deep plum. Her baby sleeps under a blanket on the double bed in the next room, guarded by a chair, two stacked suitcases.

The woman stands in the doorway, sensing with her bare feet the uneven texture of the cheap checkerboard linoleum, worn, buckled, and ripped slightly under the strain of so many exits and entrances, people whose journeys continue somewhere else. She takes the sun of this winter morning on her face, holds a cup of coffee, breathes in the desert stillness, unaware of the man planting flowers in Palm Springs, the woman burying her dog in Desert Hot Springs.

She is not thinking about where she has come from or what will happen next. She simply stands in the doorway of this rented trailer in Coachella, feeling in her hand both the coffee cup and the mountain (32).

The man planting flowers, the woman burying her dog, and the woman standing in the doorway of her trailer holding a cup of coffee were all having their experiences *at the same moment in time!* Yet nobody could read three chapters at once. That was quite impossible. Time in a novel might not be linear, and yet novels had to be read in a linear way.

I had encountered this same problem in writing a novel ten years earlier, *Spring Forward/Fall Back*.⁵ I was developing a scene where a husband and wife were having dinner in a seaside restaurant. They were experiencing the same meal at the same time, and yet I knew that the monologues running in their heads were vastly different. But how could I convey simultaneity in a one-thing-at-a-time form? What I did was this: I cut and pasted so that the monologues appeared on opposing pages. In essence there were two Chapter 29s and they were designated “hers” and “his,” like matching bath towels hanging on the bar together.

It was risky to do this. My publisher was afraid people would return the book thinking they had defective copies. Also, it might be one thing to hazard such a lay-out for ten pages and quite another to sustain it throughout an entire novel. I needed to find another way to convey simultaneity; I wanted to bend novel form so that the miniature more closely resembled its original: life, where everything happened at once. Finally I hit on a solution, one that I felt would work, for this novel at least. I realized that a chapter might be designated by a date, June 15, 1983, for instance, and co-incident events happening to different people in different places could be collected together under that day. Their thoughts and preoccupations might then even reflect ironically off one another. On a particular date in the book we might visit three or four different sites of inquiry, where people struggled in different ways with the same problem. Their differing grasps of the idea of community could, and eventually did, form the texture for a multivocalic interrogation.

Let's take the example of Biscuit Reed, wife of the local hospital's executive vice-president. Unlike the straight white

5 Ortiz Taylor, Sheila. *Spring Forward/Fall Back*. Tallahassee, FL: Naiad Press, 1985.

males forming a part of her social circle, she is aware of the multiplicity of communities. As a volunteer at the local library, she comes into contact with both the gay/lesbian community and the Chicana/Chicano communities. Both fascinate her; she sees them as colorful, exotic and faintly lawless.

Biscuit Reed always takes her time getting her belongings out of the back seat of her car Sunday afternoons just before she goes into the Coachella Public Library. There's a little rose-colored frame house across the street from her parking place that she enjoys glancing into, casually, so they don't notice. And really she is not being judgmental. She likes the little house, the cheerful color of it, the way all the friends and family park right there in the front yard just any old way, and how music and laughter come spilling out the windows and doors heedless as sunlight.

It might be fun to be Mexican and have all those people with no work ethic just hanging around with you on Sundays and eating all kinds of spicy, fattening food together like there's no tomorrow. What if she just strolled across the road right now and picked her way up the broken concrete walk to the front door of the pink house with turquoise trim?

But her feet keep her going the right way, right up the walk toward the library, carrying under one arm the Sunday paper and under the other the book on golf she checked out for Harold last week. Thinking about the pink house keeps Biscuit from noticing the woman waiting by the front door until she is right up on her. That wild-eyed Mexican woman doing research on AIDS. Well Biscuit has the medical journal she ordered through interlibrary loan, and one or two more of the books she wanted. That ought to hold her. Biscuit keeps wanting to ask her in a nice tone of voice if she's a doctor, but that might be passive

aggressive and Biscuit does not want to be that ever, watches herself for signs of it.

So she smiles at the woman while unlocking the front door and tells her she has her materials if she will just give her a few minutes to get organized. The woman goes off to the far side of the library and paces up and down, snapping her fingers and popping her knuckles every now and then, a habit Biscuit can barely tolerate even in men.

Then suddenly this woman is looming over Biscuit at the check-out desk; she has waited, apparently, as long as she can; flames are about to leap out of her eyes. Biscuit quickly assembles the stack of material, and the woman carries it off to the back of the library like it is game she has hunted down and will now devour in solitude. At least now it's quiet.

Biscuit breathes a sigh of relief and spreads the Sunday paper out on the desk in front of her. She and Harold always used to read the paper together every Sunday, but this new job of his requires him to play golf all the time with Mr. Disenhouse from the hospital and other influential men from the community. Sometimes movie stars. But since she and Harold cannot be together Sundays anymore she might as well be providing a service to the community. Just as he is. They are a team, in that respect. They like to give back (117-119).

Biscuit sees Yolanda as transgressive, aggressive, dangerous, barely contained by the space they must temporarily share. Yolanda enters as an outsider, someone dangerous, someone who performs gender in inappropriate ways. Just as she, Biscuit, would never actually enter the exotic pink house, she would never expect a person like Yolanda to enter her library. Biscuit Reed expects everyone to stay separate within the system, like catalogued books on different topics occupying the same shelf.

Biscuit is right about Yolanda; she *is* committed to breaking down this system. She tends to set up camp on lines of division, on borders, boundaries. Her trailer rests on a fissure of the San Andreas, but she is, in her own words, “glad to live on a fault” (25). If as Gloria Anzaldúa suggests in *Borderlands/La Frontera* the Chicana lesbian functions socially as a mediator figure,⁶ then we can understand Yolanda’s position in the text in these terms. As Chicana, Yolanda embodies mestiza culture. As lesbian she bridges the gap between male and female, performing the task, in Anzaldúa’s terms, of mitigating duality. In a crucial chapter we see Yolanda’s movement toward acceptance of Indian communal culture.

Half an hour later Yo hands three dollars to the Indian woman eating a Big Mac in the toll booth at the entrance to the Indian Canyons and drives through the main gate, moving slow over corrugated roads toward Palm Canyon. The Agua Calientes didn’t maintain the approach, maybe to keep traffic down. Still it’s cheap to come. So she feels welcome but like she has to be willing to deal with it. Living in the desert’s like that. Everything’s a little bit harder.

She parks in a swirl of dust. From the gift shop she hears the recorded flute of Carlos Nakai. A hot breeze teases the feather headdresses, beaded purses, tomahawks, postcards festooning the entrance. A sign says to watch out for mountain lions.

She begins the descent: pavement at first with an iron handrail; then asphalt giving way to gravel, the rail disappearing. She follows the path into the oasis, where giant palms gather along the stream bed, casting an inviting shade. Oasis. The word itself

6 Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunt Lute, 1987) 85.

seems to send a breeze rustling through the shaggy trees. This shady ground where families congregated for hundreds of years: women washing clothes, weaving baskets, preparing food, children playing, elders conferring, telling stories. Community. Now the tribe was strung out across the valley in the checkerboard pattern President Grant had created when the railroad came through. Now they lived in stucco houses with air conditioning, or in trailers with swamp coolers like her own. Some of them lived well, others not. Some of them lay in the cemetery she had passed on the way in.

Yo rests on the edge of a picnic table and takes a long drink from her canteen, listens to the birds rustling in the palms, making nests, finding food. Then she begins her steep journey into the far canyon, the way from here marked only by the language of landscape (56-57).

The metaphor of journey here frames Yolanda's symbolic acceptance of what is Indian in herself, an acceptance that permits and explains both her commitment to revealing secrets about the larger community's blood supply and eventually to aligning her formerly rootless life with that of a woman and her daughter, thus forming the Chicana lesbian family.

In a sense Yolanda's vision of the Agua Caliente community is as much an imaginative construct as Biscuit's vision of the barrio. Yet Yolanda uses a mythic construct, I think, not to wall herself off from Indian culture by seeing them as exotic other—Biscuit's method—but rather to internalize tribal culture by honoring its ancestral domestic space.

Yolanda's father, Crecencio, also mythologizes community, but his is a personal mythology of a Mexico passing away.

Crecencio is tilling lightly around the grapefruit trees with the special tool he made for himself when he was a joven in Guerrero before he and Josefina had been forced to leave their beautiful town—what?—thirty years ago. Thirty years. A long time. A lifetime.

In his mind he has been searching back, trying to find the point when the world made a strange turn in the wrong direction, one that led like a path straight to the front door of la señora, where air arrived in tanks carried by strangers. And now, maybe he has found it, the starting point. Found it by the feel of his hand on the wood of the implement he made thirty years ago in Guerrero Viejo.

Viejo because now there was a new town, Nuevo Guerrero, built out of ugly cinder block, thirty-six miles away from the real Guerrero, his own town covered over now by water those government men dammed up, men in suits, ties, dark glasses you could see yourself in but not their eyes. Dammed up the whole Rio Grande. ¿Y por qué? Why did esos gabachos—¿como se dice? this Corps of Engineers—decide to flood his beautiful town, to drown the alameda, the mercado, el catedrel, his school, the house he was born in? Why? Why did they do this?

To bring water to the ugly towns springing up all along the Tamaulipas border, to bring it to the farmers down river so they could get rich, and the new money would bring más dinero y más y más.

People didn't understand what growing meant anymore, like it was just sticking one thing on top another, the kind of growing that turned into cancer. Go ahead, call it cancer, because that's what it was. New Guerrero. He stopped, took off his hat, mopped his brow, began again the meditative motion, digging into the soil with the blade of his memory.

He should of stayed there, beside the old town. Some people had. He thought about Julia Zamora. Julia. She moved, all right, to the new town when they told her to. But she didn't like it. Too ugly, she said. She wanted her beautiful town back, two hundred years old; she wanted to see the arches of the mercado; wanted to stand under the high sloping roof of the catedral; to hear again the crack of the baseball bat after school; to whirl about to melodies from the Hotel Flores' piano and the bands in the alameda on Sundays.

She went back, that Julia Zamora. Lives there now in a little house by the lake with no electricity, only ice and candles. Sells fish and soda pop to tourists. Her boat floats over the school, circles the plaza. She drops her fishing line down into his back yard. In a letter she wrote: People are returning all the time. More than twenty. Come back, Crecencio, you can live this way.

But he was married by then, had a baby. His wife told him, "It's gone, Crecencio. You got to live in this world now." Sometimes at night he dreams he is standing again with the people of Guerrero watching the river rising. He can hear the strange music of their weeping, their cries mingling with the sound of rushing river water, can feel the chill climbing his body, until he wakes, shaking with cold, sobbing for air (125-27).

Loss of community replays in his head perpetually, shaping his sense of the past and the future. This method of interpretation is what Eve Sedgwick has called in another context, "a hermeneutic of suspicion",⁷ impelling Crecencio to become an active player in the plan for exposure. His recurring question, "How could you

7 Eve Sedgwick, *Novel Gazing* (Durham: Duke University Press, 1997) 17.

take care of anything or anybody in this kind of world?" structures the end of the novel, imparting a kind of fatality.

The women in his family do not share this sense of fatality, loss, and suspicion. In fact his sister, Josefina, who has experienced the same loss of community, says of herself and her immigrant life, "Me, I'm at home right where I am. I'm a retired American citizen with a house, a car, and a TV with electricity to run it. Oh, I ain't saying I don't miss Guerrero. It sure was a pretty town. But I ain't no scuba diver, that's for sure" (180). From her husband, a Cahuilla Indian, she has integrated the tribal philosophy suggesting that social change, even social violation, is not necessarily personal, let alone fatal.

Having led Marina up the aerial tramway to the very top of Mt. San Jacinto, she offers a perspective on community, its significance, its actuality.

Aunt Josie pauses at the edge of a cliff, makes a sweeping gesture with her arm extended, her hand palm up, her fingers outstretched. Like she is introducing somebody. "There, mi'ja, there she is. La Coachella."

They stand side by side, looking down at the colored squares, too high up to see movement.

"Ecru, sepia, umber, Titian, russet." Marina is lost for a moment in the art of desert, then notices Aunt Josie looking at her.

"Moreno," she explains, "I thought there'd be more green."

"Yeah, but Gary Luna, he used to say things wasn't always like this here in the valley. Dry, brown. His people say ten thousand years ago the whole Coachella was filled with a great lake, and around that lake there was big oak trees, plenty of green grass. Buffalo. A different kind of world then."

As Marina looks the valley fills with color. She sees the expanse of dancing waters, sees the buffalo clustered under stands of

oak, sees grassland stirring in the breeze. A different world then. "What happened," she wonders?

"Oh, you know, earthquakes, mountains coming up, rain coming down. Change. Lot of things just happening natural, like they do. But also people done it. You know, esos gabachos with their stinking yellow máquinas. Plowing things up, knocking them down, shooting them. The Corps of Engineers done a lot of it. See that Salton Sea over there." She points east. "Just a big mistake they made. Always thinking they can move things around. Well, that one come up in the wrong place." She laughs. "Oh we know them engineers, me and Crecencio. Him and me, we used to live in a pretty little town in Mexico. Long time ago. Here comes the Corps of Engineers saying they're going to flood the whole town. People downstream got to have water. Things got to develop. Say they know what they're doing, and we can go live someplace else. Like it's all the same. And it *is* the same, time they're through with it.

"But I'll tell you that cuento another time, Marina. Let's go get us a hot dog" (99-100).

"Let's go get us a hot dog" embodies the comic reading of *Coachella*, whereas "then he pulls the trigger" embodies the tragic. Though our view of Crecencio pulling the trigger is in temporal terms the last vision in the novel, still we must hold onto the female view that permeates the book. Remember that Josefina counts herself lucky to have a house, and in effect Crecencio commits violence in defense of his daughter's home. The home is envisioned in this novel as an outpost of privacy and even safety. Home is where the self shelters and fortifies itself against the next impending encounter with society and its demands. In effect houses and the friends who open them up for sanctuary offer tentative answer to Crecencio's question,

“How could you take care of anything or anybody in this kind of world?”

But of course, houses are another way of saying community, that concept presented in a multiplicity of ways by a multiplicity of voices. And can we say that among these conflicting discourses on community, a single view prevails? Probably not. These versions of community are strung throughout the novel like towns along the San Andreas Fault, unique arguments in the single discourse on community called *Coachella*.

LITERATAS BORICUAS, CHICANAS Y CUBANAS

EN ESTADOS UNIDOS

G. Patricia Casasa*

Somos los grupos raros, la gente que no pertenece a ningún sitio, ni al mundo dominante, ni completamente a nuestra propia cultura. Todos juntos abarcamos tantas opresiones. Pero la opresión abrumadora es el hecho colectivo de que no cuadrarnos y porque no cuadrarnos somos una amenaza.

Gloria Anzaldúa¹

El fenómeno de latinización o hispanización en los Estados Unidos ha despertado mucho interés en los ámbitos universitarios, sobre todo en los de estudios latinoamericanos, por lo que se han desarrollado serios intentos de acercamiento a esta nueva cultura emergente para tratar de entender su proceso de formación y al mismo tiempo comprender, con mayor claridad, los problemas que conjuntamente se confrontan en las relaciones entre Estados Unidos y los países latinoamericanos.

En las últimas décadas estamos presenciando el fenómeno llamado "la era de la migración",² caracterizada por movimien-

* Maestra en Estudios Latinoamericanos, organizadora de múltiples encuentros chicanos en la Ciudad de México.

1 Anzaldúa, Gloria. "La prieta", en Cherrie Moraga y Ana Castillo. *Esta Puente mi Espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*. San Francisco, CA. USA. USM Press, 1988:168.

2 Weyr, Thomas. *Hispanic U.S.A. Breaking the Melting Pot*. New York. Harper and Row Publishers. 1988.

tos masivos de población de origen latinoamericano hacia el Coloso del Norte, cuyos resultados están derivando en una transformación fundamental de las estructuras económicas, sociales y políticas que amenazan la ideología de construcción nacional de los Estados Unidos desde su interior, rompiendo con ello el famoso mito del *Melting Pot*.

En los estudios de corte antropológico, sociológico o histórico, se ha dado la tendencia de ver el fenómeno de latinización estadounidense en función de la supeditación o marginalidad de grupos como los chicanos, puertorriqueños y cubanos, entre otros hispanos, dejando fuera otros aspectos más creativos de su producción cultural, como es el caso de la literatura, que aunque está sujeta también a imposiciones como el modelo estético a seguir, la calidad y la originalidad han sido aliados de los escritores para romper fronteras, moldes y limitaciones, creando mecanismos culturales para solucionar problemas en torno a la identidad étnica.

La situación en la que viven estos grupos en Estados Unidos, es de continua confrontación cultural en la cual la familia, la economía y las costumbres se enfrentan a presiones económicas individualistas y empresariales, y a toda suerte de discriminaciones por raza, sexo, cultura, lenguaje y estrato económico, por ello la definición de identidad se ha ido secularizando en cuanto a que se incorpora en el proceso histórico en el que están inmersos. Como consecuencia se advierte una concientización gradual y una creciente preocupación por matizar el contraste entre mexicanos, cubanos, puertorriqueños, mexicanos, chicanos, centro y sudamericanos, latinos o hispanos, hombres, mujeres, homosexuales y lesbianas, y por encontrar una definición y una etiqueta que les permita reducir las tensiones internas del grupo y externas entre la integración a la cultura angloamericana y los prejuicios raciales, sexuales y culturales que incluyen.

En este proceso, las mujeres han participado activamente y en los últimos años el número de escritoras chicanas, puertorriqueñas y cubanas, entre otras latinoamericanas, se ha incrementado de manera notable. Por ello es de sumo interés en este trabajo hablar sobre la literatura escrita por mujeres chicanas y latinas en Estados Unidos.

Entonces surgen preguntas en torno al papel que han jugado las mujeres en este proceso de creación literaria en donde la identidad es el punto central a construir, por ello nos preguntamos ¿en qué consiste hoy en día la particularidad de la narrativa escrita por mujeres chicanas, cubanas y puertorriqueñas en los Estados Unidos?, ¿cómo es la mujer escritora?, ¿cuáles son sus temáticas más relevantes en diferentes etapas históricas?, ¿qué papel desarrolla la singularidad regional como factor que influye en lo que escriben las mujeres? Desentrañar lo anterior es necesario para establecer límites y no perderse en un territorio bastísimo.

Reconocida en general la dificultad que implica caracterizar a la literatura escrita por mujeres, a partir de su feminidad, así como la imposibilidad de construir un marco teórico coherente, no queda más que formular hipótesis y supuestos que en la práctica funcionen o se desechen. Por ello hay que partir de dos puntos referenciales: la visión natural del trabajo y los diferentes grados de especialización alcanzados por el lenguaje, sin olvidar que casi siempre se ignora el reconocimiento de la habilidad en el manejo del lenguaje escrito, al margen de la característica del sexo.³

Para ello hay que pensar que el estudio de la mujer como sujeto social, atraviesa necesariamente por la situación de dis-

3 Gómez Montero, Sergio. "Feminidad desgarradora y otredad", en López González, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. *Mujer y literatura mexicana y chicana; Culturas en contacto 2*, El Colegio de México. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1990. pp. 169-176

crimación en la que se mueve en la historia desde tiempo atrás. Pero más que verificar la existencia de la opresión constante y la discriminación de que es y ha sido objeto, los estudios de diacronía aplicados a la obra literaria de mujeres deben poner énfasis en la manera en cómo esa discriminación influye o no en las obras creadas, y no solamente como un contenido anecdótico, sino con más profundidad, como pudiera ser desde el punto de vista de la selección de la anécdota, su tratamiento, lo que presenta con más fuerza y el uso y manejo del lenguaje.

La creatividad ha venido a ser una producción cultural, y al hablar de este proceso hoy en día se refiere uno inevitablemente al término posmodernismo aplicado al ámbito de la literatura. La historia parece demandar tal posición, por ahora los significantes trascendentales han quedado atrás y las nociones esenciales de bueno y malo, feo y bello, han sido borrados aparentemente. Las urnas modernistas se han roto irreparablemente, y de sus fisuras emergen rasgos no clasificados por los curadores autorizados de la cultura.

Gómez Montero⁴ asegura que los estudios que realiza lo han llevado a formular la hipótesis que parte del reconocimiento de la existencia de códigos simples de comunicación, y por lo tanto de lenguajes básicos o naturales. El desarrollo social del hombre lo ha llevado a crear códigos complejos y especializados, entre los cuales surge el lenguaje literario con sus variantes narrativas, reflexivas y poéticas. A partir de ello, habría que especificar cuáles son las características que le imprimen las diferencias sexuales al manejo del lenguaje y, a partir de ahí, identificar cómo se carga de sentido la narrativa, si es que nos remitimos a algunos principios que establece la teoría aristotélica, en

4 Gómez Montero, Sergio "Variaciones sobre lenguaje y literatura" en: *Los caminos venturosos*, México, UABC, 1987, pp 21-27.

particular en la *Poética*⁵ en lo que refiere a la síntesis entre la verdad, memoria y fantasía, su tratamiento de lo dramático, o el significado profundo de la catarsis, que hasta la fecha no ha podido ser estudiada extensamente.

Este tipo de narrativa se separa históricamente de un estado social de discriminación y a partir de ello comienza a construir su discurso. De esa manera, en el contenido de la narrativa escrita por mujeres, conviven hoy, ineludiblemente algunos principios básicos. Por un lado su sexualidad, asumida como diferencia, y que hace a la mujer un sujeto *-otro-* frente al hombre, un sujeto que histórica y socialmente se ve sometido, violenta o voluntariamente a un proceso de discriminación, le impide acceder en igualdad de condiciones en la cotidianidad, cuyo contexto negativo se hará presente en el discurso narrativo dejándose sentir tanto en la anécdota como en el lenguaje.

De tal modo, lo que en la narrativa del hombre aparece como abierto, en la de la mujer aparece como cerrado, hermético; de lo que en los varones es mundano, en la mujer se torna divino; que lo que en ella es sacro, es profano para el hombre a la hora de equiparar la narrativa del hombre y la de la mujer, al correlacionar significado y significante, denotación y connotación. Por ello es necesario el ver qué de él le es propio, específico del *sujeto otro*, que además diacrónicamente es un sujeto no sólo dominado por el hombre, sino ubicado –pudiera ser, aunque en lo general del caso nunca lo es– en franca desventaja social. Allí la literatura iría de la oralidad –tradición popular, que en buena medida es hoy fundamentalmente femenina,– a la elaboración de discursos de complejidad creciente.⁶

5 Aristóteles. *El arte de la poética*. México, Espasa-Calpe, 1981.

6 Gómez Montero. Op. Cit, pp. 171-172

La *otredad* como base y principio de identificación propone que la literatura femenina es otra porque es un sujeto distinto, estructuralmente diferente desde el punto de vista social e histórico. Por ello, en el caso del cuento, la narración o del relato, Propp⁷ dice que lo importante es contestar el planteamiento de *qué* hacen los personajes y no tanto *quién* y *cómo* lo hacen. Este autor ubica con claridad el problema de la anécdota a partir del reconocimiento de que ése *qué*, permite reconocer y diferenciar la escritura de la mujer, si se tiene como base la existencia de la otredad.

Si bien es cierto que existe la ideologización de la literatura femenina, como dice Bradú,⁸ no se puede negar que también existe la desgarradura como sello distintivo que predomina en toda la literatura escrita por mujeres, y que primordialmente se expresa en la poesía.⁹

Según Ong¹⁰ la escritura reestructura la conciencia para después hablar de la relación que se establece entre memoria oral y línea narrativa. Entre las escritoras chicanas, puertorriqueñas y cubanas, la oralidad en la narrativa se convierte en permanencia de memoria; en obstinación por conservar lo que, aparentemente está fuera del orden. La oralidad en la narrativa es más que nada *disrupción*, en la medida en que es una extensión de los rasgos primarios de una estructura de sucesos, ya sean estrictamente históricos (verídicos) o literarios (ficción). La oralidad permite, de esa manera, encontrar uno de los hilos básicos de la narrativa femenina chicana, puertorriqueña y cubana en Estados Unidos, ya que en ella se localizan indistintamente

7 Propp, V. *Morfología del cuento*. España, Fundamentos, 1971.

8 Bradú, F. *Señas particulares: escritora*. México. FCE. 1987, 135.

9 Gómez Montero. Op. Cit.

10 Ong, Walter. J. *Oralidad y escritura*, México. FCE, 1987.

la tradición oral de los pueblos indios, así como la narración de hechos del pasado que pervive en las comunidades rurales, a la vez que explica la fuerza de las historias sobre la vida que recopilan las narradoras. Otras utilizan lo político como coloquio, como gozo verbal, como imagen irónica de una realidad que se derrumba porque es corrupta; ahí la oralidad conserva los rasgos primarios de la realidad.

Lo oral sirve para recuperar la realidad más inmediata e igualmente cotidiana, y en ocasiones el uso de ambos lenguajes el inglés y el español, refuerzan ese carácter mestizo en los relatos. Tiene como característica central, aparte de la recuperación de la memoria, su tendencia hacia la cotidianeidad, y ello se emparenta y choca con la escritura como reestructuradora de la conciencia. Es decir, conciencia del enfrentamiento con la realidad, porque la realidad arremete y degrada, y el sujeto no puede quedarse impassible frente a la situación. Allí la feminidad se convierte en resistencia, reclamo y denuncia, en mentadas de madre contra el mundo por que es así, y no merece otra cosa.¹¹

Rosaura Sánchez¹² ha analizado el discurso chicano en este momento histórico y dice que a pesar de la fragmentación del tiempo y espacio, y la subjetividad descentrada, la literatura chicana continúa siendo caracterizada por prácticas que son contestatarias y críticas de la ideología dominante. Dentro de esta literatura hay aún una angustia existencial, una noción de colectividad, una búsqueda de la historia y un anhelo del sujeto por un estatus, y mientras siga siendo marginada y desterritorializada, no puede caer dentro del dominio cultural del posmodernismo, será única y tangencialmente posmodernista. Por eso

11 Gómez Montero, *Op. Cit.* 174-175

12 Sánchez, Rosaura. "Posmodernism and Chicano Literature". *Aztlán, A Journal of Chicano Studies*. 18 (2):1-14.

a la literatura chicana, boricua y cubana en Estados Unidos, le es imposible abandonar sus raíces históricas.

Patricia Waugh¹³ ha encontrado que las mujeres escritoras latinas despliegan una relación ambivalente con el posmodernismo, a pesar de que éste ha sido presentado como un arte de lo marginal y de lo opuesto. Una de las razones es que el posmodernismo asume o rechaza las relaciones que la mujer nunca ha experimentado como sujeto en su completo derecho.

Para la chicana Norma Alarcón,¹⁴ la literatura es el discurso teórico del proceso histórico, y la perspectiva crítica sólo surge claramente cuando no existe una tradición que recoja la actitud propia de la escritora, y cuando ésta se da cuenta de que se enfrenta a una tradición ajena a la que nunca ha pertenecido, o a la que ya no acepta sin cuestionar.

Hoy en día las principales propuestas literarias chicanas, tanto de hombres como de mujeres, se reúnen en torno a la búsqueda de autodeterminación, de la autodefinition, junto con un proceso de autoinvención entre varias culturas. Estas actitudes toman una perspectiva crítica, consciente de los rastros históricos que aporta, y cuya visión tiene como resultado un discurso teórico del proceso histórico con respecto al individuo y a la familia en sus momentos íntimos y en sus procesos cognitivos.¹⁵

La mayoría de las obras chicanas y latinas en Estados Unidos están escritas en inglés, con frases ocasionales en español, cuyo impacto afectivo a menudo requiere de una interpretación más allá de lo literal. La selección de dichas frases es muy especial, con referencia al sistema de símbolos y significantes de la cultura

13 Patricia Waugh, 1989:3 citado en R. Sánchez.

14 Alarcón, Norma. " La literatura de la chicana; un reto sexual y racial del proletariado", en López Aralia, *et al. Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*. COL-Frontera Norte. 1990, pp. 20.

15 *Idem*.

latinoamericana y mexicana. Así, en este contexto lingüístico se pone en juego las categorías cognitivas de varias culturas, la norteamericana, la mexicana, la cubana y la puertorriqueña, planteando una yuxtaposición cultural para forjar la autodefinición y la autoinvención, además de la apropiación del inglés como instrumento propio de comunicación. Este proceso encuentra analogías con el proceso histórico de apropiación del castellano en México y en Latinoamérica.

Por ejemplo, Ana Castillo tiene por norma no asistir a los talleres de literatura manejados por norteamericanos, pues teme perder su “voz” debido a la presión para usar el inglés en tales talleres. Sin embargo, escribe en inglés, algunas veces en español, pero elude la influencia dominante. Surgida del proletariado, insiste en su posición social como punto de referencia. Para ella, como para muchos otros escritores y escritoras que se niegan a asistir a tales talleres, es una cuestión de autoprotección para cultivar la “voz” y la temática propia. Para otros como Sandra Cisneros, Bárbara Brinson Curiel o Alberto Ríos, la asistencia a dichos talleres les ha servido para apropiarse de la técnica narrativa o poética y aplicarla a sus propios intereses.¹⁶

Cisneros, quién también surge del proletariado, cuenta que en Iowa no podía escribir porque se encontraba fuera de su ambiente, junto a norteamericanos de clase media alta que describían jardines esculpidos con exquisita finura, casas hermosas, y que ella solamente tenía para describir las grotescas imágenes del barrio, el cual no podía traducir a bellas imágenes como sus compañeros, por la vergüenza que le producía pertenecer a una clase socialmente inferior y fuera de los cánones norteamericanos de clase media. Hasta su segundo año en la

16 Alarcón, *Op. Cit.*, 208-209.

universidad rompió su silencio literario y se propuso escribir sobre el barrio, el ghetto, la basura, las cucarachas y las ratas, lo cual era exponer su privacidad y su experiencia. Sin embargo, al describirlo ha logrado imágenes reales que ponen al descubierto la realidad de la vida cotidiana de los habitantes de dichos lugares y de las penurias de los grupos considerados minorías.

Hay muchas etiquetas para referirse a la literatura chicana y latina en general. Se le define como literatura de protesta social, de actuación (*performance*), del proletariado, de estética *mainstream* o sea del medio anglo dominante, feminista, o también puede caer en la categoría de *gay*. Sin embargo, la suma de estas etiquetas hace que la literatura chicana, puertorriqueña y cubana tengan un panorama amplio y enriquecedor ya que, en los últimos años, la producción femenina ha venido a incrementar el acervo literario de estas comunidades.

Ahora existe una nueva generación de escritoras chicanas, que surge a la sombra del movimiento político y del movimiento feminista norteamericano. El primero caracterizado por una voz cultural sumamente masculina y el segundo por la voz de la mujer blanca de clase media norteamericana. En la década de los ochenta, varias escritoras chicanas entre ellas Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa, asumen el reto político y literario de publicar *This Bridge Called My Back* (1981). Esta obra recoge la protesta contra el racismo feminista norteamericano y contra el sexismo, ya que en general tales actitudes han mantenido marginada a la “mujer de color”, aún cuando también contempla la necesidad de emancipación. El libro reúne una serie de testimonios que expresan la experiencia de mujeres socialmente marginadas como las chicanas, cubanas, puertorriqueñas, negras, orientales e indígenas. Se insiste en el análisis de la situación sociohistórica, la producción crítica, teórica y literaria de todas ellas, pero únicamente a través de la perspectiva de los

tres órdenes sociales y categorías analíticas que siempre han regido sobre su existencia, esto es género/sexo, raza/cultura y estatus socioeconómico, recogiendo los estudios sobre las mujeres latinas (puertorriqueñas, cubanas y sudamericanas), chicanas y de color en el ámbito universitario norteamericano.¹⁷

Las mujeres han confrontado muchos problemas dentro de la lucha por los derechos humanos, pero son escasamente reconocidas, como dice Martha Cotera, una activista chicana: "cuando la mujer habla, la comunidad oye, pero ella raramente lo hace".¹⁸ A pesar de que César Chávez siempre reconoció la importancia de las mujeres en el movimiento chicano, una vez dijo:

"If you haven't got your wife behind you, you can't do many things. There's got to be peace at home. So I did, I think, a fairly good job of organizing her".¹⁹

Helen Chávez, su esposa, siempre actuó calladamente a su lado, desde los primeros días del movimiento, y permaneció, al igual que otras mujeres, sin reconocimiento por su trabajo durante mucho tiempo

La gente comenzó poco a poco a involucrarse en los movimientos por la justicia social, por la igualdad y por el cambio, y las mujeres reflejaron su determinación por cambiar las condiciones de sus comunidades y de sus propias vidas. Las activistas puertorriqueñas, por ejemplo, han confrontado el sexismo masculino desde el principio de su lucha en la historia del *Young*

17 *Idem.* 208.

18 Cotera, Martha P. *The Chicana Feminist*. Information Systems Development, Austin Tx., 1974.

19 Chávez, César. "An Organizer's Tale". Citado en: Oboeler, Susan *Op. Cit.*, p. 73.

Lords y al igual que las chicanas han peleado por obtener derechos y beneficios para sus comunidades.²⁰ Antonia Pantoja explicaba que la razón por la que la mujer puertorriqueña estaba como líder, no era porque ellas lo habían planeado, sino porque las condiciones de sus comunidades y los movimientos migratorios hacían que fuera necesaria su participación.²¹ A pesar de que la participación femenina en los movimientos se tomó siempre de manera subordinada, ésta fue para ayudar a muchas otras mujeres a redefinir el significado de sus roles históricos y para asegurar la sobrevivencia y la permanencia de sus familias y comunidades. Poco a poco, se fueron organizando, aprendieron a hablar en público, a oír sus propias voces, a delinear su identidad política, y a reafirmarse ellas mismas. Crearon una cultura organizada, no alrededor del miedo o del machismo, sino en torno al reconocimiento de las experiencias comunes, y en este proceso descubrieron su diversidad, junto con el reconocimiento del histórico papel de luchadora social que ha mantenido la mujer latinoamericana dentro de sus comunidades.

La búsqueda de identidad como tema básico, sigue siendo prominente hasta la fecha en la literatura chicana/latina, aunque dicha identidad es aún más compleja para la mujer, ya que el feminismo, aunque ha sido parte de la lucha por la justicia, la igualdad y la libertad, la propia condición de mujer dentro de su propio grupo les ha impuesto otra alienación más frente a la cultura anglosajona. Martha Esther Sánchez²² describe la difícil situación que ha empujado a la mujer a expresar su identidad femenina amenazando las prerrogativas que les ha impues-

20 Oboeler. *Op. Cit.*, 73.

21 Vázquez, Blanca " Mi gente: Antonia Pantoja and Esperanza Martell". *Centro Bulletin* 2, No. 7 (Winter 1989-1990): 48-55

22 Sánchez, Martha Ester. *Contemporary Chicana Poetry*. Berkeley, University of California Press.

to la cultura chicana, como mujer que vive entre dos culturas y cuyas tradiciones les impiden la plena participación, o mejor dicho, el pleno reconocimiento de sus acciones en la lucha por sus comunidades.

Es por ello que dentro de la narrativa chicana, boricua o cubana, aparecen imágenes de la madre, la abuela, la curandera, la joven “carnala” de los barrios, la santería, la medicina tradicional, el quehacer cotidiano, lo relacionado con las labores estrictamente femeninas, como afirmación de la identidad. Las obras desmienten la absurda idea de la inferioridad intelectual femenina y se constituyen en una fuente de orgullo en cuanto a los temas tratados, tanto como a las obras en sí.

Estos retratos de la mujer están plasmados en obras poéticas de autoras como Cordelia Candelaria, *Ojo de la cueva*, Colorado Springs, Maize Press, 1984; Sandra Cisneros *My Wicked, Wicked Eyes*, Houston Arte Público Press, 1984, 1987; Pat Mora, *Chants*, Houston, Arte Público Press, 1984; Carmen Tafolla *Cedar Rock*, Invierno de 1981. O en estudios como los de Norma Alarcón, “*Chicanas in Feminist Literature: A Re-Vision through Malintzín or Malintzín: Putting Flesh Back on the Object*” en el libro de Cherrie Moraga y Gloria Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York Kitchen Table-Women of Color Press. 1983.pp 183-190.

La literatura femenina chicana/latina está obsesionada también por la genealogía, y por las circunstancias familiares inmediatas, de una manera diferente que las obras masculinas. En ellos se afirma la genealogía mexicana ante la hostil patriarcal anglo; la negación del patriarca mexicano para buscar modelos nuevos; se afirma el devenir del joven en su maduración y en la búsqueda de su hombría; se hace referencia al *Pachuco* como un mito que ha venido a servir para reflexionar sobre el racismo, sobre el cambio lingüístico, el code-switching, como el modelo de las actitudes

retadoras, como el que reniega de ambas culturas, según lo planteó Octavio Paz en *El Laberinto de la soledad*.²³

Por su parte la mujer escritora, chicana o latina, plasma el rechazo al padre-patriarca tanto mexicano como puertorriqueño, cubano o angloamericano; guarda silencio sobre el padre, lo toma como figura opresiva y represora, o demuestra una actitud de rechazo y desamor hacia él.²⁴

En general, las escritoras se conciben a sí mismas como *un milagro revolucionario intelectual*, según Norma Alarcón,²⁵ por las difíciles condiciones económicas y sociales que actualmente atraviesan y que, a pesar de ello y contra viento y marea, han escrito para tratar de construir su identidad y para recuperar su genealogía.

Entre las ensayistas y poetisas chicanas, se ha retomado la mítica figura de las soldaderas de la Revolución Mexicana, como imagen de la mujer de lucha, cuyos deseos se han visto traicionados por el racismo y el sexismo de las dos culturas, al igual que las imágenes reivindicadas de la Malinche, que tratan de reconstruir su historia de varias maneras, ya sea defendiéndola por ser una esclava cuyas circunstancias históricas no han sido tomadas en cuenta, ya como un mito de la imaginación patriarcal para controlar la voz de la mujer, viéndola como una diosa redentora de la mujer, o como una figura que realmente puede explicar la experiencia sociohistórica de la mujer india y de la mestiza en este continente, al margen de la criolla legítima, fuera de la ley y sin protección.

23 Alarcón, Norma. "La literatura de la chicana: un reto sexual y racial del proletariado", en López, Aralia, Amelia Malagamba y Elena Urrutia. *Mujer y literatura mexicana y chicana: Culturas en contacto*, 2. México. Col Mex-Col-Frontera Norte.1990: 207-212.

24 Alarcón, Norma, *Op. Cit.* p. 208.

25 *Idem.*

De la misma forma como las obras de otros chicanos y boricuas han sido incluidas dentro de los modelos de literatura étnica desde los años sesenta, los críticos hasta hace muy poco tiempo comenzaron a tratar con la de los cubanos residentes en los Estados Unidos. En 1982, Silvia Brunat y Ofelia García editaron una antología titulada *Veinte años de literatura cubanoamericana*, y clasificaron como parte de la literatura étnica obras de escritores cubanos nacidos en EU, o de aquellos que estaban residiendo en ese país desde 1970. Para hacer la selección se basaron en el hecho de que fueran trabajos escritos en español, en que incluían los temas recurrentes sobre Cuba y el exilio y en el que reflejaran nostalgia por el pasado perdido. Entre los autores más conocidos que se incluyen en esta antología están Emilio Bejel, Lourdes Casal, Rita Geada, Luis González Cruz, Maya Islas, Ana Rosa Nuñez, Matías Mostes-Huidobro, José Sanchez-Boudy y Omar Torres.²⁶

Burumat y García insisten específicamente en que estas obras deben ser clasificadas como literatura étnica, porque reflejan la experiencia de escisión cultural y lingüística ante la sociedad americana que experimentan los autores, concluyendo que “*en la literatura cubanoamericana la etnicidad queda definida no como diversidad y diferencia en continuo choque con la cultura dominante, sino como apego a los antepasados y a las tradiciones del país de origen*”.²⁷

Conforme se ha incrementado el número de inmigrantes cubanos, han proliferado también los trabajos literarios, tanto así que han venido a ocupar un espacio cultural visible, como por ejemplo con el premio Pulitzer otorgado a la obra de Oscar

26 Burumat, Silvia y Ofelia García.(Eds) *Veinte años de literatura cubanoamericana*. 1982.

27 *Idem*. 19.

Torres *Hijuelos: The Mambo Kings Play Songs of Love* (1989), o el reciente éxito comercial de Cristina García: *Dreaming in Cuban* (1992). Sin embargo, el problema de la definición de lo que es la literatura cubano-americana aún está por resolverse y continúa siendo un reto para los críticos el establecer criterios de clasificación, ya que más que circunscribirse alrededor de temáticas comunes, es una literatura muy diversa y dinámica, por venir de cubanos en el exilio, o descendientes de ellos que ya están en proceso de americanización.²⁸

Cristina García plasma en su novela *Dreaming in Cuban* (1992), su condición de inmigrante y extrae de las dos culturas temas con los cuales trata de reflejar su visión de la realidad. En ella la *santería* funciona como una actuación cultural en donde permite a la protagonista cubano-americana restablecer la conexión con la cultura ancestral y la búsqueda de sus raíces.

Por el otro lado, la puertorriqueña Judith Ortíz Cofer a partir de que se independiza del grupo nuyorriqueño, pasa a formar parte de la transición generacional. Su obra representa un estilo distinto, ya que descentraliza la geografía étnica puertorriqueña en Estados Unidos y se enfoca a la construcción de la identidad puertorriqueña a partir de la cultura norteamericana, desechando los estereotipos tanto hollywoodenses como los puertorriqueños típicos. A cambio de ello trata de reconstruirla mediante los signos étnico-lingüísticos que distinguen a los puertorriqueños. Esta simbología sociológico-geográfica es parte del grupo nuyorriqueño que explora la representación puertorriqueña a través de los motivos étnicos, sin embargo para Ortíz Cofer la apropiación del inglés es importante como medio expresivo literario.²⁹

28 Christian. Op. Cit. 178.

29 Ocasio, Rafael. Op. Cit. 502.

Para la crítica posmoderna surge la pregunta si es posible la construcción de la identidad puertorriqueña a través del uso del idioma inglés, por su oposición con el español y el spanglish, y su experiencia integracionista en Estados Unidos, y esta es precisamente la problemática que expresa Judith Ortíz Cofer en su obra *Silent Dancing* (1990), una colección de ensayos y poemas que se refieren a su infancia. Ella explora su percepción de la cultura norteamericana y la relación que guarda con su puertorriqueñidad, para así convalidar estos opuestos en su expresión literaria. En su ensayo *One More Lesson* (1990), relata la confrontación con una maestra anglo que la castiga brutalmente por su incapacidad de comunicarse en inglés:

"I Instinctively understood then that language is the only weapon a child has against the absolute power of adults".³⁰

Por ello el eje central de su trabajo literario es la apropiación de códigos semánticos en español, que al incorporarse al inglés manifiestan la psiquis del puertorriqueño en los Estados Unidos. La pretensión de su libro *The Line of The Sun*, (1989), es la exploración intensiva de su concepto de identidad puertorriqueña como una función social. También representa la relación semiótica entre el inglés y el español con la percepción de la identidad puertorriqueña, cuando Marisol asiste a una ceremonia espiritista-santera, en donde se ven sincretizados los elementos ancestrales africanos, asimilados a las formas culturales relacionadas con el inglés y el español. Marisol comprende que pertenece, aunque no completamente, al mundo puertorriqueño y lo acepta:

30 Ortíz Cofer, Judith. *Silent Dancing: A Partial Remembrance of a Puerto Rican Childhood*. University of Houston: Arte Público Press, 1990.

"I learned something during those days: though I would always carry my Island heritage on my back like a snail, I belonged in the world of phones, offices, concrete buildings, and the English language".³¹

La obra de Ortíz Cofer promueve la deconstrucción de los significantes lingüísticos en el proceso de invención de la etnicidad norteamericana desde la perspectiva puertorriqueña y al mismo tiempo reconstruye ésta mediante la subversión de los elementos tradicionales en el espacio textual de la autobiografía.³² Comparte su preocupación posmodernista por la representación literaria legítima de la experiencia boricua dentro de los parámetros culturales norteamericanos, sin embargo ella conserva una visión de la complejidad de la historia y entiende la dinámica de los grupos étnicos en Estados Unidos, lo que convierte su construcción literaria en un proceso de trasgresión declarado.³³ Para ella, la *otredad* es la entrada ontológica al mito del *Melting Pot* norteamericano que se renueva continuamente.

Los críticos de la literatura chicano/latina han observado que la tierra de origen asume casi siempre un estatus mitológico. Por ejemplo, Eliana Rivero compara la idealización que elaboran los Nuyoricans sobre *Borinquen*, describiendo a ésta como una preciosa isla parecida a un edén, de la misma forma que hacen los chicanos de *Aztlán*, la tierra del origen de la cultura azteca.³⁴ En ambos tipos de novelas se idealiza la patria original como el lugar donde la tradición se mantiene intacta, sin cambio ni amenaza, como un lugar puro, sin contaminación; por lo tanto

31 Ortíz Cofer, Judith. *The Line of the Sun*. Athens: University of Georgia Press, 1989.

32 Ocasio, Rafael. *Op. Cit.*: 503.

33 *Idem*.

34 Rivero. *Op. Cit.* 1985: 179.

la tierra de procedencia viene a representar una *ficción colectiva* para todos los inmigrantes.

Pero para los hijos de aquéllos, no sólo existe eso. Su meta es sentirse como en casa en los Estados Unidos, ya que mantienen sólo vagos recuerdos de su lugar de origen o del de sus padres, y es a través del navegar en un espacio bilingüe y bicultural y una continua negociación entre dos culturas, como intentan encontrar su identidad. Este ir y venir hace que sientan la necesidad ontológica de buscar sus orígenes, una base sólida en la cual anclarse para resistir la sensación de desplazamiento que ambas culturas les producen; para ellos —que están ‘*atrapados entre*’—, la identidad étnica es un proceso en avance, una invención que está siendo renovada constantemente y esto es expresado perfectamente a través de la literatura.

Las referencias recurrentes a la invención de la identidad en las novelas chicanas, puertorriqueñas y cubanas, sugieren que las nociones de historia invariable y orígenes culturales definidos debe ser problematizada. Michel Foucault, junto con otros pensadores postestructuralistas, pone en duda ambas nociones, a través del examen del discurso y la deconstrucción de la historia. Para él la historia es una red de prácticas y discursos entretrejididos, organizada a través de sistemas que establecen estamentos como eventos y determinan su sobrevivencia en el “gran libro mítico de la historia”.³⁵ A este sistema lo llama *archivo* y dice que nosotros jamás podremos tener dominio sobre los discursos que regula este archivo, sino que por el contrario éste nos priva de nuestras continuidades, disipa esa identidad temporal en la cual estamos placenteramente viéndonos a nosotros mismos,

35 Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse of Language*. Trans. A.M. Sheridan Smith. New York Phanteon Books, 1972: 128.

cuando deseamos exorcizar las discontinuidades de nuestra historia. Establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de nuestros discursos, y nuestra historia es la diferencia de los tiempos, y nosotros mismos somos la máscara de la diferencia. Esa diferencia, lejos de ser olvidada y ser recobrados los orígenes, es la dispersión de la cual estamos hechos.³⁶

Esta visión de la historia, coincide con la perspectiva que eventualmente alcanzan los narradores de las novelas cuando señalan que su historia sobre la inmigración está repleta de discontinuidades y que jamás podrán recobrar sus orígenes culturales, ya que solamente podrán *inventarlos*.

36 *Idem*. 131.

— Alejandra Sánchez Valencia**

El tema de identidad, pese a su complejidad, ha sido tratado muchas veces como la equiparación de la fórmula lógica: “A es A”, o bien en Psicología como “Yo soy yo”.¹ Tras este aparente simplismo se encuentra la primera y más poderosa condición para hablar de identidad: el reconocimiento de ser alguien o algo específico, con características que singularizan respecto a otros. No es de extrañarse, entonces, que el mismo título del poema *Yo soy Joaquín*, de inicio con una aseveración que denota singularidad, en otras palabras “Yo soy yo”.

En este artículo se expondrá la relación entre la identidad y el discurso narrativo en el poema *Yo soy Joaquín*, del chicano Rodolfo “Corky” Gonzáles.

- * Las ideas expuestas en este artículo fueron trabajadas por vez primera en la tesis que titulé: “La repercusión del contacto de dos lenguas en la identidad chicana, reflejada en su literatura: análisis de cinco obras” para obtener el grado de Maestra en Estudios México-Estados Unidos el 23 de abril de 1998. El resultado fue el grado y una mención honorífica.
- ** Profesora-investigadora de tiempo completo en la Coordinación de Lenguas Extranjeras UAM-Azcapotzalco.
- 1 Sedmay-Lidis. *Enciclopedia de la Psicología y Pedagogía. Vol. 7: Diccionario de la Psicología*. España, 1977-1978, p. 67.

En la década de 1960, los chicanos adoptaron una postura defensiva como cultura emergente, denotando aquellas características que los identificaban como grupo social diferente. Un aspecto de gran valor durante el movimiento fue hablar de "literatura chicana", y tener la valentía de que pese a la prohibición del idioma español, se utilizara éste como bandera de lucha en los escritos.

Rodolfo "Corky" Gonzáles, autor del poema, nació en Denver en 1928, se caracterizó por las muchas ocupaciones que desempeñó para ganarse el sustento: boxeador, maderero, hombre de negocios y defensor de los derechos chicanos. Durante su lucha fue fundador de la Escuela Tlatelolco (primera escuela para chicanos con estudios que van de preescolar a superiores), y también fue Director de la *Cruzada por la Justicia*. Se defendieron entonces tanto el uso del español como el aporte que los mexicanos habían hecho a la sociedad norteamericana. Para ello se pidió que los libros de texto de historia sufrieran modificaciones donde se reconocieran dichos aportes.

Corky nació con la sensibilidad de plasmar por medio de la escritura, su realidad nutrida de dos cunas: la materna: México, y la paterna: Estados Unidos. Nace entonces una nueva cultura: la chicana, que se reconoce a nivel individual y colectivo expresándose por medio de la lengua como símbolo de solidaridad.

Yo soy Joaquín es un poema que fue publicado por La Cruzada por la Justicia a partir de 1967 en medios como mimeógrafo, periódicos, fotocopias, ediciones, etc., con dos finalidades: por medio del reconocimiento e identificación hermanarse con "la raza", y ayudar al mantenimiento de la Organización y la Escuela de Tlatelolco.

La obra se ha utilizado como lectura obligatoria en toda referencia de estudios chicanos, además ha sido el grito de lucha para grupos de estudiantes, miembros del barrio y profesionistas.

Escrito en 36 estrofas de métrica libre donde varía el número de versos que cada una contiene, se observa que el tema dominante es la búsqueda histórica del protagonista para ubicar su identidad en el presente. Por ello el mismo "Corky" afirmaría: "I AM JOAQUIN was written as a revelation of myself and of all Chicanos who are Joaquín...".²

Veámos en un principio que el concepto de identidad se trabajaba muchas veces como un mero formulismo, sin embargo, conviene retomar en este artículo la idea manejada por el psicólogo Erik Erikson (1902-1994),³ quien propuso ocho etapas en el ser humano, con base en las necesidades psicológicas para desarrollar la personalidad. Cada una consistía en una crisis que debía resolverse para crecer, la quinta etapa fue denominada "identidad vs. difusión del papel a desempeñar". Ésta se presentaba durante la adolescencia debido a las capacidades intelectuales de las que podían valerse los jóvenes. Al reflexionar sobre temas abstractos podían buscar lo que era único y distinto entre ellos.

La parte más gratificante del proceso era tomar consciencia y percibirse como un ser único, mientras que el aspecto más desconcertante era la inhabilidad de identificar el papel a desempeñar. Además, el hecho de atravesar la crisis no necesariamente se traducía en resolverla. Incluso Erikson habló de un periodo denominado "moratorium", el cual consistía en la oportunidad que se daba el joven para actuar distintas identidades e ir aclarando su propio proceso de personalidad.

El hecho de valerse del vocablo "crisis" en las ocho etapas

2 Gómez, Hernández Adriana; Saavedra, Luna S. Isis. *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*. UNAM, Centro de Enseñanza para Extranjeros, 1993, p. 59.

3 Cfr. Davis, Stephen F.; Palladino, Joseph J. *Psychology 2*. Prentice Hall, USA, 1997, pp. 408-409.

hacía referencia a la toma consciente de decisiones respecto a varias alternativas. En 1966 el psicólogo James Marcia⁴ propuso que la identidad podía ser vista en cuatro categorías dependiendo de que estuvieran presentes o ausentes la crisis y el compromiso. Una de las categorías también recibió el nombre de “Moratorium”, que coincidió con la de Erikson en el sentido de experimentar varias identidades. Los elementos adicionales que proponía fueron por una parte el elevado nivel de ansiedad y conflicto psicológico experimentado en un principio por el individuo. James Marcia aludió a la simpatía de estas personas que buscaban una relación más cercana con los de su entorno, y cómo dentro del “moratorium” se llegaba a una identidad después de un tiempo de lucha.

Tenemos, sin embargo, un parangón a la identidad individual al hablar de identidades sociales, de la identidad de los pueblos, como se expresa a continuación:

“Por identidad de un pueblo podemos entender, en analogía con la identidad individual, lo que un sujeto se representa cuando se reconoce a sí mismo o reconoce a otra persona como miembro de su pueblo. Se trata de una representación intersubjetiva que puede ser compartida por todos los miembros del pueblo y que constituiría un ‘sí mismo’ colectivo”.⁵

- 4 Marcia, J.E. “Development and validation of ego identity status”. *Journal of Personality and Social Psychology*, 1966, pp. 551-558. *Cit. Pos.*, Feldman, Robert S. *Development Across The Life Span*. Prentice-Hall, USA, 1997, p. 412.
- 5 Villoro, Luis. “Sobre la identidad de los pueblos” en Ruiz, Ramón Eduardo; Ruiz, Olivia Teresa. (Eds.) *Reflexiones sobre la identidad de los pueblos*. El Colegio de la Frontera Norte. México, 1996, p. 25.

Uno de los momentos más intensos en una comunidad durante su proceso de búsqueda de identidad, se da cuando se ve sometida por una cultura diferente y es vista desde la perspectiva de quien domina, del conquistador. Este último etiquetará, y valorará a los dominados con una serie de estereotipos e imágenes muchas veces injustas. Para que los dominados puedan resistir tal lucha crean un escudo protector para mantener su unidad. La resistencia a los consecutivos ataques del dominador, se presentará por medio de la cohesión en el idioma, costumbres, símbolos, y conscientizando la cultura. Todo este fenómeno puede guiar a dos derroteros: uno en que se devenga en una comunidad integrista, y otro en que se opte por un proyecto de identidad:

“Así, la búsqueda de la identidad puede tener dos vías: una es el encuentro de aquello que nos singulariza, que nos distingue de los demás. Esta vía generalmente impele a renovar valores antiguos: encontramos la imagen con la que tratamos de identificarnos en un modo de ser tradicional, en un pasado. Pero hay otra alternativa: frente a la situación confusa de muchas imágenes con las cuales no podemos identificarnos, crear una nueva imagen. Crear una imagen de sí en la cual se integre el pasado con un proyecto que tenemos. Esta segunda vía es una vía de cambio, es mucho más angustiosa que la primera, porque el refugiarnos en la tradición nos da mucha más tranquilidad. Crear una nueva imagen de nosotros mismos nos enfrenta a una tarea angustiosa, difícil. Éste es el dilema que se ha presentado constantemente en las naciones antes colonizadas”.⁶

6 *Ibid.*, p. 28.

la historia, su historia, y la lealtad no sólo a los símbolos de sus orígenes, sino al movimiento del cual ya forma parte.

Mis padres
perdieron la batalla económica
y conquistaron
la lucha de supervivencia cultural.
Y ¡ahora!
yo tengo que escoger
en medio
de la paradoja de triunfo del espíritu,
a despecho de hambre física,
o
existir en la empuñada
de la neurosis social americana,
esterilización del alma
y un estómago repleto.

Joaquín ya había hecho su presentación “perdido en un mundo de confusión” dentro de la sociedad norteamericana que habita. En esta estrofa se percibe la primera aportación de la cultura madre: el coraje para no asimilarse a la cultura dominante. La resistencia se observa al afirmar: “Mis padres perdieron la batalla económica y conquistaron la lucha de supervivencia cultural”.

Se observa la vivencia del conflicto en tanto se experimenta como un estar atrapado en dos culturas, una que promete alimentación pero esterilización del alma (la norteamericana), y otra en la que triunfa el espíritu pese a la pobreza (mexicana). Tener que escoger alguna de las dos, consciente de las ventajas y desventajas que cada una puede ofrecer, actuará como fuerza generadora a lo largo del poema.

Recuérdese entonces que en la guerra no se pierde o se gana

de pronto, sino que se van dando una serie de batallas de las que se puede salir o no victorioso. Si bien es cierto se está consciente de un fracaso en la batalla económica, también se habla de una conquista que es la lucha de supervivencia cultural, a lo cual el autor le da un valor superior. Las batallas fueron libradas en un primer momento por los padres, y ahora Joaquín se encuentra en la paradoja de escoger, contraponiéndose valores impalpables como el espíritu (alma) a la parte física representada por el estómago.

Sí,
vine de muy lejos a ninguna parte,
desinclinadamente arrastrado por ese
gigante, monstruoso, técnico, e
industrial llamado
Progreso
y éxito angloamericano...

Yo mismo me miro
Observo a mis hermanos
Lloro lágrimas de desgracia.
Siembro semillas de odio.
Me retiro a la seguridad dentro del
círculo de vida-

MI RAZA.

Sin lugar a dudas un término común entre los chicanos es denominarse entre ellos mismos como *la raza*, que equivale a "mi gente", corroborando con ello un sentido de pertenencia, de grupo étnico, de identidad. Este venir "de muy lejos a ninguna parte" hace pensar en un éxodo de muy triste final, esa raza en busca de *Aztlán* como la tierra prometida, se encuentra

con el desengaño: Aztlán no existe pero se erige como símbolo.

La paradoja de “llegar de muy lejos a ninguna parte” obliga a que el protagonista se mire a sí mismo, etapa necesaria en la crisis de identidad: “Yo mismo me miro y observo a mis hermanos”, al hacerlo se promueve un reconocimiento de identidad colectiva: “MI RAZA”.

Yo soy Cuauhtémoc,
majestuoso y noble,
 guía de hombres,
rey de un imperio civilizado,
incomparablemente a los sueños
 del gachupín Cortés
quien igualmente es la sangre,
 la imagen de mí mismo.
Yo soy el príncipe de los mayas.
Yo soy Netzahualcóyotl,
líder famoso de los chichimecas.
Yo soy la espada y llama de Cortés
 el déspota.

Y

Yo soy el águila y la serpiente
 de la civilización azteca.

Fui dueño de la tierra hasta donde veían
los ojos bajo la corona española,
y trabajé en mi tierra
y dí mi sudor y sangre india
 por el amo español
que gobernó con tiranía sobre hombre y
bestia y todo los que él podía pisotear.

Pero...

EL TERRENO ERA MIO.

Yo era ambos tirano y esclavo.

Esta estrofa resulta clave en tanto se observa un elevado nivel de ansiedad, el autor ha iniciado su "moratorium" y se observará el ensayo de múltiples identidades que inician con "yo soy" o "yo fui". El manejo de tiempo y espacio del "moratorium" dará inicio con las imágenes de Cuauhtémoc y el imperio indígena contraponiéndolas a las de Cortés y el Imperio español.

Aquí resulta muy clara la sincretización de una tesis y antítesis referente a la conquista que los españoles ejercieron en los indígenas, de ambas estirpes tiene lugar el mexicano, es por ello que se puede ser al mismo tiempo "tirano y esclavo". El énfasis en la propiedad con "el terreno era mío" hace alusión a un tipo de despojo parcial en tanto se pisotean los derechos del ser humano, pero sin culminar el robo total.

Quando la iglesia cristiana tomó su lugar
 en el buen nombre de Dios
para tomar y usar mi fuerza virgen y
 fe confiada,
los sacerdotes,
 ambos buenos y malos,
 cogieron-
pero
 dieron una verdad perdurable que
 español
 indio
 mestizo
todos eran hijos de Dios.
Y

de estas palabras surgieron hombres
que rezaron y pelearon
por
su mismo mérito como seres humanos,
para
ese

MOMENTO DORADO

de
LIBERTAD.

¿Qué importancia tiene el ser español, indio, mestizo, si al final –y ese es un mérito que reconoce en los sacerdotes “buenos y malos”– todos son hijos de Dios! Este pensamiento podría ser la antítesis del chicano, ¿quién es él para el conquistador? ¿También es “hijo de Dios”? ¿Qué tan lejos se está del “momento dorado de libertad”, y ¿cómo será entendida ésta por los chicanos, como un espacio geográfico propio? ¿como un reconocimiento respetuoso a su existencia?

Yo fui parte en sangre y espíritu
de aquel
padre aldeano y valiente
Hidalgo
que en el año mil ocho cientos diez
repicó la campana de independencia
y dio el constante-
el grito de Dolores:
“Que mueran los gachupines y que viva
la Virgen de Guadalupe...”.

Yo lo condené a él
que era yo.

Yo lo excomulgé a él mi sangre.
Lo desterré del púlpito para encabezar
una revolución sangrienta para él y para mí...
Yo lo maté.

Puede observarse que el recorrido de identidades atraviesa por la conquista y evangelización, para llegar a la Independencia y hacer referencia a: Hidalgo, Morelos, Guerrero y Matamoros. La manera en que "Corky" aborda la aproximación a una identidad es por medio de la dicotomía, la ambivalencia y los sentimientos encontrados, todo ello genera contradicción y dolor, que por lo visto es una etapa necesaria dentro del proceso. Puede entonces hablarse de rescatar y ensamblar lo que antes se hallaba fragmentado.

Su cabeza,
que es mía y de todos los que
pasaron por aquí,
la puse en la pared del fuerte
para esperar la independencia.
¡Morelos!
¡Matamoros!
¡Guerrero!
todos compañeros en el acto, se pararon
ENFRENTA DE AQUELLA PARED DE
INFAMIA
a sentir el arracón caliente de plomo
que mis manos hicieron.
Yo morí con ellos...
viví con ellos...
viví para ver mi patria libre.
Libre

de la ley española, en
mil ocho-cientos-veinte y uno.
¿Méjico estaba libre?
Ya no estaba la corona
pero
permanecían todos sus parásitos
y regimentaban
y enseñaban
con fusil y llama y poder místico.
Yo trabajé
yo sudé
yo sangré
yo recé
y esperé silenciosamente que la vida
comenzara de nuevo.

En ocasiones resulta irónico pensar que con la desaparición de algún elemento que se considera negativo desaparecerá “el mal”, o “el problema”, sin tomar en cuenta que toda gestación requiere de un tiempo, y que aunque se “corte de tajo” pueden quedar secuelas.

El “moratorium” atravesará los momentos históricos de la Reforma, y la Revolución Mexicana. Las identidades manejadas serán Benito Juárez, Pancho Villa, Emiliano Zapata, Francisco I. Madero, Porfirio Díaz y Victoriano Huerta. Una vez más podrá observarse esa dicotomía tan contradictoria de los personajes buenos y malos, que a final de cuentas son parte de un “sí mismo”. Es importante, entonces, que el poema actúe como un espejo de las fortalezas y debilidades de la comunidad.

Yo luché y morí
por

Don Benito Juárez,
guardián de la Constitución.
Yo fui él
 en caminos empolvados
 en terrenos estériles
cuando él protegía sus archivos
 como protegió Moisés sus sacramentos.

El detuvo su México
 en sus manos
 en
 los terrenos más desolados
 y remotos
 la cual era su patria.

Y este gran
 pequeño zapoteca
 no dio
 ni una palma de mano
de la tierra de su patria a
 reyes ó monarcas ó presidentes
de poderes extranjeros.

Cuando se habla y comparte con el lector la nostalgia infinita por un “paraíso perdido” —la madre patria de los progenitores—, es fácil mitificar a ese otro que no se conoce, es fácil descontextualizarlo de las circunstancias históricas y alabar, o tal vez hasta condenar su actuación, que a final de cuentas pudo no haber sido tan extraordinaria o tan nefasta. Parece que esta misma nostalgia que hace evocar toda una historia de símbolos maternos está cargada de esta mitificación tal cual se aprecia en párrafos anteriores, y seguirá apreciándose en párrafos subsecuentes. Sin embargo, debe recordarse la crisis de identidad alude

a cómo se percibe uno mismo frente a los otros, y la identidad étnica habla de cómo se percibe, cómo se ve el mismo grupo.

Yo soy Joaquín
Cabalgué con Pancho Villa,
tosco y simpático,
un tornado a toda fuerza,
alimentado e inspirado
por la pasión y la lumbre
de su gente mundana.
Soy Emiliano Zapata.
“Este terreno,
esta tierra
es
NUESTRA.”

Los pueblos
las montañas
los arroyos
pertenecen a los Zapatistas.
Nuestra vida
o las vuestras
es el único cambio por tierra blanda y
morena y por maíz.
Todo lo que es nuestro regalo,
un credo que formó una constitución
para todos los que se atreven a vivir libre!
“Esta tierra es nuestra...
Padre, yo te la doy de vuelta.
México debe ser libre.
Peleo con revolucionarios
contra mí mismo.

Cuando se habla de una lucha, o se tiene un espíritu combativo, cargado de “semillas de odio” como lo manifestó el autor al principio del poema, puede surgir la pregunta, ¿contra quién o contra qué se está luchando? Tal vez en esa carrera es fácil perder el objetivo debido a la ofuscación. Hablamos de un contacto de culturas que a los ojos de los estructuralistas puede resultar lingüísticamente armónico durante siglos pese a contar con idiomas diferentes o emparentados. Lo cierto es que en el poema se observa el conflicto y el resentimiento enorme que muchas veces se dirige al sí mismo. Sin embargo, ¿existe una idea clara de lo que se quiere alcanzar? Tal vez no es muy clara, pero el ir cobrando consciencia del aquí y el ahora, una vez revisado el pasado, tiene un gran mérito a nivel presente y grandes expectativas a futuro, al menos no se permanece estático ante el “pisoteo” de derechos y sí se va clarificando la propia identidad, el verse a sí mismo.

Yo soy Rural (sic.)
 ordinario y bruto,
yo soy el indio montañero.
 superior a todos.
El galope truenoso son mis caballos.
El chirrido de ametralladoras
 es muerte para todos que son yo:
 yaqui
 tarahumara
 chamula
 zapoteca
 mestizo
 español.

Yo he sido la revolución sangrienta,

el vencedor,
el vencido.
Yo he matado
 y he sido matado.
 Yo soy los déspotas Díaz
 y Huerta
y el apóstol de la democracia,
 Francisco Madero.

Yo soy
las mujeres fieles
con sus rebozos negros
que mueren conmigo
o viven
según el lugar y el tiempo.
Yo soy
 leal
 humilde
 Juan Diego,
 la Virgen de Guadalupe,
 también Tonanzin, la diosa azteca.

Este caleidoscopio de figuras es esa complejidad que resulta de todo ser humano, sin importar su origen ni condición, sino meramente por ser persona. Si a ello se aúna el ingrediente de una carencia de raíces, o un desconocimiento de éstas, la sensación de fragmentación, de desamparo se agudiza, potencializándose en la expresión de quien la sufre. Así, este desfile de “yo soy” no es más que una concientización de identidad de todo aquello que este individuo, y grupo particular rescata como orígenes, como características propias. En esta estrofa se ha

observado la culminación del mestizaje y el encuentro de dos mundos con la figura femenina de la Virgen de Guadalupe.

En la siguiente estrofa se observa un acercamiento geográfico al actual territorio estadounidense, que es el espacio real donde habita el chicano. A partir de este momento el “moratorium” tomará vida por medio de la mitificación del suroeste de Estados Unidos. Joaquín Murrieta, Elfego Baca y los hermanos Espinoza harán acto de presencia de manera dual: como héroes del antiguo noroeste mexicano, y antihéroes del suroeste norteamericano.

Cabalgué las montañas de San Joaquín.

Cabalgué al este y norte

hasta las Montañas Roqueñas,

y

todos los hombres tenían las pistolas

de Joaquín Murrieta.

Maté a esos hombres que se atrevieron

a robar mi mina,

que violaron y mataron a

mi amor,

mi esposa.

¿Acaso debe tomarse este “mi amor, mi esposa” en sentido literal, incluso haciendo referencia a las características de quien tenga el nombre de Joaquín como “quien ama y es amado una vez”, o bien la violación y muerte de que es objeto el amor, —la esposa—, hace referencia a la patria misma? Ello explicaría entonces que el “cabalgar” por el este y el norte, luchar y “matar”, resulten dolorosos en tanto no se llega a ningún lado. En otras palabras, este movimiento que resulta gráfico por la cabalgata en uno y otro lugar remite justamente a una búsqueda.

Luego
yo maté para vivir.
Yo fui Elfego Baca
 viviendo mis nueve vidas plenamente.
Yo fui los hermanos Espinoza
 del Valle de San Luis.
Todos
fueron añadidos al número de cabezas
que
 en nombre de la civilización
fueron puestos en la pared de la independencia,
cabezas de hombres valientes
que murieron por causa o principio,
bueno o malo

¿Quién decide, finalmente, qué principio es bueno o malo...?
Tal vez aquí resulta más palpable el hecho de la “manipulación”
en nombre de la civilización” a la cual se hizo referencia al
principio del poema.

 ¡Hidalgo! ¡Zapata!
 ¡Murrieta! ¡Espinozas!
son solamente pocos.
Ellos
se arriesgaron a afrontar
la fuerza de la tiranía
 de hombres
 que gobiernan
 con enredos e hipocresía.

Aquí estoy mirando hacia el pasado,
y ahora veo

vida, con tal de liberarme y liberar a mis hermanos”?

Inferioridad
es la nueva carga...

El indio ha sobrellevado y todavía
emergió el vencedor,
el mestizo debe todavía vencer,
Y el gachupín solamente ignorará.
Yo mismo me miro,
veo parte de mí
que renuncia mi padre y mi madre y se
derriten en la mezcla de esta sociedad
para desaparecer en la vergüenza.

A veces
vendo a mi hermano
y lo reclamo
como mío cuando la sociedad me da
liderato tésero
en el mismo nombre de la sociedad.

Se alaba la herencia indígena que es la resistencia y se contrapone a la asimilación “veo parte de mí que renuncia mi padre y mi madre (sic.) y se derrite en la mezcla de esta sociedad”, aludiendo al viejo sueño norteamericano de la “Melting Pot” (la olla donde todo se funde, las culturas que se asimilan al “Main Stream” –la corriente principal-).

En este párrafo prosigue la “confusión”, la “sofocación”, y la sensación de estar “destrozado” lo que conduce a ver tan sólo una parte de sí mismo, tal vez aquella que los otros han enseñado es motivo de vergüenza. Digamos que esta fragmentación visual, el no verse a plenitud, con nuevos ojos, es el freno de

la visualización completa en que seguramente podrán rescatarse nuevos elementos, o bien elementos que ya existían pero eran ignorados o se pasaban por alto, sin valorarlos.

Existe también un momento muy significativo de renuncia y ello implica la vergüenza de desaparecer en la nueva sociedad. ¿Qué tan real es este desaparecer? Lo paradójico es que justamente porque existen resultan una amenaza para “el otro”, aunque por lo visto la conciencia de ello no sea total. Parece que en la autopercepción siguen visualizándose con mucho de la graduación de los anteojos “del otro”.

Yo soy Joaquín,
que sangra en muchos modos.
Los altares de Moctezuma
yo manché sanguíneo
Mi espalda de esclavitud india
fue despojada color encarnado
de los azotes de patronos
que perderían su sangre tan pura
cuando la revolución los hizo pagar,
parados en frente de las paredes de la
retribución.

Sangre
he derramado de
mí
en cada campo de batalla
entre
campesino, hacendado,
esclavo y dueño
y
revolución.
Yo brinqué de la torre de Chapultepec

dentro del mar de fama-
la bandera de mi patria
mi sudario-
con Los Niños,
cuyo orgullo y valor
no pudieron entregar
con indignidad
la bandera de su patria
a extranjeros... en su tierra.
Ahora

me desangro en una celda hedionda
de garrote
o pistola
o tiranía.

Me desangro mientras los guantes viciosos de
hambre parten mi cara, mis ojos,
mientras peleo desde barrios corrompidos
al encanto del cuadrilátero
y luces de fama
o mutilantes pesares.

Este último párrafo manifiesta lo que en México denominamos la realidad “mil usos”, es decir: un individuo que realiza un sinnúmero de actividades diferentes, aunque no sean su verdadero oficio, con tal de ganarse el sustento. Se alude a la sangre –fluído vital del cuerpo– como símbolo que hermana, y eje diacrónico para contar una historia.

La lucha anterior del protagonista en búsqueda de su identidad, se da en forma gráfica por los muchos modos en que se derrama la sangre: ofrendas indígenas a los dioses aztecas, azotes que recibían los indios por parte de los españoles, el salto en

el Castillo de Chapultepec para defender la bandera, y finalmente en el cuadrilátero para sobrevivir. Resistencia y lucha por la vida, tal es la síntesis.

La estrofa parte de una identidad que resulta cíclica en tanto existan generaciones de trabajadores mexicanos en busca de trabajo. Los trabajadores para ganarse la vida están dispuestos a desempeñar en el mejor de los casos, el oficio en turno, aunque éste se encuentre “maquillado” por las “luces de fama”.

Mi sangre cursa pura en los cerros
escarchados de las isletas de Alaska,
en la playa derramada de cuerpos en
Normandía, tierra ajena de Corea
y ahora Vietnam.

En el momento en que este poema salió a la luz, existía una realidad dramática: los chicanos, ignorados por la cultura dominante, engrosaron las filas del ejército combatiente en Vietnam, y de todas formas no fueron dignos del reconocimiento por parte del “otro”. Se vuelve entonces a las ideas de “manipulación”, y en qué momento se pelea por una “batalla” que no es la propia. ¿No será por ésto que “Corky” habló del poema como “una revelación” de sí mismo y todos aquéllos que son Joaquín? ¿No es ésto una invitación a una “batalla” por la que se esté consciente, una en que se enarbole una propia bandera, la de los “chicanos”? El enarbolar su propia bandera habla de su identidad. Por ello “Corky” diría:

“Writing I am Joaquín was a journey back through history, a painful self-evaluation, a wandering search for my people and, most of all for my own identity. The totality of all social inequities and injustice had to come to the surface. All the while,

the truth about our flaws –the villains and the heroes had to ride together– in order to draw an honest, clear conclusion of who we were, who we are, and where we are going”.⁷

El poner sobre la balanza los lados positivos y negativos, los héroes y los villanos, lleva a una evaluación, a un juicio por parte de los otros, y de uno mismo. En tanto es fácil ser presa del prejuicio, los estereotipos y el etnocentrismo, es necesario rescatar el todo:

Aquí estoy parado
enfrente la corte de justicia,
culpable
por toda la gloria de mi Raza
a ser sentenciado a desaparecer.

¿Acaso esta “culpabilidad” motivo de “vergüenza” al utilizar los lentes con la graduación “del otro” debe llevarse sobre los hombros? ¿Para ello está destinada la “espalda centenaria”?, ¿para sufrir vejaciones que pueden ser hereditarias a generaciones posteriores?

Aquí estoy parado,
pobre en dinero,
arrogante con orgullo,
valiente con machismo,
rico en valor
y
adinerado de espíritu y fe.

7 González, Rodolfo. *I am Joaquín. (An Epic of the Mexican American People)*. Bantam Books. USA, 1972. (Copyright, 1967), p. 1.

¿Qué podría doler más, un despojo material o uno interno que se expresa en la cultura y en todo caso, cómo podría silenciarse a esta última? Aquí se hace palpable que pese a los intentos del grupo dominante por absorber a la minoría, ésta ni se ha *aculturado*, ni se ha *asimilado*.

Estos son
pues los regalos que esta sociedad tiene
para hijos de jefes
y reyes
y revolucionarios sanguinosos,
quienes
dieron a gente ajena
todas sus habilidades y ingeniosidad (sic).
para adoquinar la vía con sesos y sangre
para
esas hordas de extranjeros hambrientos
por oro,
quienes
cambiaron nuestro idioma
y plagiaron nuestros hechos
como acciones de valor
de ellos mismos.

Dentro de la idea del paraíso perdido en que se mitifica al uno y sataniza al otro, se habla, en efecto de la riqueza que ha logrado el país vecino a costillas del trabajo de todos éstos que son despreciados, pero no se saca a relucir que en el mitificado paraíso perdido existe una terrible realidad de desempleo que actualmente, con todas las múltiples trabas que existen para negar el ingreso al indocumentado, resulte atractiva la idea de ir a ganar lo que en la propia patria no se puede, y aquí sin quitar

estas características negativas del otro, no se puede en este análisis caer en una visión del todo visceral respecto a quiénes son los buenos y los malos de la obra.

Por otra parte, el elemento que más fuerte golpea en este párrafo como realidad de una cultura nueva es el “cambiaron nuestro idioma”, que como se ha venido argumentando en este trabajo, no es un cambio que simple y sencillamente provoque el otro, es un fenómeno sociolingüístico en el que al entrar dos lenguas en contacto, una de ellas será considerada la *lengua de prestigio*, y la otra la *lengua de los usos no oficiales*. Es probable que lejos de darse una situación de armonía, se dé lo que los estudiosos catalanes entendían por *diglosia*: el conflicto entre las lenguas en contacto, donde se gestarán los embriones de las nuevas lenguas. Así, los hablantes desempeñan un papel del todo activo en tanto son ellos mismos quienes toman o no elementos de una u otra lengua para expresar su realidad.

Desaprobaron de nuestro modo de vivir
y tomaron lo que podían usar.

Nuestro arte,
nuestra literatura,
nuestra música, ignoraron-
así dejaron las cosas de valor verdadero
y arrebataron a su misma destrucción
con su gula y avaricia.

Disimularon aquella fontana purificadora
de naturaleza y hermandad
la cual es Joaquín.

El arte de nuestros señores excelentes,
Diego Rivera,
Siqueiros,
Orozco, es solamente

otro acto de revolución para
la salvación del género humano.
Música de mariachi, el
corazón y el alma
de la gente de la tierra,
la vida de niño,
y la alegría del amor.

¿De qué otra forma se puede luchar? Ya no se habla de una revolución de armas de fuego, sino de otra muy poderosa capaz de dar frutos e incluso de ser “imitada” por el otro, que ante los verdaderos valores no puede resistirse: el arte. La lucha es entonces una resistencia donde el individuo o individuos afirman los elementos culturales que los han unido como grupo. Rescatar la tradición oral de los cuentos, corridos, y rezos es hacer referencia a quién se es, a la cosmovisión plasmada por medio del idioma.

Los corridos dicen los cuentos
de vida y muerte,
de tradición,
leyendas viejas y nuevas,
de alegría de pasión y pesar
de la gente –que soy yo.

Yo estoy en los ojos de la mujer,
amparados debajo
su rebozo negro
ojos hondos y
dolorosos
que llevan el pesar de hijos enterrados
o agonizantes,

muertos
en batalla o en el alambre de púas
de la lucha social.

Dentro de las características con que se autodefinía Joaquín saltó la palabra machismo, que lo lleva a visualizar una imagen femenina en que la resignación, el dolor, están presentes, pero este estereotipo que promueve el poema no deja ver la imagen de la mujer chicana. ¿qué tan cerca puede estar de esta percepción de “Corky”? ¿Se trata de una mujer silenciosa, que se cubre con “su rebozo negro” como para negar la realidad que la rodea? ¿O acaso es una mujer que también lucha y que ella, como chicana, es capaz de cuestionar a su compañero chicano, con lo que habría un nuevo elemento dentro de esta autodefinición, y reconocimiento entre sí y por parte del “otro”.

La percepción de la figura femenina no permanecerá estática a lo largo de las décadas de la literatura chicana. De ahí la importancia de este estudio comparativo. En este análisis que se hace del discurso literario chicano en la década de 1960, es el hombre quien retrata, quien visualiza a la mujer, pero años más tarde, cuando ella misma presente su imagen, ¿qué podrá revelar? ¿Qué identidad habrá aflorado?

Su rosario lo reza y lo pulsa
infinitamente
como la familia
trabajando una hilera de betabel
a dar vuelta
y trabajar
y trabajar.
No hay ningún fin.

Sus ojos un espejo de todo el calor
y todo el amor para mí,
y yo soy ella
y ella es yo.

Juntos afrontamos la vida con
pesar, coraje, alegría fe y
pensamientos deseosos.

lloro lágrimas de angustia
cuando veo a mis hijos desaparecer detrás de la mortaja de
mediocridad
para jamás reflexionar o acordarse de mí.

La mediocridad, al ser etiqueta que pega “el otro” no debe permanecer inmutable, sin embargo en la estrofa se observa una actitud imperturbable, resignada, que no cuestiona la realidad-destino. Recuérdese además que el etnocentrismo es un mal social que promueve los estereotipos.

Esta imagen de mediocridad y resignación resulta interesante por el impacto que causarán los párrafos siguientes, donde se lucha e invita a las futuras generaciones a reivindicarse.

Recuérdese además que el etnocentrismo es un mal social que promueve los estereotipos.

Yo soy Joaquín.

Debo pelear
y ganar la lucha
para mis hijos, y ellos
deben saber de mí,
quien soy yo.

Parte de la sangre que corre hondo en mí
no pudo ser vencida por los moros.

Los derroté después de quinientos años,
y yo perduré.

La parte de sangre que es mía
ha obrado infinitamente cuatrocientos
años debajo el talón de europeos
lujuriosos.

¡Yo todavía estoy aquí!

En esta estrofa Joaquín visualiza por fin su compromiso en la identidad: “Yo soy Joaquín. Debo pelear y ganar la lucha para mis hijos, y ellos deben saber de mí, quién soy yo”.

El mismo autor contrapone la situación de pasividad antes comentada: si se toma conciencia de lo que se ha sido capaz, si se tiene presente el logro o mérito obtenido, ¿por qué no vislumbrar otro panorama? Se deja, sin embargo, a un lado, el reconocimiento del propio error, y sin éste ¿cómo tomar conciencia de lo que debe cambiarse o de ninguna manera debe volver a repetirse? Una vez más existe una tendencia muy marcada a reclinarse en uno de los “dos polos” sin sacar un justo medio.

He perdurado en las montañas escarpadas
de nuestro país.

He sobrevivido los trabajos y esclavitud
de los campos.

Yo he existido
en los barrios de la ciudad
en los suburbios de la intolerancia
en las minas de snobismo social
en las prisiones de desaliento
en la porquería de explotación

y
en el calor feroz de odio racial

Y ahora suena la trompeta,
la música de la gente incita la
 revolución.

como un gigantón soñoliento lentamente
alza su cabeza
al sonido de

 patrulladas
 voces clamorosas
 tañido de mariachis
 explosiones ardientes de tequila
el aroma de chile verde y
ojos morenos, esperanzosos de una
 vida mejor.

Se ha podido observar hasta el momento la travesía realizada por Joaquín, el “moratorium” que se dio la oportunidad de llevar a cabo para conocer su historia y la herencia de que se es partícipe. Esta concientización le permite asumir que ha sido un “gigante dormido” que hacía propia la devaluación del otro. Ahora, tras el enfrentamiento de todo tipo de verdades en torno al sí mismo, donde se rescata y valora los elementos propios se puede tomar una posición desde otra perspectiva. El gigante despierta en medio de un ambiente de fiesta y esperanza, está consciente y ahora empieza a “avanzar”

Si durante tanto tiempo “se ha vivido” con el enemigo, si se ha sido capaz de soportar una y mil vejaciones, no hay nada que impida la lucha. ¿Qué más podría perderse? En todo caso podría ganarse mucho: “la esperanza de una vida mejor”.

Y en todos los terrenos fértiles,
los llanos áridos,
los pueblos montañosos,
ciudades ahumadas,
empezamos a AVANZAR.

¡La Raza!
¡Mexicano!
¡Español!
¡Latino!
¡Hispano!
¡Chicano!

o lo que me llame yo,
yo parezo lo mismo
yo siento lo mismo
yo lloro
y
canto lo mismo.

No importa la etiqueta respecto a las diferentes denominaciones de la comunidad México-americana. Ahora se es consciente de la individualidad en tanto amalgama de emociones que pueden ser compartidas con un mismo grupo, el chicano, de raíces latinas, muy en concreto mexicanas, pero que se encuentra en un nuevo territorio, bajo circunstancias diferentes que hacen de sí otro ente. La identidad, aquí, no queda circunscrita al apelativo, que aún es difuso, sino al nivel emocional que da un empuje para “avanzar” en nuevos espacios.

Yo soy el bulto de mi gente y
yo renuncio ser absorbido.
Yo sor (sic). Joaquín.

Las desigualdades son grandes
pero mi espíritu es firme,
mi fe impenetrable,
mi sangre pura.
Soy príncipe azteca y Cristo cristiano

¡YO PERDURARÉ!
¡YO PERDURARÉ!⁸

Pese a las desigualdades, existe ese deseo por trascender, deseo muy humano, el cual hace pensar que dentro del movimiento chicano existe una aspiración a que ese perdurar o trascender no sea el que se ha venido gestando durante años, sino que dentro de este renacimiento de "toma de conciencia" y posición de renuncia a "ser absorbido", aculturado, asimilado, se esté preparado para el presente y un futuro más prometedor.

Finalmente el grito identificador de la identidad colectiva es ¡La Raza!, y la sangre es pura, motivo de orgullo y no de vergüenza. Las imágenes "Soy príncipe azteca y Cristo cristiano" se complementan en tanto puede evocarse la idea del sacrificio, y porque en la fe cristiana existe la idea de la resurrección. Así, el poema finaliza con toda una pascua gloriosa en la que se ha madurado la identidad: ¡Yo perduraré! ¡Yo perduraré!

8 González, Rodolfo "Corky". "Yo soy Joaquín". Bantam Editions. E.U., 1972 en Gómez, *Op. cit.* pp. 70-83.

BIBLIOGRAFIA

- Acuña, Rodolfo. *América ocupada. Los chicanos y su lucha de liberación*. Ed. Era. México, 1976. (1ª. Ed., 1972 en inglés).
- Connor, Walker. (Editor). *Mexican-Americans in Comparative Perspective*. The Urban Institute Press-Washington, D.C. USA, 1985.
- Díaz-Guerrero, Rogelio. *Understanding Mexican and Americans: Cultural Perspectives in Conflict*. Ed. Plenum. E.U., 1991.
- Erikson, Erik. *Identidad, juventud y crisis*. Ed. Taurus. España, 1980.
- Fishman, Joshua A. *Language Loyalty in the United States*. Ed. Armo. E.U., 1978.
- Garvin, Paul L.; Lastra de Suárez, Yolanda. *Antología de estudios de etnolingüística y sociolingüística*. UNAM, 1974.
- Gómez, Hernández Adriana; Saavedra, Luna S. Isis. *La literatura chicana: un compromiso social (1965-1975)*. UNAM Centro de Enseñanza para Extranjeros, 1993.
- González, Rodolfo "Corky". *I am Joaquín. (An Epic of the Mexican American People)*. Bantam Books. USA, 1972. (Copyright 1967).
- Holtzman, Wayne H. *Desarrollo de la personalidad en dos culturas: México y Estados Unidos*. Ed. Trillas. México, 1975.
- Lee, Whorf Benjamin. *Language, Thought and Reality*. (Selected Writings). Massachusetts Institute of Technology. USA, 1974. (1ª.ed.).
- Mayberry, Jodine. *Mexicans. Recent American Immigrants*. Franklin Watts, Inc. USA, 1990.
- McWilliams, Carey. *North from Mexico. The Spanish-Speaking People of the United States*. Praeger Publishers. USA, 1990. (Updated material by Matt S. Meier). 1ª.ed., 1948.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. Ediciones Era. (Serie Claves). México, 1989. (1ª. Ed.1974).
- Mirandé, Alfredo. *The Chicano Experience. An Alternative Perspective*. University of Notre Dame Press. USA, 1985.
- Padilla, Genaro M. *My History Not Yours. The Formation of Mexican American Autobiography*. The University of Wisconsin Press. USA, 1993.
- Ramírez, Morales Axel. *La comunidad chicana en Estados Unidos: retrospectiva histórica*. (Biblioteca Prepa 7, Núm.4). Ediciones de la Viga. México, 1992.
- Rodríguez, Alfonso. "Reconciliación con los orígenes en la construcción de una identidad". University of Northern Colorado. *Ponencia presentada en el 7º Congreso Internacional de Culturas Latinas en Estados Unidos*. (En prensa) 7-11 agosto de 1996. Taxco-Guerrero. México.

- Samora, Julián; Vandel Simmon, Patricia. *A History of the Mexican-American People*. University of Notre Dame Press. USA, 1977.
- Swadesh, Mauricio. *El lenguaje y la vida humana*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México, 1993. (1ª. Ed., 1966).
- Trejo, Arnulfo D. (Editor). *The Chicanos as We See Ourselves*. The University of Arizona Press. USA, 1990.
- Villanueva, Tino. *Chicanos (selección)*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Lecturas Mexicanas 89. México, 1992. (1era. Ed. Tierra Firme, 1980).

— José Francisco Conde Ortega*

1. Cuando dice Ezra Pound que:

*La "época exigía" un molde en yeso,
Hecho sin pérdida de tiempo,
Un cisne en prosa, nada de alabastro,
Ni tampoco la "escultura" de la rima.¹*

Aun cuando el poeta se refiere a convenciones literarias, lo que se advierte es ese imperio del contexto temporal: la manera en que, de cierta manera, una época puede aclarar y/o explicar partes importantes de la obra de un autor. De otro modo: no pocas veces las circunstancias señalan límites que deben ser puestos en duda, cuestionarlos para dar paso a la verdad de la creación.

Por eso Jonathan Swift decía que encontrar el mejor modo para expresarse era el problema capital al que habría de enfrentarse el hombre de letras. Verdad, quizás, de Perogrullo; no obstante, las aseveraciones anteriores encuentran un sentido especial cuando se hace referencia a las comunidades que se

* Profesor-investigador de tiempo completo del Depto. de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

1 V. Isabel Fraire. *Seis poetas en lengua inglesa*. P. 30.

mueven entre dos lenguas, como la chicana. El término chicano designa al ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, o al mexicano emigrado que desde temprana edad adquiere aquella nacionalidad y debe asimilarse a esa cultura.²

Y si sabemos que la patria de un escritor es su lengua, es fácil entender el conflicto de los escritores chicanos. Por un lado, la herencia mexicana configura una necesidad de reconstruir una tradición que oscila entre la nostalgia y el mito; por otro, la lengua dominante impone condiciones que suponen desarraigo y asimilación por necesidad inmediata. En suma, parte no menor del problema es una comunicación que se suscita entre la elección de una lengua u otra para decir un mundo casi siempre en tránsito, emergente y la mayoría de las veces inasible. De ahí la lucha de los escritores chicanos: entender una naturaleza humana escindida por un ayer algo menos que nebuloso y un ahora que lo requiere y lo rechaza a un tiempo.

Por eso el español de los chicanos —como el de toda comunidad que ha tenido que dejar su territorio de origen— tiende a ser conservador, en el sentido en que define este vocablo Isaías Ascoli.³ Y por eso mismo, en la mayoría de los hablantes, el inglés es tan sólo un medio para hacer referencia a las necesidades inmediatas. Estas condiciones determinan el papel que decide jugar el escritor chicano. Adquirir la competencia comunicativa en ambas lenguas es un imperativo moral. Con el dominio de la primera readquiere la estructura mental de una herencia que no desea olvidar; con la apropiación del inglés es

2 Para un análisis detallado del término chicano consúltese el prólogo de Tino Villanueva a su libro *Chicanos (antología histórica y literaria)*. Y para un esclarecedor resumen de las causas históricas del fenómeno, la introducción de Ignacio Trejo Fuentes a su libro *De acá de este lado*.

3 Recuérdese la teoría de la espiral.

capaz de poner en tela de juicio un universo conceptual basado en la segregación y el mesianismo.

2. Una de las propuestas, para caracterizar al fenómeno literario, que ha sido mantenida por corrientes críticas aún vigentes, establece el carácter social de la literatura. Es decir, el autor y su obra están insertos en una circunstancia social que los determina y condiciona. Es más, algunos teóricos, consideran que el autor tiene una responsabilidad social.⁴ Así, el material con el que construye su obra proceden de la sociedad que lo envuelve. Su función será, entonces, dar una categoría estética al material para devolverlo adonde pertenece. La obra de arte no es tal –no cumple su función– si no cumple con tres requisitos ineludibles: recuperación, reelaboración y reintegración.⁵ Escribe Ignacio Trejo Fuentes:

A partir de esta conceptualización podemos ver cómo toda creación artística por el solo hecho de existir como ente material cumple una función social. No obstante, los resultados de ésta son siempre distintos, según las intenciones ideológicas del artista y las características de los materiales estéticamente manejados. Así vemos que los creadores pueden estratificarse en dos sentidos fundamentales: unos buscan sólo efectos estéticos, mientras otros agregan a la carga artística de su obra propuestas ideológicas, cualesquiera que fuesen.⁶

4 Una aplicación de la *Significación actual del realismo crítico*, de Lukacs, en este sentido, la ofrece el cubano Roberto Fernández Retamar en su libro *Calibán*.

5 Ignacio Trejo Fuentes. *Op. cit.* P. 22.

6 Loc. Cit.

En la literatura chicana la asunción de posturas ideológicas es una característica central. No obstante, por la misma dinámica de entender una realidad y cuestionarla, ha habido un proceso de movimiento hacia delante. Y si en una primera etapa (de 1848 a la primera mitad del siglo XX) el tratamiento de motivos literarios inmediatos (tradicción oral, color local, folclor...) fue dominante, poco a poco la creación artística se hizo más rigurosa. De este modo la voluntad estética se conjuga con el planteamiento de asuntos de carácter social donde “se cuestiona y testimonia la realidad chicana; emerge y se consolida una literatura crítica, comprometida, nacionalista”.⁷

3. La poesía es, probablemente, el género en el que el compromiso sociopolítico de los escritores es más acentuado. Quizás porque la mayoría de los poetas que escribían en periódicos y revistas en los días del Movimiento Chicano⁸ eran al mismo tiempo militantes activistas. Y no deben olvidarse otros recursos de la poesía: sus virtudes mnemotécnicas por la utilización de la rima y del ritmo, por lo que era más que probable que los versos encendidos y llenos de demandas quedaran en la memoria colectiva.

Algunos poetas hicieron de la proclama social, de la militancia el santo y seña de su poesía. Tal vez el ejemplo más acabado sea Rodolfo “Corky” González, aunque Alurista, Ricardo Sánchez y Sergio Elizondo se comprometieron con igual denuedo. Y no es nada desdeñable el trabajo de las escritoras. Ángela de Hoyos, Nina Serrano, Lin Romero, Berenice Zamora, Dorinda Moreno, Inés Hernández, Margarita Cota Cárdenas, Mariana Rivera, Alma

7 Ibid. P. 23.

8 La introducción del estudio citado de Ignacio Trejo Fuentes da abundantes noticias del fenómeno literario chicano. Y ofrece una valiosa bibliografía.

Villanueva, Lucha Corpi y Miriam Bornstein Somoza, además de preocuparse por la discriminación racial, educativa, laboral, etcétera, se impusieron la tarea de cuestionar el papel de la mujer en la sociedad estadounidense en general y en la chicana en particular. Con la bandera feminista teñida con vivísimos colores, estas poetas reclaman para la mujer una mayor participación en su sociedad para demoler los viejos esquemas de sometimiento de los que habían sido víctimas históricas.

Otros poetas con la misma necesidad del compromiso sociopolítico son Luis Omar Sánchez, José Montoya, Raymundo Pérez y Tino Villanueva. Además, otros poetas, que publicaron a mediados de los setenta, ofrecen perspectivas del Movimiento Chicano y su repercusión social. Ellos son Richard García, Rafael Jesús González y Gary Soto.

4. Entre las propuestas más interesantes de la poesía chicana reciente se encuentra la de Tino Villanueva. Además de su compromiso social, Villanueva ha buscado ese domino de la lengua –de las dos lenguas– para esclarecer y repensar su lugar en el mundo. Su trabajo –bitácora de sueños y desencuentros– lo señalan como uno de los poetas más rigurosos en el manejo del idioma. Su voluntad estética va a la par de su compromiso político; y su obra, en un alarde de paciencia, nos hace reconocible un mundo en el que el desarraigo es otra forma de conocimiento; o de búsqueda de explicaciones de ese estar en el mundo sin saber por qué ni para qué; o de encontrar el sentido último a estas preguntas angustiosas que, si bien atañen a toda la especie, se enconan en una realidad –la suya– que se vuelve más apremiante en tanto que más se le cuestiona.

Tino Villanueva nació el 11 de diciembre de 1941 en San Marcos, Texas. Su niñez es como la de todos los niños de su condición: tiene que sortear la pobreza ejerciendo el nomadismo

por las regiones agrícolas. Fue obrero en una fábrica de muebles y se alistó en el ejército. En 1969 obtuvo el Bachillerato en Arte y cursó estudios de literatura española en la Universidad de Salamanca. Obtuvo su licenciatura en 1971 y su doctorado, en poesía española de posguerra, en 1981.

Es autor de dos poemarios bilingües: *Hay otra voz, poems* (1972) y *Shaking off the dark* (1984); es compilador de *Chicanos: Antología histórica y literaria* (1980). Su más reciente publicación es el poemario *Scene from the Movie GIANT* (1993). Un libro central en su obra es *Crónica de mis años peores*, aparecido en su primera edición en 1987. Es un libro de madurez expresiva y de decantación de la experiencia personal. Es, en cierto sentido, un libro de viaje, una bitácora de vuelo por la zona más azarosa: la del propio ser. Se lee en la cuarta de forros:

Crónica de mis años peores constituye la tercera entrega lírica de Villanueva y, desde luego, su mejor consecución poemática. De ponderación histórica y moral, el libro traza y condena el pasado mal vivido que fue la infancia (y adolescencia) del poeta. El aburrimiento de un ambiente inmóvil pueblerino; la obligada faena de recoleccionar el algodón al lado de los suyos; la humillación frente a la superioridad racial (sic) anglosajona en el salón de clase y el endémico *angst* existencial a causa de una menesterosa circunstancia económico-social son algunas de las vivencias que Villanueva somete a la meditación a través del móvil de la memoria, vivencias de las cuales, al fin y a la postre, logra salvarse.

En efecto, el disparador afectivo del libro es la memoria. Su ejercicio le permite al autor la reconstrucción de su infancia y adolescencia. Pero, por fortuna, el libro no se queda en eso. Otro elemento, sustancial, le da sentido y cuerpo a los recuerdos: les

proporciona una razón de ser. O, dicho de otro modo, el recuento de ese universo infantil logra que Tino Villanueva vaya entendiendo que la lengua –las lenguas– son la medida del mundo. Y como en el libro existe un movimiento dramático, un crecimiento espiritual a través del sentido de la apropiación del idioma, la conciencia del ser se refleja angustiosamente en la necesidad de decir.

Crónica de mis años peores está dividido en tres partes. Cada una de ellas funciona como la expresión de un estado anímico provocado por los recuerdos. En la primera, una suerte de rabia ante la injusticia lleva a Tino Villanueva a vislumbrar que la identidad sólo puede darse por medio de la lengua; la segunda parte es el momento de la conciencia, el momento de pedir el sentido de las cosas, de solidarizarse con las palabras para que éstas sean testigos fieles de la memoria; la última sección implica una seguridad y una decisión: la posibilidad de nacer y crecer por uno mismo.

Un poema, a manera de explicación, antecede a los apartados. Es, también, una anticipación y un auto de fe. El poema se titula “Porque es cierto”. Y sin retórica ni aspavientos, el poeta se prepara para recibir “el golpe exacto de la historia”. Mejor: para reconstruirlo apelando a la memoria. Se lee en la última estrofa:

Hoy lo digo porque es cierto,
porque lo llevo en la memoria
con estas palabras, con este irreprimible afán
de reclamar: mi dimensión aparte,
las fechas reunidas sin mí,
el solar humano que me toca.

Comienzo de una idea de rebelión, el poema deja ver la sustancia del libro: “con estas palabras”, dice, y se empieza a gestar la conciencia del idioma como organización del mundo y, por lo mismo, como elemento de dominación o de nostalgia. Después, en la primera parte la atmósfera es deprimente. El tedio acompaña a la gestación de la conciencia; y el saber que a las minorías raciales se les hace menos. Y si, como recurso literario se insiste en activar la función fática del lenguaje –“como dije...”, por ejemplo–, el aprendizaje de ser menos lleva al poeta a la rebelión a través de las palabras. Dice Tino Villanueva:

No sé qué me da por abrir
las puertas malditas del tiempo
y ver de nuevo el barrio
polvoriento entre el cascajo,
donde aprendí a ser menos de lo que era.
Seguramente porque me hice tal,
porque he llegado, para bien o para mal,
hasta esta orilla de mi vida,
y más porque el compás de mi memoria
es mi conducta,
pongo ahora la maciza rebelión de las palabras
al candor de este papel.

(“Empezando a saber”, p. 7)

Así, nombrar las cosas
a mi modo con mi lengua
equivalía a traicionar
los códigos sajones de pureza.

(Id. p. 8)

es una forma de darle consistencia a una rabia precoz dentro de una sociedad soberbia en su seguridad del destino manifiesto y, por lo tanto, hipócrita y porfiada en las apariencias. Por eso una manera nada inocente de subversión es hablar la lengua heredada por los mayores. Por eso, también, darle sentido a lo perdido y “ponerle nombre al porvenir”, “pertenecerse” para fundarse en la creencia de saberse dueño de una lengua entrañable. Y también de la historia que nace con el poeta.

Las palabras, de este modo, son capaces de llenar zonas de orfandad. Y se convocan y forman edificios. Y se puede viajar –Odiseos ensimismados– por los territorios del espejo interior para buscar una identidad para tener dónde afianzarse. Acto por demás doloroso:

Quise arrancarme letra por letra
mi nombre, y de repente pude
verme desde fuera, y era igual
que si el error de estar vivo del prójimo
también se midiera
por el andar de mi cuerpo
en aquel atardecer de octubre del 57.

(“El mandado”, p. 11-12)

Y como el hombre es también lo que come, otra forma de la rebeldía consiste en comer los alimentos por una tradición acaso nebulosa. Tiempo de luchas internas, de treguas silenciosas, la supervivencia determinaba la condición del que recuerda. Pobreza y orfandad, necesidad de inquietar a la memoria con el recuento de los daños.

En la segunda parte la ira adquiere contornos más precisos. La herencia, la memoria y la conciencia se vuelven exigencia. Se lee en una estrofa del primer poema de esta sección:

Qué manera de vivir
golpe a golpe
sintiéndome llamado a la exigencia
de pedir el sentido de las cosas.
(“En el claroscuro de los años”, p. 19)

Y en esa reclamación, en ese “pedir el sentido de las cosas”, una palabra es convocada: solidaridad. La solidaridad —por más que esta palabra remita a ominosas experiencias en nuestro país— de la lengua para que sea testigo de la memoria, aunque pueda no ser suficiente:

Y pienso que quizá esta
solidaridad de palabras
no sea suficiente
para contar
tal y como entiendo el tiempo,
no sea suficiente
para entender
cómo el alma se mide tiempoatrás.
Sólo sé
que ahora me veo
en la vereda que he formado
estoy conmigo y con mi todo,
reconozco
que todo cuanto he sido
espera en la memoria.
(“Sólo sé que ahora”, p. 21)

Y la voz, las palabras, la memoria, la lengua, son, acaso, el único territorio por donde transita un esquivo entendimiento. Por eso el

Defiende con palabras
cuanto entiendas

(“Tú, por si no otro”, p. 22)

es más que una imprecación: es la dolorosa certidumbre de estar perdiendo la batalla. Y ante eso

No calles,
no echés al olvido
la verdad más persistente.

(Ibid.)

es la posibilidad de crearse una identidad, de verse a uno mismo, de ver a los otros en la lengua, testigo inexorable del tiempo. Por eso, también, el llamado, en el poema “Cuento del cronista”, a la herencia de la lengua en una súplica a los antepasados para hacer reconocibles las raíces. Las costumbres pueden ser un rito contra el olvido: la conciencia de que pensar es decir.

Nacer y crecer por uno mismo es la plena conciencia de la lengua. Y la lucha contra ese “otro” terrible que puede ser la parte de la personalidad contra la que se lucha. La contemplación en el espejo baudeleriano constituye la andadura de la tercera parte del libro:

En el espejo del recuerdo
aún me veo
en aquel nocturno enclaustramiento
sin ninguna herencia de verdad
a que atenerme: cerré los ojos y me metí
a las aguas tenebrosas del cansancio,

y así me fui a contrarrío
hasta la fuente más cálida del sueño.

(“El angosto marco de mi tiempo”, p. 29)

Y el “otro” es también reconocible. Además de la figura en el espejo, el “otro” toma las dimensiones del gringo común, del que representa el poder y los códigos de orden y pureza del imperio al que se somete por fatalidad histórica. Por eso los poemas bilingües, como una ilustración de los estereotipos con que son concebidos los grupos minoritarios en Estados Unidos; pero también ese “otro” se concentra en el mismo poeta por la necesidad de aprender esa lengua dominante que expresa un etnocentrismo ensoberbecido por el poder económico.

Por eso la rebeldía adquiere matices orgánicos, pues los movimientos reivindicativos son parte de la historia necesaria. Y en la esperanza del triunfo de otras palabras se concentra la aspiración de la conciencia:

Sean, pues,
otras palabras las que triunfen
y no las de la infamia,
las del fraude cegador.

(“Clase de historia”, p. 32)

Y en esta renovación del uso de las palabras consiste la esperanza de no permanecer atados a una herencia de sumisión, porque esto implica una vergüenza de vivir. Y si existe una posibilidad de redención, ésta puede darse únicamente en el trance de entender bien la lengua –las lenguas– para apropiarse del mundo y ganar, así, la identidad: la libertad.

Y cómo ésta no es un don que graciosamente se concede, la lucha por obtenerla debe darse en las organizaciones sociales:

será porque uno de entre tantos
desde el resol de los 60
un día dijo una palabra.
Se la dijo a nadie.
Se la dijo a todos
y alianzas se formaron en el aire,
y ya todo fue distinto.
De esta forma.
De esta forma el hombre
que mejor conozco
cobró dureza y temple,
y yo también
pacté con los nuevos actos
de los hombres y mujeres
del espejo y de la luz.

(“Ahora somos cuerpo y tiempo”, p. 40)

Y aquí un “nosotros” aparece entrañable y transparente. Y la transparencia lleva a la identidad en un espejo compartido; y de allí a la luz de una nueva historia creada por la conciencia de la lucha. Por eso la seguridad de que habrá un mundo nuevo y una nueva herencia:

Llévate, hija,
llévate, hijo,
de mí esta unción de palabras
con las que me curo diariamente,
porque el recuerdo es poderoso
y se vuelve contra mí al improviso,
tiene vida como tú,
aunque todavía no existes,

y sin embargo, dulcemente,
ya de ti hago memoria.

(“Unción de palabras”, p. 41)

Y esta nueva herencia supone –es obvio– una transición. A la redención le antecede un poner en duda la propia herencia infantil para que nazca otra historia. Por eso la última estrofa del último poema del libro es una declaración de fe. Es la maravilla de nacer y crecer por uno mismo:

Sin otra libertad
más que esta hombría
de ser y de hacerme a mi medida,
yo me bautizo
en el nombre de todo lo vivido
y pongo mi vida por delante,
porque la duda ha sido mi mejor ceremonia,
porque estoy salvado sabiendo que me tengo.

(“Dejar de recordar no puedo”, p. 43-44)

Aventura sin posibilidad de regreso, la poesía de Tino Villanueva es el registro de tiempos en que la lucha es una virtud de la necesidad. Sí hay redención; pero ésta necesita depurarse en la apropiación de la lengua. Los griegos llamaban bárbaros a los que no hablaban bien. El imperio yanqui necesita nuevos bárbaros. Los escritores chicanos han lanzado su moneda al aire para hacer claro que el dominio de la lengua –las lenguas– es interpretar –y transformar– ese mundo inmediato que debe vivirse a plena conciencia. Tino Villanueva, en el duro cerco de su tiempo, juega sus cartas con la honradez del que sabe a dónde va.

Y sí, en efecto, sus méritos literarios no son pocos, a pesar de las caídas de ritmo y de ciertas cacofonías por rimas internas

no buscadas. Pero el análisis de estos aspectos necesitan otro espacio. Baste decir que sus recursos en la construcción de imágenes y en el uso de encabalgamientos se adecuan al contenido sin grandes sobresaltos. Así, Tino Villanueva deja un emotivo testimonio de un tiempo cercado, pero vencible en la conciencia del idioma.

BIBLIOGRAFÍA

- Fraire, Isabel. *Seis poetas en lengua inglesa*. México, SEP, 1976. 206 pp. (SepSetentas, 244).
- Trejo Fuentes, Ignacio. *De acá de este lado*. México, CNCA, 1989. 263 pp. (Frontera).
- Villanueva, Tino. *Chicanos: antología histórica y literaria*. México, FCE, 1980.
- , *Crónica de mis años peores*. 2ª. Ed. Valencia, California, Lalo Press, 1994.

¿LA PRIMERA NOVELA CHICANA PICARESCA?*

Joaquina Rodríguez Plaza**

"Determiné...de pasarme a Indias... a ver si mudando mundo y tierras, mejoraría mi suerte. Y fuéme peor como vuesa merced verá..."

(Francisco de Quevedo. Vida del Buscón don Pablos)

Las experiencias históricas de la migración mexicana a los Estados Unidos están registradas en cuentos, dramas, poemas y múltiples novelas; lo cual es muy explicable dado que México ha sido fábrica eficaz de emigrantes hacia el vecino país del norte.

En el libro de Daniel Venegas, *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen*, si bien la experiencia está novelada, no es ficticia sino, por el contrario, parte de una vivencia tradicional bien conocida: la historia de un campesino mexicano que emigra a los Estados Unidos en busca de prosperidad económica y que, finalmente, tras muchas vicisitudes

* Sobre el asunto de cuándo se empieza a ser chicano y si es la "primera novela chicana", como afirma N. Kanellos, o la "precursora de" las novelas chicanas de los sesenta, véase Alberto Ledesma: "Cruces indocumentados. Narrativas de la inmigración mexicana a Estados Unidos." p.102-134, en David R. Maciel y María Herrera-Sobek. *Cultura al otro lado de la frontera*. México, Siglo XXI, 1999, 324 pp.

** Profesora-investigadora de tiempo completo del Depto. de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

y sufrimientos, debe regresar a México desengañado por la explotación a la que se vio sometido.

Si la historia es bien conocida, del autor de ésta en particular apenas tenemos datos. Nicolás Kanellos nos dice en el estudio introductorio,¹ que Daniel Venegas era un periodista inmigrante mexicano que trabajaba en la prensa de Los Ángeles entre 1920 y 1936. La novela fue publicada en 1928 por *El Herald de México* de Los Ángeles y la historia interna de la misma se desarrolla en 1924.

¿Por qué un periodista, por ende letrado, escribe la historia de un iletrado e indocumentado campesino? La lectura de la novela trasluce su claro propósito: el deseo de reivindicar al obrero mexicano y a su cultura que emigran a los Estados Unidos. Pero hay otra razón más de fondo.

El fondo está en la forma

Las aventuras de don Chipote es una novela humorística que rescata la tradición de la picaresca. Si Venegas pudo emplear el humor, con un sesgo de sátira agridulce, es gracias a la distancia que Venegas puso entre el narrador y el protagonista principal, don Chipote.

Este narrador, en tercera persona, se declara en ciertos momentos como parte del grupo de mexicanos trabajadores en Estados Unidos ("Estamos Sumidos", escribe), y hace reflexiones en donde se pierden las fronteras entre autor, narrador y protagonista:

El que esto escribe, en la temporada que tuvo que entrarle al

1. En coedición SEP cultura/CEFNOEMEX, 1984.

traque, no recuerda haber recibido un cheque conforme al tiempo trabajado; ni que le hayan mandado la provisión tal como la ordenó; pues la famosa tienda manda lo que se le pega la gana y lo cobra como quiere.

[...]Es debido a esto que la mayoría de los que andamos por estos rumbos, nos hemos dejado venir dizque a barrer el dinero con la escoba. (p.71)

En varias partes del texto, se hace explícita esta identificación del narrador con el bracero o trabajador mexicano. Así en la página 61 afirma: “Ese orgullo que *tenemos* los mexicanos. O bien “*Somos* medio románticos los que *hemos* pasado por estos trances”. No obstante, nos damos cuenta de que esa identificación se establece respecto de la nacionalidad, por un lado, y en relación a una experiencia similar, por el otro; pero no desde un estatus social idéntico. Cuando Daniel Venegas escribía esta novela (1928), era probablemente un trabajador documentado, incluso ciudadano norteamericano pues, de no ser así, no hubiera podido trabajar como periodista en *El heraldo de México* de Los Ángeles- donde se publicó el relato por entregas- y cuyos lectores eran inmigrantes.

De manera que es evidente el establecimiento de una jerarquía social, y por tanto de un poder, entre el narrador y su protagonista don Chipote. Sabemos que los iletrados que emigran a los Estados Unidos son “mudos”. Sólo en entrevistas más o menos recientes, es decir, en la década de los noventa, escuchamos directamente las voces de algunos de ellos; pero, la palabra que testimonia y documenta las venturas o desventuras de los inmigrantes sólo la tiene quien detenta el poder estatuido. Por ende, el autor-narrador traslada como reportero lo que conoció de cerca pero no vivió igual que su protagonista; escribe lo que supo que otros experimentaron, pero desde una

clase social y económica diferente. No quiero decir con ello que haya antagonismo entre el “leído y escrito” autor y el protagonista, sólo trato de hacer patente que ser indocumentado significa ser anónimo, pertenecer a la masa informe de una gran mayoría y carecer de voz propia; la voz aquí es prestada a un narrador que sí puede decir, puede testimoniar con un discurso que en ocasiones imita la forma oral del relato con fórmulas típicas como: “dale que le das”, “Trota que trota por el camino”, “tras pénsulas y pénsulas el viaje quedó aprobado”, etc.; o en ocasiones traslada el habla coloquial, lo cual pone en evidencia un agudo sentido del oído o incluso haber pertenecido a grupos étnicos semejantes; y, en otras partes emplea ciertas formas que fueron de la germanía y, quizá son ya hoy sociolectos diferenciados. Esa diferencia, además, es la que hace posible la novela misma y comprensible los cambios de voces narrativas en el texto (de los cuales hablaremos después).

No es el propósito de estas líneas hacer análisis sociológicos, políticos o jurídicos de la novela de Venegas; sí lo es examinar la forma en que está escrita; por tanto, me atengo a los argumentos probatorios de que en los temas de la novela está el estilo, y ese estilo tiene semejanzas con el del género picaresco.

En tanto género, la novela picaresca es a la vez novela realista. Y la novela realista siempre ha servido como vehículo a la denuncia social. En este sentido se asumía que cuanto más detalladamente se fotografiase al entorno, cuanta más mimesis, mejor era la novela. Daniel Venegas seguramente había leído novelas picarescas y conocía la aceptación del público por el género así como la potencialidad de persuasión de la forma humorística. Si, además, la novela fue escrita para ser publicada por entregas, el autor estaba obligado, no sólo a ser minucioso y detallista en su relato, sino también a ser reiterativo, de manera que el lector pudiese vincular las peripecias en las que había

dejado al protagonista con las de la siguiente entrega. De ahí que *Las aventuras de don Chipote* caigan en la prolijidad por exceso de detallismo y reiteraciones varias. Así, el narrador vuelve a exponer la misma idea en el párrafo siguiente o repite la descripción de un objeto o de un hecho con alguna variante. Repite muchas de sus frases lexicalizadas (ver anexos) o reitera refranes y dichos como “pelar gallo”, “dejarse ir”, “dejarse venir” y otros más, de forma de hacer verosímil el relato; es como si trasladase el relato oral al escrito; como si imitase aquellas narraciones y consejos que la gente anciana transmite oralmente a sus contertulios cuando, reunidos en grupo, escuchan con delectación las vicisitudes experimentadas por uno más osado en aventuras riesgosas. El riesgo de este relator es que cuando escribe, al final del capítulo trece, por ejemplo: “...para no hacerles el cuento tan largo” (p.112) es *troppo tardi* pues ya ha detallado cada paso de su protagonista durante siete u ocho páginas.

Son varias las características que acercan a la novela de Venegas con la novela picaresca. En primer lugar, la de ser novela itinerante. Ya desde el título, la palabra “aventura” nos permite hacer hipótesis acerca del significado del término: viaje voluntario. Acaso similar al del caballero andante de los libros de caballerías, el héroe por antonomasia que va en busca de honor y gloria, de venturosas hazañas que le otorgarán, finalmente, fama y fortuna; la palabra abre el suspenso, expectativas múltiples, suerte inopinada, acasos de los que queremos enterarnos, aun si somos poco curiosos. Pero no deseo ser prolija en hipótesis. El itinerario que recorre la novela nos descubre, a la vez, uno de sus propósitos: poner en evidencia el contraste entre la vida en México y la vida en los Estados Unidos. Es por eso interesante ver que el inicio del capítulo uno y el del epílogo son casi idénticos. Son la descripción idílica del paisaje

campirano de una ranchería en México. Con la salvedad de que al final del epílogo, don Chipote no tiene ya las mismas fantasías que antes de dejar su patria: sus anteriores sueños se han transformado en desilusión al recordar los fracasos y amargas sufridas durante su desventura; y todo por creerse los “cuentos de los que van a los Estados Unidos, dizque a barrer el dinero con la escoba”. En este corolario reside el mensaje o *eixemplo*, propio también de la picaresca, y encontramos también razón del segundo título de la novela de Venegas: “Y pensando en esto, llegó a la conclusión de que los mexicanos se harán ricos en Estados Unidos: CUANDO LOS PERICOS MAMEN” (Respeto las mayúsculas tal y como están en el texto).

Si alguna vez se habló de que los pudientes escritores españoles de novelas picarescas hacían una labor de sabotaje contra el mundo del hampa, contra el pícaro, en el caso de *Las aventuras de don Chipote* de ninguna manera se puede suponer algo semejante. La intención de Venegas es descubrir un hecho social real, no ficticio; ni lo negativo sucedido a don Chipote ni la estilización del texto desmienten o deforman una realidad por muchos conocida. No es sabotaje sino desenmascaramiento de la hipocresía, de las falacias y los bulos difundidos por los mismos mexicanos, para hacer creer a los más ingenuos que abrigan esperanzas de salir de su estado miserable, que en los Estados Unidos van a encontrar “el oro del Potosí”.

Si recordamos la definición de Menéndez y Pelayo sobre la novela picaresca: –“ epopeya cómica de la astucia y del hambre”, *Las aventuras de don Chipote* es mucho más que eso— abarca problemas mucho más amplios y profundos —y a la vez un poco menos— don Chipote carece totalmente de astucia. Por supuesto que don Chipote no es un personaje como el pícaro del género novelesco: no pertenece al mundo del hampa, no es un ocioso puesto que en México labora el campo y en los Estados

Unidos en cualquier tarea que le deseen encomendar, carece de malicia, tampoco roba o “pica” como el pícaro, aunque sí madruga para ganarse el “pipirín”, ni hace trampas ni pillaje alguno por pequeño que sea. En cambio, sí llena la condición social básica del pícaro: ser un nómada –“comeleguas” dice el narrador– y ser pobre. Al igual que el pícaro de la novela tradicional, también don Chipote es un ser que vive al pie de la escala social, igualmente se ve obligado a servir a muchos amos, y además su vida está regida por la necesidad y el azar. En fin, don Chipote es un pobre sin remisión posible.

Los testimonios escritos de la experiencia migratoria mexicana van siendo documentos más y más importantes para fundamentar los estudios de la historia en general y de la historiografía, pues tanto en *Las aventuras de don Chipote* como en otros documentos escritos y orales son recurrentes elementos oscuros, inconscientes, atávicos de una determinada visión del mundo. Permítaseme evocar el periodo de la novela indigenista, escrita, desde luego, por quienes no pertenecen al mundo indígena. Recordemos, por ejemplo, la novela de Gregorio López y Fuentes, *Peregrinos inmóviles*, (1944) que surge como tendencia lógica a los planteamientos sociales de la Revolución Mexicana y, quizá, desde un sentimiento de culpa, tan frecuente entre mestizos o criollos. El tono paternalista de López y Fuentes quizá permitiría borrar el quizá anterior. En Daniel Venegas, en cambio, no percibimos paternalismo ninguno, aunque sí una postura nacionalista; entendida ésta como una actitud de auténtica defensa del compatriota. El narrador desea advertir a los emigrantes iletrados sobre el enorme precio que tienen que pagar si cruzan la frontera, las tribulaciones por las que tendrán que pasar si lo hacen; su deseo es impedir la explotación de los inmigrantes mexicanos, pero sin satanizar a los Estados Unidos, aunque sí lo hace contra “los coyotes”, los curanderos farsantes,

los chicanos documentados que engañan, roban y explotan a “los verdes” - los nuevos emigrantes indocumentados-. De ahí el hacer hincapié en la difusión proliferante de pruebas extenuantes por las que atraviesa don Chipote, y la familia chipotesca, de quien también forma parte protagónica el perro Sufrelambre. Su intención es, además, combatir la ingenuidad de algunos emigrantes compatriotas, y eso lo hace a través de las voces representativas de don Chipote y de Policarpo, un individuo de la misma condición que don Chipote, de quien se hace amigo y con quien comparte el hambre y todas las desdichas.

Pero volvamos a las diferencias que hay entre don Chipote y el pícaro respecto de la ausencia total de astucia. No hay en él astucia porque no hay malicia y no hay malicia porque no hay conciencia. Don Chipote no tiene conciencia de los peligros con los que se podía encontrar, tanto durante el trayecto a pie como durante el cruce de la frontera o una vez llegado a los Estados Unidos. Quien podría haberle advertido acerca de los riesgos era Pitacio, un nativo del lugar cercano a la ranchería donde malvive la familia chipotesca y que ya había estado en Texas; pero él no sólo oculta sino que miente acerca de los percances que vivió en el otro lado de la frontera. Pitacio mantiene la imagen de abundancia y riqueza que allí se goza. Lo prueba con su ostentosa indumentaria de pachuco –traje azul chillón, zapatos amarillos trompudos y hasta sombrero texano–; más que suficiente para convencer a don Chipote y doña Chipota de que a ellos les puede ir igual o aun mejor. Pitacio miente porque no puede exhibirse vencido ante los demás. No puede sino esconder su fracaso y vanagloriarse con su aspecto externo y su labia. Con tales estrategias, convence a don Chipote de que se marche sin cuidado, ya que él atenderá a sus bueyes y a su mujer. (Desde luego que las atenciones de Pitacio estarán mucho más dirigidas

a doña Chipota que a los bueyes, puesto que a él no se le daba eso de picarles la cola a dichos animales). Decía, pues, que don Chipote no es consciente, tampoco lo es doña Chipota: ambos viven la inmediatez. En todo caso, don Chipote sólo es consciente de sus fantasías; de ahí que emprenda el viaje sin ningún temor. De haber existido éste, la novela ya no hubiese sido humorística sino melodramática.

Don Chipote es un antihéroe semejante al pícaro, cuyo único ideal es sobrevivir y hacer sobrevivir a su familia; pero heroico en tanto sufre descalabros con la tradicional abnegación y sometimiento del campesino mexicano. Si el caballero andante es héroe en tanto mantiene los impulsos de honor, amor y valor, también don Chipote cumple, al menos, con el impulso amoroso. El buen campesino, una vez ya establecido como ganapán, mejor dicho ganatortillas, en la ciudad –la ciudad corruptora, del otro lado de la frontera– se enamora perdidamente de una “pelona” (mexicana que se ha cortado las tradicionales trenzas de las campesinas y provincianas para aparentar modernidad y pertenencia a una clase más próspera) y, como buen pícaro, se deja arrastrar por su apasionado amor, que le cuesta casi todo el dinero ganado.

Las voces narrativas

A diferencia de la novela picaresca, que está narrada en primera persona, en *Las aventuras de don Chipote* no habla el pícaro, sino un narrador omnisciente que conoce por dentro y por fuera a su personaje principal. Domina, por lo tanto, y hace incluso alarde de las formas dialectales de los chicanos o braceros para dar a su novela carácter de veracidad. Así, incluye palabras del inglés escritas al como suena: “esquisme, toquinlis, guasumara, jamaneg, cofi,” etc.

Pero introduce curiosos cambios en las voces narrativas, pues él mismo se incorpora en la novela relatando su propia experiencia como bracero (Véase la pág. 63), e incluye reflexiones personales, como si fuera un personaje más del relato, acerca del trato que dan las autoridades de los Estados Unidos a los trabajadores mexicanos. (Véase la pág. 71)

Por otro lado, en semejanza con la novela picaresca, el narrador se pone en contacto con el lector de tanto en tanto, para incluirlo y continuar interesándolo en el relato. Así dice por ejemplo: “*Volvamos* los ojos hasta algunas leguas atrás” (p. 18), “*Regresemos* un poco atrás de *nuestra* historia...” (p. 113) de manera de involucrar al lector con las peripecias de sus personajes.

En fin, pone en evidencia su dominio de formas dialectales varias que, en mi opinión, es lo que aporta un gran colorido al texto; y por lo que me ha parecido oportuno rescatar aquí como apéndice.

Apéndice

El habla coloquial en esta novela

Arcaísmos:

P. 50: “Soponcio”. Se utiliza como desmayo, congoja o indisposición súbita. No es frecuente este vocablo en el español de México del siglo XX; en cambio, sí lo era en el de España a partir del siglo XIX, según lo registran J. Corominas y José A. Pascual en el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, al que dedican una página entera. Estos académicos no están de acuerdo en que se le haya atribuido un sentido

humorístico al término, y conminan a los filólogos diciendo: “No debemos creer en tales inventos sacados de la nada, a no ser en casos donde tengamos pruebas muy fidedignas.” No obstante carecer de prueba alguna, el uso de “soponcio” en el habla familiar (al menos en mi familia y adláteres) sí tiene una clara intención humorística, al igual que en la novela de Daniel Venegas, donde dice: “En cambio Sufrelambre, [es el nombre del perro] que era la causa de tanto *soponcio*, hacía rato que despedía zetas [ronquidos suaves] sin importarle cuete que lo llevaran o lo dejaran.”

En la pág. 93 se dice del perro Sufrelambre que estaba “acosijado por la jaspia que ya lo trozaba”. Acosijar viene de *cojijo* y significa molestar, perseguir, importunar. Jaspia viene de *fasquia*: arnés que pasa por debajo del vientre del animal. En este caso es un símil o metáfora, dado que Sufrelambre no está sujeto por correa ninguna, sino por el hambre que sufre; y ésta le aprieta tanto el vientre que pareciera como si lo fuera a partir en trozos.

En la pág. 34 se utilizan las palabras “peseta” y “tostón”, lo cual indica que en 1924 –tiempo de la historia interna de la novela- prevalecían estas monedas.

Frasas lexicalizadas:

Son muy frecuentes en toda la novela expresiones como “dejarse ir” o “dejarse venir” que se utilizan en el sentido de ejercer rápidamente cualquier acción. Por ejemplo, en la pág. 64: “...y volados *se dejaron ir* a sus respectivos cuartuchos”. En la pág. 72: “... nos hemos *dejado venir* dizque a barrer el dinero con la escoba”.

– “*Quedarse de a seis*” es sorprenderse, ya sea en el juego de naipes por haberse quedado con seis cartas en la mano, sea

por cualquier otro hecho inesperado que deja sin habla durante la cuenta del uno al seis.

– “*Los ojos pelones*”, por estar tan abiertos ante lo sorprendente que ni siquiera parpadean.

– “*Estar en la pura chilla*”, se emplea también actualmente para indicar que no se tiene nada de dinero.

– “*Tirar una plancha*” no significa arrojar el instrumento útil para quitar las arrugas a la ropa, sino dejar de acudir a una cita.

– “*No valer cuete*”, por cohete, se utiliza para devaluar cualquier objeto o acción.

– “*Valer una pura y dos con queso*”: Cuando una persona extremadamente pobre pide a la vendedora de memelas que le dé “una pura”, el único condimento de la memela es la “pura sal”. La frase se utiliza como eufemismo de importar algo o alguien “una pura chingada”.

– “*Ser un malora*” es el adjetivo adjudicado a quien en malahora nació. Como “El malora del mayordomo”(p. 64)

– “*Echarle algo al martillo*” significa comer. El martillo es el estómago y también la comida, o *pipirín*; por eso se dice “Empacar el martillo”(passim), “Comprar martillo”, “desquitar el martillo”, etc.

– “*Agarrar camello*”(passim) aún se emplea entre los braceros; y significa conseguir trabajo. *Camellar* significa trabajar.

– “*Caerse muertos con la fierrada*” es entregar de inmediato el dinero exigido.

– “*Atorarle al tencuarnis*” es beber alcohol.

– “*Invitar a revalsar*” significa invitar a bailar

– “*Pelar gallo*” o “*pintar gallo*” (passim) es marcharse del lugar.

– “*Ponerse chango*”: Aguzar los sentidos para actuar rápidamente según la situación.

– “*Ponerse cenizo*”: Adquirir la tez el color gris de la ceniza a causa del hambre o de la ira.

– “*Lleгарle al traque*” (*passim*): Iniciar la faena y también ir al lugar donde ésta debe realizarse.

– “*Trampar las tallas*”: cambiar los durmientes.

Dichos y refranes

“El que nunca pastor y derrepente borreguero vale puro cohete” (pág. 18)

“La cáscara guarda al palo” (pág. 30) En el contexto, se refiere a que la suciedad de la piel preserva al cuerpo de enfermedades.

“No hay más cera que la que arde” (pág. 61): Aceptar lo que se tiene, pues no hay otra opción.

“Voítelas con carbonato” y “dale vuelta que se te quema” (pág. 55) se refiere a las voces de aviso que se dan quienes cantan las coplas. El ‘voítelas’ advierte que va a entrar la segunda voz, repitiendo los versos como se repite lo deglutido después de tomar bicarbonato. La segunda frase grita a la otra voz que es momento del cambio de estrofa o de tonada.

“Ya se iban como los toros del jaral, con todo y reata” (pág. 98)

(Los siguientes dichos se refieren todos a las carencias alimenticias que sufren los protagonistas)

“El hambre repartida entre dos toca a menos” (pág. 87)

“Estar con la lumbre en los aparejos” (pág. 90)

“Quedarse sin miel y sin jícara” (pág. 92)

“Le había sobrado verso y le faltaba música” (pág. 94)

Las tres canciones mencionadas en la novela

(En pág. 144)

“EL LIMONCITO”

(Está interpretado por el mariachi “La Charanda”)

Limoncito, limoncito
pendiente de una ramita (bis)
dame un abrazo apretado
y un beso de tu boquita. (bis)
Limoncito, limoncito.

Al pasar por tu ventana,
me tiraste(s) un limón, (bis)
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón. (bis)
Limoncito, limoncito.

El limón ha de ser verde
para que tiña a morado; (bis)
el amor para que dure,
ha de ser disimulado. (bis)
Limoncito, limoncito.

Indita, por tu trabajo
me cobraste(s) cuatro reales. (bis)
Indita, no seas tan cara,
yo puse los materiales. (bis)
Limoncito, limoncito.

“Coplas de don Simón”

(Tomado del *Cancionero folklórico de México. Coplas varias y varias canciones*. Colegio de México.)

Antes había unos soldados
muy valientes, sin comparación,
que salían a guerrear contra Francia,
defendiendo la Federación.

[“Don Simón”] (Copla # 9347. Pg. 139)

Los señores cuando iban al templo
oían misa con gran devoción,
y llevaban también su rosario
y rezaban alguna oración.

[“Don Simón”] (Copla #9479. Pg. 153)

Y hoy los soldados todos quieren ser
de banqueta y lucir el pompón;
pero a la hora de los cocolazos,
¡Qué carreras, señor don Simón!

[“Don Simón”] (Copla #9480. Pg. 153)

Las señoras de allá en aquel tiempo
nunca usaban botín de tacón,
y hora que usan tamaña colota,
¡ay, qué tiempos, señor don Simón!

[“Don Simón”] (Copla #9482. Pg. 153)

“EL CARRETERO”

(La letra y la música de este corrido me fue proporcionada por don José Artemio Arias. El arreglo musical es de Ricardo Gómez Muñoz)

Adónde vas carretero
con la carga tan pesada,
ya se cansaron tus bueyes
¡ya descansa, camarada!

Si te salen al encuentro
los esbirros del patrón,
saca tus bueyes cansados
para que ellos den jalón.

Pide al gobierno cuanto antes
que te dé tu parcelita
para que tengas cada año
qué pizcar en tu milpita.

Y verás como a tus hijos
no faltará que comer
y gritarán de contento
cuando comience a llover.

DE LO PICARESCO A LA ÉPICA DE LA DESGRACIA

[DE *LAS AVENTURAS DE DON CHIPOTE... A PEREGRINOS DE AZTLÁN*]

Oscar Mata*

Este trabajo se ocupa de dos novelas chicanas, que ilustran diferentes momentos en las letras de los trasterrados mexicanos. El estudio se inicia con la que es considerada la primera novela chicana, *Las aventuras de don Chipote o Cuando los pericos mamen*, de Daniel Venegas y continúa con la pieza narrativa que mejor parece sintetizar el universo chicano, *Peregrinos del Aztlán*, de Miguel Méndez. Casi medio siglo media entre ambas obras, lapso de tiempo muy pequeño en el desarrollo de una literatura, pero que permite apreciar fenómenos interesantes en el desenvolvimiento de las jóvenes letras chicanas, en especial la narrativa.

Se considera joven a la literatura chicana ya que si bien la diáspora de mexicanos en los Estados Unidos empezó, de manera súbita y tajante, en 1848, con la pérdida de más de la mitad del territorio mexicano, no es sino hasta los inicios del siglo XX, concretamente el periodo de 1910 a 1930, que empieza a haber una actividad literaria constante, debida a escritores mexicanos emigrados a norteamérica o a estadounidenses de ascendencia

* Profesor-investigador de tiempo completo de Depto. de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco.

mexicana, que se valieron de los periódicos del Suroeste norteamericano. Cuando México obtuvo su independencia de España, el fenómeno literario inmediatamente irrumpió en la vida del naciente país; los trasterrados mexicanos, en cambio, de la noche a la mañana se enteraron de que pertenecían a otra nación y muy temprano debieron luchar para conservar no sólo sus propiedades, sino su misma identidad, amenazadas por la fuerza del estado anglosajón. Eran cien mil y su número descendió a setenta mil, hasta que la Revolución Mexicana provocó la primera migración de connacionales al Sur de los Estados Unidos, fenómeno que se acrecentó por la necesidad del vecino del norte de operarios durante la Primera Guerra Mundial. Para 1920 había dos millones de habitantes de origen mexicano en norteamérica, principalmente en los estados del suroeste; la primera gran ola migratoria se había asentado.

Como el *Periquillo* de Joaquín Fernández de Lizardi, *Las aventuras de don Chipote o Cuando los pericos mamen* (1928)¹ fue originalmente publicada por entregas en un periódico, *El Heraldo de México*, que se editaba en Los Angeles, California. Se trata, ni más ni menos, de una novela de folletín, como las que aparecían en la prensa mexicana, como novedoso entretenimiento, desde los inicios de la vida independiente. Se debe el “descubrimiento” de *Las aventuras de don Chipote...* a Nicolás Kanellos,² quien realizó una investigación sobre la narrativa publicada en la prensa angelina entre 1920 y 1936; antes de que Kanellos la localizara, no se tenía noticia de ella. Charles M. Tatum no la incluye ni la menciona en *Chicano Literature*

1. Daniel Venegas. *Las aventuras de don Chipote o Cuando los pericos mamen*. México, SEP-CEFNOEX, 1984. 155 pp (Frontera)
2. Véase la introducción de Nicolás Kanellos a *Ibid.*, pp. 7-15.

(1982), estudio que considera a *Pocho* (1959) de José Antonio Villarreal como el punto de partida de la novelística chicana.³

Además de la obra que nos ocupa, Kanellos detectó varias novelas de la Revolución Mexicana desconocidas en México; posteriormente localizó un ejemplar de *don Chipote* en la Biblioteca Nacional de México. El investigador justifica la inclusión de esta novela dentro de la narrativa chicana, debido a que en la década de los veintes, se llamaba chicano al obrero mexicano inmigrado a los estados unidos. Añade que lo novedoso de la obra reside en el hecho de que en ella se toma partido a favor de los trabajadores inmigrantes mexicanos; por lo demás, su protagonista pasa poco tiempo en el sur de los Estados Unidos y finalmente regresa a su terruño con su familia. O sea que en sentido actual del término don Chipote no es un chicano, ya que en nuestros días se llama o chicano al ciudadano estadounidense de ascendencia mexicana, o al mexicano emigrado que adquiere la nacionalidad norteamericana y se asimila a esa cultura.

La principal virtud de *Las aventuras de don Chipote...* es la amenidad. Daniel Venegas es ante todo un narrador muy accesible, de lectura fácil; sabe narrar, es diestro para contar historias, refiere las anécdotas con desenfado y picardía. Kanellos refiere que Venegas escribió varias obras de teatro llenas de sarcasmo y desde sus columnas periodísticas pugnó por la conservación de las costumbres mexicanas. El humor campea en todas las entregas de la novela, cuyo tono dista mucho del pesimismo que impera en la inmensa mayoría de la narrativa chicana. Con don Chipote se tiene la impresión de estar leyendo una obra picaresca. Ciertamente el protagonista abandona su tierra y a los suyos, pero no en una acción desesperada, de so-

3. Hay versión española. Charles M. Tatum. *Literatura chicana*. México, SEP-CEFNOEMEX, 1986. 261 pp (Frontera)

brevivencia, sino en un afán por mejorar y también de constatar si todo lo que le cuenta Pitacio, recién llegado del otro lado, donde según el hablador “se barría el oro”, es verdad. Su partida no obedece a una imperiosa necesidad, ya que los suyos al fin y al cabo comen y él tiene trabajo, sino a cierta curiosidad sumada a un afán de aventura.

La novela es un espejo que se pasea por un camino, asentó Stendhal; Vanegas muestra a sus lectores el periplo de don Chipote en compañía de su perro Sufrelambre, que en bastantes momentos es el centro de atenciones y simpatías. En el relato no están ausentes las protestas por las injusticias y los abusos de toda índole que padecen los indocumentados, pero son expresadas mesuradamente; todavía son una advertencia, protestas medidas, sin la violencia de los años sesenta. Don Chipote está viviendo una experiencia nueva, un cambio radical en una existencia anodina y siempre encuentra la manera de amoldarse a sus nuevas circunstancias, en las cuales no deja de haber algún elemento disfrutable; por otro lado, sabe que al sur de la frontera tiene un lugar, a donde puede regresar en cualquier momento. Su vida en Los Angeles no es mala (un empleo aceptable, el acoso a una mujer) cuando su esposa lo pilla en una situación comprometida –y cómica– en un cine angelino, por lo cual debe volver al redil. Su caso, entonces, más que una búsqueda desesperada en busca de sustento, acaba siendo una especie de travesura.

Daniel Venegas adopta una postura educativa y jamás cesa en su empeño de aleccionar a sus lectores, una labor muy socorrida entre los autores de folletines, conscientes de que se dirigen a un público con una instrucción casi nula. Su lenguaje es sumamente sencillo y tiene el mérito de hacer clara la jerga chicana, pues la inmensa mayoría de las voces chicanas que

emplea nos resultan entendibles. Así, por ejemplo, “camello” es trabajo, “jonuco” casa, “traque” labor, “Postofe” correo.....

Al probar fortuna en los Estados Unidos, don Chipote se da cuenta de que en el país del dólar no se barre del dinero ni éste crece en los árboles, como él suponía. También que nunca faltan los malnacidos, mexicanos o “bolillos”, que siempre tratan de aprovecharse y abusar de los trabajadores, sobre todo de los indocumentados. La moraleja de *Las aventuras de don Chipote...* es: no dejes tu tierra para ir en pos de un espejismo. En ello le asiste la razón, pero todo indocumentado que cruza la frontera sabe que el hambre no entiende de razones; tan simple como comer y defecar, un binomio que aparece reiterada, obsesivamente -casi no hay capítulo en que no se les traiga a colación- en la novela. Quizá el hambre tuvo un papel de importancia en la concepción de este relato y el escritor la ocultó tras un poco de picardía y otro poco de enseñanzas. Posiblemente Daniel Venegas fue un trabajador indocumentado; en muchas ocasiones debió padecer hambre, mucha hambre. Y por hambre cualquier ser humano es capaz no sólo de cruzar sino de trasponer cualquier frontera.

Peregrinos de Aztlán (1974) de Miguel Méndez⁴ es diametralmente opuesta a *Las aventuras de don Chipote...* En lo que se refiere a la forma, nos encontramos con un texto digno del orfebre más consumado, hay florituras de la más alta factura en vez de la antigua simplicidad; en cuanto al tono, el humor cede su lugar al pesimismo, las advertencias se tornan iracundas protestas. Las ilusiones han ido a parar en desgracias. Con *Peregrinos...* la novelística chicana, apenas 46 años después de la aparición de su primera obra, da muestras de madurez. Charles

4. Miguel Méndez. *Peregrinos de Aztlán*. México, ERA, 1989. 188 pp.

M. Tatum hizo notar la veloz evolución del género antes de que se tuviera noticia de la novela de Venegas.

Comenzando con la publicación de la obra *Pocho*, de José Antonio Villarreal, en 1959, la novela ha tenido rápidos cambios; ha evolucionado desde lo que al principio fue un documento social, hasta llegar a ser un compendio de modernas técnicas novelísticas y de una variedad universal de temas.⁵

La súbita evolución del género novelesco entre los chicanos recuerda la explosión narrativa mexicana del primer tercio del siglo XIX. El hecho de que el cuento fue cultivado por plumas chicanas tiempo antes que la novela quizá explique el rápido desarrollo de las narraciones largas. Además, el género se desarrolló “en medio” de dos literaturas, la norteamericana y la mexicana, de amplia tradición novelística.

Al inicio de la década de los sesenta, resultaba obvio que las enormes utilidades generadas por la sociedad norteamericana no se repartían de una manera equitativa. El sueño de bonanza de los primeros trasterrados no se ha vuelto realidad y la nueva generación chicana vive el desencanto de saber que para la raza no hay sino explotación, marginación y miseria. Méndez concibe y desarrolla *Peregrinos de Aztlán* como un mural narrativo de su pueblo, el chicano. Cuenta la historia de una peregrinación, que a falta de dioses y sacerdotes es guiada por el hambre y la desesperación; también pinta a una ciudad fronteriza donde se encuentran dos culturas antagónicas. Méndez escribe con la intención de plasmar una obra totalizadora y, como acontece con intentos similares que llegan a feliz término (cuyo paradig-

5. Charles M. Tatum, *op. cit.*, p. 151.

ma sería el *Ulysses* de James Joyce), obtiene una síntesis, una espléndida y conmovedora síntesis.

Méndez hace suyo el aserto de Pound en el sentido de que el poeta es la voz de la tribu y, como casi todos los escritores chicanos, toma la literatura como un medio para divulgar la lucha de su pueblo. Ignacio Trejo Fuentes asienta al respecto:

Literatura de compromiso social, la chicana confirma las aseveraciones en el sentido de que el arte puede cumplir funciones mucho más complejas y relevantes que la del puro esteticismo, y en el caso de la sociedad chicana su utilización en ese sentido no sólo es justificable, sino imprescindible: la literatura puesta al servicio de la dignificación social: así la entiende Miguel Méndez.⁶

Toda literatura que privilegia el aspecto político corre el riesgo de convertirse en panfleto, algo frecuente en las obras de los trasterrados de origen mexicano. No sucede así con la novela de Miguel Méndez, quien hace deambular por las páginas de *Peregrinos...* los temas esenciales del pueblo chicano: la discriminación racial, su búsqueda de identidad tanto individual como colectiva, sus esfuerzos de preservación cultural en una sociedad que los rechaza, el bilingüismo, su interminable lucha social... Pueblo con un pasado riquísimo, cuyos orígenes se ubican en un mítico "Aztlán", el chicano vive un presente de marginación y explotación.

Peregrinos de Aztlán es una obra de paradojas. La primera sería el hecho de que una obra con pretensiones totalizantes resulte una síntesis. La segunda consiste en lo siguiente: Exa-

6. Ignacio Trejo Fuentes. *De acá de este lado*. México, SEP-CEFNOEMEX, 1989. pp. 159-60.

minada desde la preceptiva literaria, es una novela sin una historia principal, pero con múltiples historias que se reducen a una: la de un pueblo en peregrinaje, cuyos integrantes, que han logrado atravesar el desierto y se aprestan a continuar su marcha al país del dólar, son ubicados en la fronteriza ciudad de Tijuana. El viejo Loreto Maldonado vendría a ser, más que el protagonista, estatus al que aspiraría por su reiterada presencia, un testigo con el triste privilegio de observar la descomposición y de escuchar a los seres que deambulan en torno suyo. La estructura de la novela más que secuencias narrativas ofrece meros fragmentos, a través de los cuales apenas se conocen algunas facetas de los personajes y en muchos casos deja las historias trucas, en suspenso; sin embargo, en conjunto pinta con nitidez a la totalidad de trasterrados en su condición de ente social: se trata de un pueblo fragmentado, dolido, sumido en la desgracia, que lucha no por la defensa de unos ideales o de un territorio sino por su mera sobrevivencia, de ahí que la épica de estos peregrinos sea una épica de la desgracia.

En este sentido, a despecho que el fenómeno migratorio es la fuerza que da vida al pueblo chicano, éste no deja de dar la impresión de encontrarse en suspenso, casi se diría estático, debido a la falta de un futuro halagueño, promisorio. He aquí la tercera paradoja.

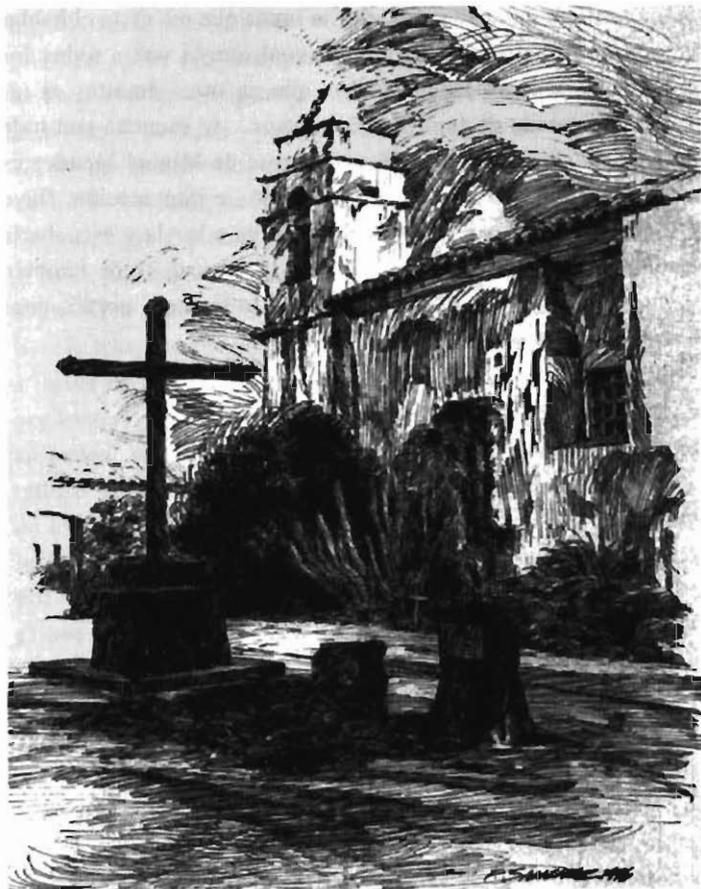
La mayor parte de la narrativa chicana está escrita en inglés, Ignacio Trejo Fuentes ofrece una interesante explicación al respecto, que incluye razones que van de lo educativo a lo comercial.⁷ *Peregrinos de Aztlán* se escribió en español, un “español barroco”, según Charles M. Tatum.⁸ En el prefacio, el

7. *Ibid.*, pp. 34-5 y 86-9.

8. Charles M. Tatum, *op. cit.*, p. 180.

autor confiesa haberse valido de “la prosa que me dicta el hablar común de los oprimidos”,⁹ con la cual otorga voz a todos los componentes de su raza, una voz que en otros ámbitos es ignorada o cortada de tajo. En *Peregrinos...* se escucha con toda su prístina claridad y grandeza. La prosa de Miguel Méndez es plegaria y protesta, canto y grito, oración e imprecación, fluye con una fuerza tal que conmueve y obliga a leerla y escucharla de pie (usamos la expresión de José Vasconcelos que también padeció las enormes desigualdades de la frontera norte), pues en ella está el sentir de un pueblo.

9. Miguel Méndez. *op. cit.*, p. 10.



Félix Sánchez. "Santa Barbara Mission".

"To help promote and inspire in our people the desire to acquaint themselves about our heritage and culture of which we should be forever proud".

Felix Sanchez was born and raised in El Paso, Texas before coming to Los Angeles. After serving in the U.S. Army he studied at the Lukits Academy of Fine Arts.

Vicente Francisco Torres*

“Perder el idioma materno –dice un personaje de Peregrinos de Aztlán¹– es como perder el alma”.

Tal parece que esta es la divisa reivindicatoria del trabajo literario de Miguel Méndez, quien al escribir en español no sólo se empeña en conservar su lengua materna, sino desea poner en letras de molde un conjunto de leyendas que han varado en la frontera México-Estados Unidos.

Miguel Méndez nació en Bisbee, Arizona, en 1930. Debido a la recesión de 1929, su padre perdió el empleo de minero y regresó a México para formar parte de un grupo de ejidatarios en Altar, Sonora. Ahí pasó los primeros 15 años de su vida, hecho que fue definitivo para los temas y el tono narrativo de sus libros. Cuando regresó a los Estados Unidos, por las noches, después de brutales jornadas que cumplía como albañil, leía a los grandes escritores (Dostoievski, Dante, Cervantes, Quevedo, Martín Luis Guzmán...) y durante el tiempo que había entre la conclusión de una obra y el comienzo de otra, Méndez empezó a escribir sus primeros textos y, sólo después de la publicación de *Peregrinos de Aztlán*, su primera novela, pudo abandonar el trabajo rudo e ingresar al ambiente universitario.

* Miembro del Área de Literatura de la UAM-Azcapotzalco.

1 Editorial Justa Publications, Inc., Berkeley, California, 1974.

Peregrinos de Aztlán es una novela fundacional moderna porque enfrenta la circunstancia y la escisión de los chicanos; es la reflexión lacerante que anda en busca de una identidad la cual ya no es mexicana pero que tampoco se siente producto de la cultura estadounidense. Méndez es prueba viva de este quebranto pues si bien reside en Estados Unidos, sus recuerdos, su lenguaje y buena parte de su obra se ubican en territorio mexicano.

Peregrinos de Aztlán fue un grito, desafinado a ratos por su desesperación pero que abría una ruta a la narrativa chicana moderna. Además, desbrozaba el camino del propio Méndez pues allí estaban la épica de los mexicanos que cruzan el desierto hacia los Estados Unidos, sus empleos humildes e infamantes y las vejaciones de que son objeto, pero también encontrábamos la creación de su lenguaje que recurría al inglés, al español y a los modismos de ambas lenguas. Estaba, fundamentalmente, el proceso de elaboración de una técnica narrativa que teña su piedra de toque en la oralidad. Con esas habilidades que por su registro de ruidos, voces, diálogos, invitaciones y blasfemias recordaban los recursos que John Dos Passos utilizó en *Manhattan transfer*, Méndez rescataba la narración interminable y sabrosa, que mediante varias historias va dando cuerpo a la novela.

Sobre la modernidad de la técnica narrativa de Méndez, Charles M. Tatum afirmó:

Como el cuento "Trata Casehua", la novela *Peregrinos de Aztlán* es una obra difícil y que implica un reto, por su estructura y su lenguaje. El autor nos invita a su complejo mundo de indios yaquis oprimidos, y de chicanos que viven en el barrio. Si bien no es tarea fácil abrirse camino a través de las páginas escritas en un español barroco, en las que hay múltiples puntos de vista

y una corriente narrativa de conciencia, encontramos la recompensa al final, al adentrarnos en varias facetas del pensamiento y de la experiencia de los chicanos en el suroeste (...) Las voces de los pobres son también recobradas a través de la fragmentada estructura narrativa de la novela. Más que presentar los diálogos y monólogos de sus personajes en forma ordenada – lo cual falsificaría las palabras y contribuiría a que las desecháramos– Méndez recobra y conserva las voces por medio de la narración fragmentada que refleja la confusión y desorientación en las vidas de Loreto y otros caracteres. Aún cuando la estructura de la narración, a ratos descoyuntada, puede ser la fuente de frustración, debemos tener en mente que su intención no es la de entretener, sino más bien la de invitarnos a oír y a recordar lo que hemos oído.²

A su desaforada novela siguió un libro de poemas, *Los criaderos humanos (Épica de los desamparados)* y *Sahuaros*,³ un pequeño volumen que, en la primera parte, contiene una alegoría sobre la crueldad de los seres humanos, la guerra, la explotación y la condición paupérrima del artista. *Sahuaros*, desde su mismo título, alude a la naturaleza desértica en la que ha vivido Méndez y vuelve sobre una idea que el autor manejó en su novela: la imagen del indio sombrero que aparece recargado en un sahuaro, no es símbolo de holgazanería, sino de una profunda tristeza.

La versatilidad que el autor manifestó desde su libro anterior, se refrenda con la publicación de *Cuentos para niños tra-*

2 Charles M. Tatum, *La literatura chicana*, Secretaría de Educación Pública, México, 1986. pp. 180-183.

3 Editorial Peregrinos, Tucson, Arizona, 1976.

viesas,⁴ que ofrece un común denominador: sus historias están protagonizadas por niños o encierran una enseñanza para ellos. En estos relatos, con el lenguaje, con los giros coloquiales y con los nombres de los personajes, Méndez acentúa la mexicanidad de su trabajo y asume abiertamente la oralidad del cuentero, que Méndez ha visto como una alternativa frente a la falta de una tradición que pudieran crear los hombres de letras que viven esa escisión vital y cultural que padecen los emigrantes o los hijos de emigrantes.

Méndez publicó, en 1980, *Tata Casehua y otros cuentos*,⁵ libro del que, tiempo después, sólo rescatará dos relatos: “Estilio” y el que da título al volumen. En “Tata Casehua” narra la matanza de un grupo de yaquis que sucede de la siguiente forma: el 18 de enero de 1900, un tal general Torres, con un batallón bien armado, sitió el cerro del Mazocoba. Los indígenas (considerados rebeldes en potencia), antes que sucumbir —“Sólo las razas degeneradas conviven con el verdugo”, dirá uno de ellos—, deciden arrojar al precipicio con ancianos, niños de pecho y mujeres embarazadas.

Esta historia pasa por la mente de Juan Manuel Casehua mientras espera la muerte cubierto por las dunas. De esta manera, Miguel Méndez, junto con Ramón Rubín⁶ y Emma Dolujanoff,⁷ enfrenta el desierto con una intensidad que retomarían escritores como Gerardo Cornejo, Daniel Sada, Ricardo Elizondo y Jesús Gardea. Escribe Méndez: “El páramo aparece recubierto de espejos como atmósfera impregnada de cuchillos; no tardan en herirse las retinas, la fiebre se hinca en el cerebro. Entonces

4 Editorial Justa Publications, Inc., Berkeley, California, 1979.

5 Editorial Justa Publications, Inc., Berkeley, California.

6 Véase *Cuando el Tāguaro agoniza*, México. Editorial Azteca, 1960.

7 Véase *Cuentos del desierto*, Ediciones Botas, México, 1959.

la mente empieza a poblar de sombras y de fantasmas que salen a huir de lo más recóndito, esta tierra sin ternura ni pan, pródiga en retacar la panza de la muerte que lo mismo saborea la miel que se place de la mierda.

“Las chicharras lloran, lloran, lloran la misma oración terca, insolente, chillan la desesperanza hasta secarse”.

Como podemos ver, los océanos de arena no surgen como un simple telón de fondo; tanto en las obras de los mexicanos citados como en las de los chicanos, el desierto es un espacio hostil donde los hombres tienen que sufrir a fin de lograr mejores condiciones de vida.

En “Estilio” se plantea el horror del emigrante mexicano que se topa con la sociedad consumista, hecha de objetos desechables. Otra vez, Méndez muestra la modernidad, la violencia, la deshumanización y el vértigo de la sociedad estadounidense: “Quiso ver la cocina con cierta esperanza y se encontró con pirámides de latas vacías que habían contenido sopas y demás comidas metalizadas. Se asomó a los armarios: lucían testos de frascos que contenían vitaminas. Corrió hacia una puerta misteriosa, la abrió violentamente y a sus pies se quebraron centenares de cápsulas que guardaban antibióticos y otras drogas milagrosas. Llorando como niño asustado fue a los roperos, nada... los pañales que le habían puesto eran de tipo desechable. Todo había sido efímero: los platos de cartón, los vasos de cartón, y sus juguetes de un plástico pésimo, para un momento fugaz”.

En *El sueño de Santa María de las Piedras*,⁸ su segunda novela, Méndez inventó un pueblo perdido en la inmensidad del desierto sonoreño y allí plasmó todos los elementos que lo abrumaron durante su infancia y adolescencia: sahuaros, gobernadora, palofierros, vinoramas, víboras gangreneras, míticos

8 Universidad de Guadalajara, 1985.

monstruos del gila, tecolotes, coyotes, duna y un sol que no permite que escurra el llanto, porque lo seca cuando apenas sale de los ojos. Sobre Santa María de la Piedras no hay cielo, sino “un vidrio de aumento convexo por el que se cuelan rayos de sol que ya en tierra se transforman en demonios de fuego. ¡Pobre de la cosa húmeda que topen! Ya sea agua, savia o sangre, porque la chupan hasta dejarla más seca que la misma calaca”.

La experiencia sonoreNSE, plasmada en este poblacho prisionero del sol y del desierto, determina la temática de Méndez: la miseria, la emigración hacia Estados Unidos en busca de dólares, las genealogías largas y estrechas que engendran demonios y propician esos hechos que se agrupan bajo el sello del realismo mágico. Como decía Anatole France en esa bella novela de las arenas africanas –*Thais la cortesana de Alejandría*–, “los desiertos están poblados de fantasmas”. Esto hace que, lo mismo que en alta mar, la soledad y el tiempo se hinchen para dar a luz una rica tradición oral que los cuenteros se han encargado de poner por escrito.

La estructura de *El sueño de Santa María de las Piedras* es la de un collar, donde cada uno de los abalorios sería una historia de la boca de los cuatro ancianos que, en la plaza, se sientan a contar sus recuerdos y sus mentiras. Así nos enfrentamos a la crónica de tres periodos de la vida del pueblo: la de los treinta marcada por la miseria; la de los cuarenta, que experimenta un auge por el descubrimiento del oro y la plata; y la de los cincuenta, caracterizada por una nueva pobreza que para entonces tendrá que cargar con los vicios que les heredó el efímero esplendor minero.

En *De la vida y del flocloro de la frontera*,⁹ quizá el más

9 Mexican American Studies & Research Center. University of Arizona, 1987.

depurado de sus libros de relatos, Miguel Méndez habla de los “viejos chachalacas” que con sus historias hicieron posible la construcción de su novela anterior. Pero esos viejos ya no están en Sonora, sino en Estados Unidos, y evocan las penas sufridas en territorio mexicano. Aunque vivan del otro lado, no renuncian a su ciudadanía mexicana.

Otra vez nos topamos con personajes de Santa María de las Piedras –el Güero Paparruchas y Huachusey–, y la oralidad coruscante y ágil no contará nada más historias como la de la vaca voladora sino, primordialmente, hará hincapié en problemas como el del tráfico de drogas, la transformación soberbia y ridícula que experimentan algunos mexicanos al volver de Estados Unidos, la pobreza mexicana que contrasta con la opulencia del otro lado y las miserias de los niños y jóvenes que son explotados en los campos de algodón y en los subempleos estadounidenses.

De la vida y del folclore de la frontera ofrece historias orales y desmesuradas que han rodado sobre los años hasta llegar a manos del cuentero. Está también la anécdota demoledora que habla de carencias y tristezas, pero ahora trabajada con la impecable estructura del cuento, como en “Que no mueran los sueños” y “Muerte y nacimiento de Manuel Amarillas”. Curiosamente, en los cuentos que enfrentan un problema social es en donde este autor se muestra más duro con sus personajes, donde no hay lugar para la chispa ingeniosa ni para la sonrisa. En este libro, Méndez es un autor profundamente humano, muy honesto con él y con su trabajo. No dora píldoras; sabe que la realidad que enfrentan los méxicoamericanos es amarga, pero tiene una lección bien aprendida y por ella lucha: los sueños no deben morir, porque ellos nos sostienen y nos arrojan a la conquista de mejores días.

En 1983, al evaluar su trabajo y el de sus congéneres, Miguel Méndez expresaba una amarga opinión frente a Bruce-Novoa:

El lugar que se le concede a la literatura chicana dentro de los Estados Unidos es ínfimo, pero el que le corresponde legítimamente es de gran importancia. Debe señalarse que nosotros somos muy poco favorecidos con la atención de los críticos, quienes estrictamente persiguen fines comerciales y políticos, que son los preceptos de las publicaciones que los emplean. Recuérdese que en los círculos universitarios los profesores anticuados rechazan nuestra literatura incluso sin conocerla, debido a una incapacidad de análisis y también a una tendencia conservadora a repetir, como discos, las viejas obras que les han servido como fieles caballos de batalla. Nuestra literatura no es reconocida porque los escritores anglonorte-americanos, así como los mismos latinoamericanos, con raras excepciones, son ególatras al extremo de la perversidad y, como humanamente puede comprenderse, no aceptan ninguna amenaza de competencia. A pesar de todo, la literatura chicana impondrá sus valores.¹⁰

Las posteriores ediciones mexicanas de *Que no mueran los sueños* (1991) y de *Peregrinos de Aztlán* (1989) –ambas en Era– demuestran que, afortunadamente, la comunicación no sólo existe, sino puede fomentarse con la difusión de los libros de autores que comparten nuestros orígenes y buscan solución a los problemas del hombre que vive en éste o en aquél lado.

¹⁰ Véase *La literatura chicana a través de sus autores*. Siglo XXI Editores, México, 1983.

JACK MENDOZA, PARARRAYOS DEL SUFRIMIENTO HUMANO.

ACERCAMIENTO A *LOS MOTIVOS DE CAÍN* DE JOSÉ REVUELTAS

Alejandra Herrera*

(A Luis de la Barreda)

Si hay un escritor capaz de condensar el sufrimiento humano en un solo personaje, éste es José Revueltas. Prueba de ello es Jack Mendoza, el protagonista de *Los Motivos de Caín* (1957). Un hombre cuyo destino, como el del bíblico Caín, será huir, agobiado por la culpa de su crimen: desertar de su cargo de sargento del ejército norteamericano en la Guerra de Corea. Sin embargo, su culpa no sólo radica en este hecho, es una culpa omniabarcante, es la que corresponde al hombre que no tiene identidad, no sólo por su ascendencia mexicana, no sólo porque no pertenece a un grupo mayoritario o minoritario, no sólo porque no se declara comunista o anticomunista, proyanqui o antiyanqui; sino porque pertenece a esos hombre que mediante una revelación son sabedores con plena conciencia de que no hay opciones para la especie humana. Quizá, ése sea el pecado bíblico más castigado, la osadía de hacerse consciente, Eva y Adán, expulsados del paraíso, vagarán sobre la tierra después de transgredir la norma que prohibía comer el fruto del árbol de la ciencia. El pesimis-

* Profesora-investigadora de tiempo completo del Depto. de Humanidades de la UAM-A.

mo y el absurdo rondarán la atormentada existencia del exsargento Mendoza.

La estructura de esta novela no se atiene al tiempo lineal. Empieza en el presente con la muerte en vida del protagonista, quien deambula como alma en pena por las calles de Tijuana, ciudad fronteriza del Noroeste de México, que colinda con el estado de California de los Estados Unidos. Jack es un ser que no puede llamarse humano, no tiene capacidad de decidir absolutamente nada, quizá su sensación corresponda al absurdo que Camus describe como la incapacidad de encontrarle a la vida sentido, razón de ser, la muerte de la esperanza, la ausencia de certezas porque el mundo no responde a las múltiples preguntas del sujeto y de allí la sensación de extrañamiento.

En este espacio fronterizo, Revueltas explora dilatadamente las sensaciones de Jack Mendoza, quien se encuentra en el más profundo desamparo, víctima de la última decisión que ha podido ejercer: desertar de la guerra de Corea. Así, el tiempo corresponde a los primeros años de la década de los cincuenta. Además del sentimiento paranoico que lo acosa a cada momento y su consecuente fragilidad, la falta de identidad, de pertenencia a un grupo, lo sume en la más absoluta invalidez. A tal grado que ya no se siente hombre, sino un ente cualquiera con disfraz de ser humano. Esta falta de identidad que objetivamente puede verse en la ausencia de documentos, consecuencia de su desertación, es más que eso, se trata de un estado emocional que ha sido provocado por una experiencia límite, de esas que conmocionan el espíritu y lo hacen sentirse extranjero en cualquier lugar:

Desde su desertación Jack no había hecho nada sino escapar, seguir desertando siempre, cada vez de algo distinto e igual, pero siempre un sitio donde no podía quedarse, donde los

hombres le prohibían la acción, es decir, le negaban su reconocimiento de ser vivo, pues incluso la mínima acción posible que pudieran ofrecerle desenmascararía de inmediato –aun sin que ellos se lo propusieran–, revelaría a Jack como a un hombre que ya no era un ser humano, o cuando menos ya no era un ser humano como ellos, sino una entidad desesperadamente no clasificada, distinta, subversiva y criminal. (J. Revueltas. *Los motivos de Caín*, pp. 32, 33.)

La sensibilidad de Jack es alucinante, todo lo magnifica, todo le hiere, todo le significa, el más insustancial acto sirve para poner en evidencia la decadencia de la especie humana, a la que, no obstante, por sentirse ajeno, desea pertenecer. En estas condiciones Jack es, por así decirlo, el pararrayos de la miseria y el sufrimiento humanos, cuya condena se acentúa aún más por padecer en soledad, sin la remota posibilidad de tender puentes entre su experiencia y la de los demás. Baste esta cita para poner de relieve su modo de percibir la realidad:

[Jack] Pensó, por ejemplo, en la pequeña prostituta a la que el chulo había golpeado. Recordó su boca, destrozada como un pedazo de carne informe, el tacto animal y tonto de sus dedos cuando buscaban en la superficie del piso el inmundo lápiz labial , y en seguida, lo insólito, lo monstruoso y aterrador de que asimismo recogiera los cigarrillos.

¿Por qué los cigarrillos, Dios mío? Si no hubiera recogido los cigarrillos, lo demás habría estado bien, las lágrimas negras, su dolor de sucia bestia, todo. ¿Pero por qué aquello? ¿Quién la impulsó a realizar ese acto tan desamparado, tan despelladamente humano, tan desconsolador, de recoger los dos o tres inútiles cigarrillos? (*Ibid.*, p. 33)

En condiciones normales, quizá cualquier espectador se hubiese conmovido sólo por el hecho de que el padrote golpeará a su prostituta, por atentar contra la integridad física de la mujer que además lo mantiene, pero el hecho que realmente horroriza a Jack es que en esa situación la mujer recoja los cigarros, algo puramente incidental que quizá obedezca a la confusión que le ha generado la golpiza. La sensibilidad de Jack está alterada no corresponde a los estímulos que la realidad le ofrece.

La intensidad manejada en la trama es tal que el lector cede a la tensión y se pregunta: ¿Cuál fue la experiencia que Jack vivió y que trastocó su personalidad?, ¿qué ocurrió?, ¿dónde?, ¿cómo? Desde luego las respuestas aparecerán en los capítulos siguientes, en los que se abordará el pasado de esta historia, las causas del presente.

Mientras sigue construyéndose la personalidad de Jack Mendoza, el lector cae en la cuenta de que esta falta de identidad no sólo obedece a su desertión, sino al problema de identidad que han padecido y padecen los hijos de emigrantes, en este caso, los mexicanos de segunda generación que viven en Estados Unidos, cuya culpa e inferioridad es casi primigenia:

Esa idea de estar vinculado a un crimen del que no tenía el menor recuerdo y por el que debía responder ante jueces invisibles. Es que tengo el espíritu dañado por la guerra [afirma Jack], pero también es mi culpable sangre mexicana que se sintió perseguida como la de todos mis hermanos, mi culpable sangre inferior. (*Ibid.*, p. 46)

El capítulo III aborda el tema de la persecución a los chicanos. Para que esto pueda tener lugar en la estructura narrativa, Jack necesita ver a los Mascorro. Una pareja de viejos amigos, Marjorie y Bob, quienes han sentido una gran simpatía por Jack

desde que éste renunció a su futuro brillante al intentar formar un sindicato en la fábrica donde trabajaban. Cuando por fin Jack llega a casa de los Mascorro, encuentra el barrio a oscuras y la casa vacía. Al aparecer los Mascorro, el misterio se aclara: un joven amanece muerto cerca de la granja “Laguna del Sueño”. Parece que se trata de un accidente, de un atropellamiento, sin embargo, la policía realiza una persecución de los mexicanos; de ahí que el apagón no fuera accidental, sino programado. Ante el problema, afirma Bob: “El Cónsul de México se limita a decir que no son mexicanos, que ninguno de nosotros somos mexicanos porque no tenemos papeles, y los gringos se envueltonan entonces y nos golpean por las calles...” (*Ibid.*, p. 47.) Así las cosas, no tener papeles equivale a no tener identidad, a no ser ser humano, a “justificadamente” ser víctima de la irracionalidad de los odios raciales, porque las minorías no tienen derechos humanos. Así, los marines regresan de la guerra con licencia para abusar de las jóvenes mexicanas porque las rubias norteamericanas son sagradas. (*Cf.* pp. 47, 48)

El accidente del muchacho de “Laguna del Sueño”, va a ser el pretexto que convertirá en “legal” la persecución de los mexicanos. No hay que olvidar que los pachucos fueron los primeros mexicanos y estadounidenses de segunda generación que se agruparon en pandillas en la ciudad de Los Ángeles con sus propios atuendos y su especial forma de hablar para responder a la discriminación que padecían en ese país. (*Cf.*, Áxel Ramírez. *La comunidad Chicana en Estados Unidos: Retrospectiva histórica*, pp. 61-67.)

No obstante, la solidaridad de los Mascorro, la ayuda que prestarán a Jack para que continúe con su incierto futuro, hay un abismo entre ellos que pesa profundamente en el ánimo del sargento desertor: ellos son comunistas y Jack, no. Pero no porque éste se declare pro-yanqui o anticomunista, sino porque literal-

mente él no ve salvación para la especie humana. Así, no se atreve a confesarles su no partidismo, lo cual agobia más al protagonista, pues tiene que guardarse esa carta bajo la manga. Aun cuando su deseo sea ser claro y transparente. Y es que no se trata de pertenecer o no a un partido. Jack, atormentadamente, ve que el problema va más allá, es un conflicto existencial que surge de su experiencia en la guerra, y que ahora, después de desertar, le deja la certeza de que no hay salida, pues su compromiso inconfesable es con la misma existencia humana:

Jack estaba rojo como un jitomate y con los ojos nublados por un llanto terco que apenas podía reprimir, lleno de vergüenza por el hecho de no atreverse a decirles que en cierto modo los estafaba, que no era digno de aquella confianza y amor, pues en un momento dado sería capaz de oponer a los comunistas igual violencia e igual número de razones que las que ahora lo inducían a desertar del campo anticomunista. (Revueltas, *op. cit.*, p. 53)

En *flash-back*, el narrador nos lleva a la experiencia de Jack en la guerra de Corea. Como se sabe esta guerra es una secuela de la 2a. Guerra Mundial y estalla por el conflicto que surge en la línea divisoria entre las dos Coreas. La del Norte tenía un gobierno popular, apoyado por la URSS y China; y la del Sur, capitalista, respaldada por Estados Unidos, que en aquellos años había intensificado su persecución al comunismo dentro y fuera de su territorio. De este modo, el presidente Truman decide apoyar al Sur y con ello no sólo manda a sus hijos estadounidenses, sino también a los mexicanos, avocindados en su país, que, como ocurrió durante la 2ª Guerra Mundial, se enlistan en sus filas para ganarse heroicamente los derechos de los norteamericanos de sangre, es decir, los de primera clase; para a su regreso, encontrarse con que seguían siendo estadounidenses de segunda.

La guerra es una experiencia de vida y muerte, cada acción pone en peligro la existencia, y la vida pierde la coherencia de la cotidianeidad. Peor que estar en el frente es caer prisionero: las torturas, imposible ficción de lo que el ser humano puede hacer contra un semejante, hacen flaquear los más puros ideales y tambalear las más firmes convicciones. Quizá, una experiencia peor que la de padecer esa clase de torturas, sea la de presenciar la de un hombre por el que uno no puede manifestar piedad ni admiración por su firmeza, por su necio afán de no traicionarse a sí mismo y a su causa.

Así justo surge la desafortunada relación entre Jack y Kim, un norcoreano no mayor de veinticinco años:

Una cosa es el enemigo en abstracto, se había dicho Jack siempre; el enemigo al que nunca se ve, ése que en las grandes batallas no pasa de ser una fórmula algebraica, la colina X-25, y otra el enemigo tangible, concreto, el hombre igual que tú y que yo, con zapatos y con ojos. (*Ibid.*, p. 63.)

Y con esto subraya Revueltas la experiencia abstracta que es la guerra: llegan los soldados a un país del que no conocen ningún referente concreto, ni su geografía ni a sus habitantes, mucho menos sus costumbres e ideas. ¿Por qué considerarlos enemigos? Se preguntaría cualquier ser pensante. Sin embargo, los compañeros de Jack no piensan, no cuestionan las razones de esa guerra, toda su actitud está encaminada a destruir al enemigo abstracto, para cometer los crímenes más violentos, eso sí, en un ser concreto que no tiene ninguna posibilidad de defenderse. Y lo mismo ocurre del otro lado del frente.

Llevar prisionero a Kim al campamento o matarlo allí mismo, en la carretera donde ha sido encontrado, será la decisión que Jack como sargento tendrá que tomar y hacer valer ante sus

dos subordinados, Elmer y Tom, éste último miembro activo de la Legión Americana, cuyo odio racial hará que proponga matar a Kim de inmediato. Pero Jack siente una leve simpatía por el norcoreano y decide llevarlo prisionero. En el camino sucede algo extraordinario que hermanará definitivamente a Jack y a Kim. Para superar o calmar la tensión que le provoca el incierto futuro del comunista, pues “[...]se preparaba con todas sus fuerzas para soportar las escenas que sobrevendrían, sin que los nervios se le rompieran.” (*Ibid.*, p. 70); y las reflexiones sobre lo absurdo de la guerra, Jack canta una canción mexicana aprendida de su madre. Este es un gesto significativo porque de alguna manera, quizá absurdamente, Jack canta para Kim. Pero ¿por qué una canción mexicana?, ¿por qué una canción que le enseñó su madre? Tal vez, simplemente porque no quiere ser comprendido por sus compañeros, o quizá, porque quiere dar a Kim algo íntimo y personal, ligado con sus raíces extranjeras. Pero aún falta lo más insólito en este contexto: el norcoreano habla español, porque había nacido en Culiacán, de padre coreano y madre mexicana. Después de la derrota de Japón la familia entera se fue a vivir a Corea, por eso, y a media lengua, completa los versos del “Cielito lindo”. De este modo, el prisionero y el sargento se hermanan al compartir la misma lengua en una situación de vida y muerte, ni siquiera es el ser mexicano lo que los une, pues Jack ya no lo es y sólo conoce la zona fronteriza de Chihuahua, en cambio, Kim nació y creció en México. De modo, que no era el espacio lo que los unía, sino la lengua, el idioma de los antepasados de Jack y la lengua que el norcoreano aprendió de su madre. Paradójicamente, ese lazo de identidad se volverá un instrumento más de tortura, para ambos personajes.

Una vez entregado Kim al oficial del Servicio de Inteligencia Militar, y transcurridas unas horas, Jack es llamado para que

sirva de traductor. La suerte está echada: Kim será pasado por las armas, pero antes –y esto es lo aterrador– tendrá que hablar. La tensión crece, pues el narrador da cuenta del temor que tiene el sargento de presenciar la tortura, sin embargo, ocurre algo que compromete fundamentalmente a Jack, pues Tom –no hay que olvidar su pertenencia a la Legión Americana– le reclama el carnet del prisionero que lo identifica como miembro del Partido Comunista, carnet que previamente tiró el sargento en una cuneta de la carretera, cediendo al impulso de ayudar al norcoreano.

De este modo, igual que el espectador de una tragedia griega, Jack oscila de la piedad por la suerte del héroe caído en desgracia, al sentimiento egoísta del terror. Pánico de que el héroe hable del carnet y lo involucre definitivamente en la realidad de su tragedia.

Al escuchar la voz que lo requería para que volviera al escenario de la tortura, “Jack se puso en pie con la sensación de una caída, de que se hundía, de que iba descendiendo verticalmente, sin ningún apoyo bajo los pies, como dentro de un espacio sin límites.” (*Ibid.*, p. 92) Sin embargo, sólo querían que tradujera, y aquí es donde Revueltas conforma un personaje matizado por una infinita gama de claro-oscuros. Es el preludio a la división del personaje que en los primeros capítulos de la novela, deambula hecho pedazos por las calles de Tijuana. Jack siente auténtica pena por el norcoreano, pero se arrepiente de haberse dejado llevar por la simpatía que le generó al principio del encuentro y de haber arrojado el carnet. Ahora siente pánico de verse involucrado, pues es su propia vida la que está en juego. Pero se tranquiliza al sentir que tiene el poder, sólo él, de entender al prisionero y no traducir lo que pudiera perjudicarlo. Así de un sentimiento auténtico, surgido sólo por la solidaridad humana, Jack pasa al oportunismo, y en este momento la suerte de

Kim queda en segundo término, ya no importa como sujeto, primero está salir lo mejor parado de la situación. El lector no puede menos que entender la situación: la fauna que se dedica a ejercer el “delicado arte” de torturar acaba con la voluntad e integridad de cualquiera.

A estas alturas el prisionero ya está inconsciente, pero a la menor muestra de mejoría la tortura se reiniciará, frente a esto el narrador omnisciente afirma:

Jack sentía la lengua tan seca como un pedazo de estopa con hollín. Esto no podía ser real, no. O más bien, era el infierno real, tal como es. sin llamas, sin plomo derretido, sin demonios, únicamente habitado por hombres, por hombres. Y él estaba ahí, con su cabeza, con sus manos, con sus piernas, cobarde hasta la ignominia, tratando de salvarse. (*Ibid.*, pp. 101, 102.)

En esta cita, puede apreciarse la sensación de irrealidad que se va apoderando del protagonista, lo que la realidad le ofrece es una ficción imposible de reconocer, tiene que tratarse de una entidad inventada como el infierno para organizar coherentemente lo que ve.

Una vez que el norcoreano tiene una ligera mejoría, Jack propone conversar con él, para convencerlo de que es mejor que hable. Kim al reconocerlo y presa de los más espeluznantes dolores le confía al sargento amigo:

Kim morir comunista... Cuando tú encontrar obreros, tú decir conociste Kim: murió comunista... Murió buen comunista. Yo no hablar, yo no decir palabra mis verdugos... Kim decir viva partido comunista, viva China Roja, viva Corea, viva Unión Soviética... (*Ibid.*, p. 105)

Aquí parece importante, recurrir a la historia bíblica de Caín y Abel, que como se sabe, el primero mata al segundo, por sentir envidia de la superioridad de su hermano: es el favorito de Yahvé y sus ofrendas suben fácilmente al cielo, mientras que las del primogénito, no. Sin mediar ninguna reflexión, sólo el enojo, Caín comete su crimen. El castigo de Yahvé no se hace esperar: andará errante y fugitivo, y la tierra no le dará sus frutos.

Si se traspasa esta historia arquetípica a la que aparece en la novela, puede verse en primer lugar, que Jack y Kim no son hermanos, sin embargo, se sabe que la lengua y sus raíces mexicanas los hermanan, la simpatía inicial no es gratuita, algo intuitivamente los acerca. Ahora bien, si se compara a Jack Mendoza con Kim, éste es superior en cuanto a la firmeza de su espíritu, de sus ideales, de sus convicciones políticas. Ni las, más aterradoras torturas pueden con su espíritu inquebrantable. Frente a la integridad de Kim, la inconsistencia de Jack crece ante sus propios ojos y ante los del lector: no sabe por qué está en esa guerra, puede tratarse de una orden del gobierno estadounidense o la conveniencia de participar en una guerra que, supuestamente, le traerá beneficios en su calidad de mexicano de segunda generación. De cualquier manera no hay ideales que lo sustenten en su misión militar. La superioridad de Kim es evidente, se ha probado. En cambio, en el texto bíblico, la de Abel sólo radica en que goza de la simpatía de Yahvé. Sin embargo, lo que Revueltas explora en la novela es justamente los motivos de Jack para participar involuntariamente en la tortura y muerte de su reciente hermano. A diferencia de Caín, el sargento desertor reflexiona todo el tiempo, incluso en la precaria situación emocional en que se encuentra, tampoco puede dejar de sentir admiración por el norcoreano, lo único que puede hacer ante la falta de alternativas, es obedecer a su instinto de sobrevivencia y a la imposición de sus superiores.

Cuando Jack descubre que no es el único que habla español, pues se le ha tendido una trampa, la doctora Jessica Smith, un ser pervertido hasta lo más hondo, le dice que ella ha entendido la "declaración de principios" de Kim. Jack, entonces, no puede hacer nada más que participar activamente en la tortura del prisionero y ceder frente a la proposición sexual de la doctora a condición de que lo mate. Jack ya no tiene salida: ha traspuesto, como dice el narrador, el límite. "Ya estaba al otro lado de los hombres." (*Ibid.*, p. 112)

Y es esta experiencia, la revelación que tiene Jack: los hombres no tienen salvación, son presa de su maldad, de su espíritu de destrucción. No se trata de partidos, se trata de la naturaleza humana. Después, la desertión, la huida, el vagabundeo, la muerte en vida, la imposibilidad de recuperarse a sí mismo. En suma: el castigo.

Antes de concluir, hay que decir que *Los motivos de Caín* es una novela que trasciende los límites ideológicos que plantea la ya ausente lucha entre comunistas y anticomunistas. Sus aciertos están en la exploración que hace Revueltas de las contradicciones de la esencia humana a través del protagonista de esta historia, y la fuerza narrativa que se manifiesta en la intensidad de cada página de la novela. Independientemente, de que la historia sea real como aparece en las notas al principio y al final del texto, el autor da muestras de su agudeza para percibir la condición humana y traducirla a deslumbrantes descripciones de las luchas internas de los hombres. A más de cuarenta años de su primera edición, esta novela, quizá esté ahora más vigente que nunca: el desencanto existencial, el no partidismo, la ausencia de utopías de Jack Mendoza, ¿no son rasgos característicos de estos tiempos?

BIBLIOGRAFÍA

Directa:

Revueltas, José, *Los motivos de Caín*. México, Era, 1991. 114 pp. (Obras completas, 5)

Indirecta:

Ramírez, Axel. *La comunidad chicana en Estados Unidos. Retrospectiva histórica*. México, Ediciones de la Viga, 1992. 81 pp. (Biblioteca Prepa 7, 4)

Por su nombre, por la temática de sus novelas, John Rechy difícilmente podría ser identificado como escritor chicano. Y eso ocurrió cuando en 1963 publicó *City of Night*: ni los críticos ni los profesores ni otros autores de esa especialidad se percataron que Rechy era tan chicano como ellos. Tuvieron que pasar muchos años para que su *filiación* fuera descubierta.

Como se sabe, la literatura chicana —por lo menos la publicada hasta mediados de los años ochenta, y es posible que aún ahora— tiene señas particulares, rasgos de identidad bien definidos: sus autores son ciudadanos mexiconorteamericanos, los temas tienen que ver con la condición sociopolítica de esos ciudadanos y está escrita en inglés, en español o mediante una mezcla de ambos idiomas, que genera el nacimiento de un tercero, el llamado *spanglish* y que yo prefiero denominar *lengua chicana*. De ese modo, quien lee literatura escrita por un estadounidense de origen mexicano detecta de inmediato sus perfiles.

Con John Rechy no operó ese mecanismo, por la sencilla razón de que pese a ser norteamericano de ascendencia mexi-

* Miembro del Área de Literatura en la UAM-Azcapotzalco.

cana su nombre y apellido no indican tal procedencia, suenan a anglo nato, y sobre todo porque sus novelas, escritas en inglés, no abordan asuntos chicanos y sólo algún personaje es mexiconorteamericano, sin que esto sea determinante en el desarrollo de la trama: bien podría ser puertorriqueño, cubano, jamaiquino... John Rechy puede ser leído sin ningún problema como un autor gringo, tal como ocurrió.

¿De qué escribe Rechy, si no se ocupa de asuntos concernientes a la *chicanidad*? ¿Por qué no es seducido por la utilización de la lengua chicana y apela sólo al inglés?

Las novelas tuyas que conozco (*City of Night*, *Numbers*, *The Vampires*, *This Day's Death*, *The Sexual Outlaw*) podrían resumirse, desde el punto de vista argumental, en la primera. A consecuencia de diferencias con sus padres, el protagonista, que recientemente ha salido del servicio militar, abandona Texas, su estado natal, y va a Nueva York, donde descubre la vida subterránea de esa urbe alucinante y, principalmente, la prostitución masculina. Él es un tipo que atrae a los hombres, y se deja halagar, bien tratar, seducir, sabiendo que prestarse a ese juego puede ser una manera fácil de ganarse la vida y aún interesante, satisfactoria. Luego de una larga temporada en ese ámbito siente una especie de hastío, y se va a Los Ángeles (*Lost Angels*, le llama: *Ángeles Perdidos*), pero muy pronto se da cuenta que esa metrópoli es todavía más conflictiva y demencial y perversa que Nueva York, así que retoma su experiencia anterior y se dedica a la prostitución, aunque conservando una idea: sólo actúa de manera activa, él jamás permite ser el sujeto pasivo.

Luego de otra temporada, en él renace el hastío, se cansa de andar siempre de arriba abajo por la ciudad como alma en pena, asediado y casi siempre seducido. Aunque no queda bien claro al final de la obra, se sugiere que hallará en el suicidio el alivio de esa ya prolongada crisis existencial.

Insisto, salvo una, las demás novelas de Rechy manejan siempre, invariablemente, ese esquema: el joven que deja el hogar por desajustes familiares y se dedica a la errancia por distintas ciudades acompañado por su proclividad a la prostitución (sólo *The Vampires* escapa a la temática homosexual, aunque es quizá la más dramática y hasta truculenta, pues está cargada de violencia y muerte).

¿Por qué, siendo chicano, John Rechy, no se ocupa de los temas que suelen abordar sus *paisanos* escritores?, ¿por qué para él no parece existir la *lengua chicana*? Responder estas preguntas implicaría escribir más de una tesis, sin garantía de llegar a alguna región firme, aunque podría arriesgarse una idea tentativa: simplemente no se ocupa de *lo chicano* porque él no se siente tal, sino estadounidense; no escribe en español porque no lo conoce o, conociéndolo, se siente mejor escribiendo en inglés, no en balde su formación académica debió ser recibida en ese idioma. En resumidas cuentas: ignora lo chicano porque le importa un comino lo que a otros mexiconorteamericanos les quita el sueño.

Como dije, todo lo anterior son sólo conjeturas, porque hay algunos indicios para creer que eso es posible.

Entre muchos norteamericanos de origen mexicano, sobre todo los más jóvenes, existe un desprecio por la cultura mexicana, un rechazo casi enfermizo por el idioma español, aunque en casa lo escuchan cotidianamente de otros miembros de la familia. Y es que en las escuelas estadounidenses, aun en los estados con mayor población chicana (Nuevo México, Arizona, Texas, California...) se les enseña a los estudiantes desde pequeños que *el único y auténtico y oficial idioma* es el inglés, y en consecuencia aquéllos asumen actitudes de repudio contra el español (hablamos de estudiantes chicanos). Paralelamente, éstos *aprenden* que junto con la lengua de sus padres hay otros

elementos que les son ajenos por ser ellos *estadounidenses*: la comida, los ritos, las fiestas, las *Mañanitas*, el tequila, la Virgen de Guadalupe... y tantas cosas que a sus padres les son tan entrañables, sobre todo cuando son invadidos por vestigios de nostalgia.

Mientras en los hogares chicanos los más viejos pretenden conservar el idioma español como principal medio expresivo –muchos se resisten a aprender inglés–, las generaciones más recientes lo aborrecen: lo sé porque fui profesor de español en New Mexico State University, y el grueso de los alumnos eran chicanos que sabían de español lo que yo de arameo, y si estaban inscritos en los cursos era por disposiciones académicas. Y, puedo asegurarlo, en el fondo el español les tenía sin cuidado.

Por eso, si revisamos la literatura chicana, encontraremos que una de sus principales preocupaciones es la preservación del idioma, de las costumbres y la cultura de su tierra original; se afianzan a ello con una determinación admirable, a pesar de las agresiones que reciben desde *el otro lado*, por los gringos. Es por eso que, hasta donde conozco, el perfil de ese arte resulta más sociológico o antropológico que estético: primero lo primero, parece ser la consigna. Aunque debe reconocerse que, además de la literatura, hay espacios donde se trata de conservar el amor por los orígenes, como en numerosas universidades cuyos programas de estudios chicanos tienden a recuperar para los estudiantes aquello que les ha sido escamoteado desde el *kindergarden*. Y hasta donde sé, se han obtenido buenos resultados.

Pero es obvio que debe haber infinidad de chicanos a quienes sus orígenes les importan menos que una hamburguesa, entre ellos muchísimos escritores, como John Rechy.

Volviendo a éste, debe reiterarse que sus intereses temáticos e ideológicos y aun estéticos van por vías muy distintas a las

del grueso de escritores chicanos. Le importan las desgarraduras existenciales a partir de la homosexualidad; le atraen sobremanera los zarpazos de la soledad en medio de las macrociudades; le inquieta la perversión que puede generarse en el alma de los jóvenes estadounidenses (así, en general) a raíz de fenómenos como el desgaste familiar o social, la guerra, el individualismo exacerbado... Por eso se ocupa de ello en sus libros, y no de asuntos chicanos, los que al parecer le resultan absolutamente ajenos. ¿Cuántos autores mexiconorteamericanos andarán por ahí, como John Rechy?

Por último, debo decir que Rechy fue de los primeros autores norteamericanos de ascendencia mexicana que fueron traducidos al español: Editorial Diana publicó *Ciudad de noche* en 1967. Salvo las mencionadas, no conozco trabajos posteriores de este chicano *sui generis*; y digo que es un narrador ortodoxo, convencional, que puede leerse con algún interés sin tener noticia de sus orígenes, de su nacionalidad. Escribe de "La Vida", y ésta –parece proponernos al fin y al cabo– no tiene nacionalidad, ni raza, ni idioma precisos...

KLAIL CITY Y SUS ALREDEDORES:

UN TEXTO CLÁSICO DE LA LITERATURA CHICANA

Ezequiel Maldonado*

"Coloco ante el Congreso copias de un tratado de paz, amistad, límites y radicación entre Estados Unidos y la República Mexicana... Los extensos y valiosos territorios cedidos por México a los Estados Unidos constituyen una indemnización por el pasado... Para designar la línea fronteriza con la debida precisión en mapas autorizados, y para establecer en el terreno mojones que muestren los límites de ambas repúblicas, los dos gobiernos nombrarán un comisionado y un agrimensor... Nuevo México y California superior (y Texas) han sido cedidas por México a los Estados Unidos, y ahora constituyen parte de nuestro país..."

James K. Polk.

El tristemente célebre para los mexicanos Tratado de Guadalupe Hidalgo, del 2 de febrero de 1848, despojó de 2 millones 263, 866 kms. cuadrados a México, la mitad de su territorio, y sorprendió a unos 100 mil habitantes mexicanos poblando tierras que ya no les pertenecían. Sin embargo, en el mensaje imperial que James K. Polk, Presidente de los Estados Unidos, dirige a su Congreso, les abre la posibilidad ahora de transformarse en empleados de las empresas yanquis o contratarse como obreros *libres* en las minas, en el campo, en lo que fue su antiguo terruño; ahora, en

* Profesor-investigador de la UAM-A.

esos *extensos y valiosos territorios* yanquis, se requieren "... nuevas y lucrativas demandas de mano de obra y productos agrícolas".¹ Un proceso de robo, especulación y concentración capitalista mecánica en todas sus ramas y nuevos y valiosos mercados para nuestras manufacturas de la propiedad de la tierra estaba en marcha.

Cruel pesadilla y traumático despertar de miles de mexicanos ese 2 de febrero: extraños en su tierra natal. La *invasión silenciosa* penetró en México como parte del proyecto expansionista norteamericano. Bandas de colonos yanquis, imbuidas del Destino Manifiesto, entraron subrepticamente en Texas alentadas por Washington y, posteriormente, apoltronadas en nuestro territorio todo fue declararse en rebeldía contra México, proclamar su independencia y su deseo de unirse a los Estados Unidos. Una fulgurante y exitosa guerra en caliente que, a decir de Mister Polk, "ha sido desarrollada con grande humanidad y tolerancia",² concluía con la firma del tratado Guadalupe-Hidalgo. Ya nada volvería a ser igual para los antiguos pobladores, correrían similar suerte que indios y negros, todos "...atrapados en la más dinámica cárcel de nacionalidades de todos los tiempos"³. Esteban Echeverría, gente del condado de Belken, recrea dramáticamente la nueva línea fronteriza con el *establecimiento de mojones que muestren los límites de ambas repúblicas*: "ese Río Grande que era para beber y no pa' detener los de un lado contra otro... no... eso vino después con la

1 Gregorio Selser. *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*. Tomo I. 1776-1848. México, UNAM-U de G. U. OBRERA-UAM-A. 1994. P. 344.

2 Loc Cit.

3 Imeldo Alvarez García "Klail City y sus alrededores" en *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba), Nov-Dic. de 1976. No. 99. P. 127.

bolillada y sus ingenieros y el papelaje todo en inglés...”⁴ Para Gilberto López y Rivas los mexicanos que habitaban en Texas, Nuevo México y California y para los nuevos migrantes mexicanos la conquista Norteamericana del Norte de México significó desde las primeras décadas:

“a) Despojo de las tierras, de los ranchos ganaderos y ovejeros; b) Desplazamiento de la dirección de toda actividad productiva y comercial (minas, recuas, compra-venta de mercancías, etc.); c) Discriminación y desigualdad económico-social en base al origen nacional y las características raciales y culturales de los mexicanos (en los tipos de trabajo, en los salarios, en la administración de justicia, en los derechos políticos, en los derechos a la nacionalidad y libertad de residencia, etcétera); d) Monopolio anglo del control de las instituciones jurídicas, políticas y administrativas; e) Explotación económica y proletarización forzada de la mayoría del grupo mexicano (utilización extensiva e intensiva de la mano de obra de los mexicanos en condiciones de inferioridad: en las minas como trabajadores manuales; en las tareas agrícolas, como peones; en el servicio de recuas, como arrieros; en los ranchos ovejeros, como pastores, etc.”.⁵

En esta apretada síntesis del contexto político-social que les tocó padecer a los mexicanos de aquél lado, es posible evidenciar en la obra de Rolando Hinojosa fragmentos, recuerdos, jirones de una historia que todavía pesa en mentes y corazones

4 Rolando Hinojosa. “Con un pie en el estribo” *Casa de las Américas* (La Habana, Cuba) Mayo-junio de 1981, núm. 126. P. 87.

5 Gilberto López y Rivas *La Guerra del 47 y la resistencia popular a la ocupación*. Cit. por Gregorio Selser, Op. cit. P. 326.

de los más viejos y que el novelista recrea artísticamente a través de las novelas *Estampas del Valle y otras obras* (1973), *Klail City y sus alrededores* (1976), *Claros varones de Belken* (1981), *Mi querido Rafa* (1981), *Los amigos de Becky* (1990), y un poema narrativo, *Korean love Songs* (1978). *Klail City...* constituye un fresco impresionante con múltiples compartimentos en donde apreciamos cuadros, retratos, estampas y escuchamos diálogos y monólogos en los que se mezclan el español, el inglés y la peculiar habla chicana, o síntesis de éstos en un lenguaje propio. La obra abarca varias generaciones que participaron en la defensa de su territorio, en la Revolución Mexicana, en la Segunda Guerra y en la Guerra de Corea.

Rolando Hinojosa delimita su texto en tres partes: “Generaciones y semblanzas”, “Notas de Klail City y sus alrededores, II”, y “Brechas nuevas y Viejas”. A través de las andanzas de Rafa Buenrostro y de Jehú Malacara, juego de opuestos, recorreremos Klail City y sus alrededores. A modo de representación teatral, los personajes se presentan o no, entran y salen de un escenario donde nadie se despide. Un *leit motiv* en *Klail City...* es el asesinato de Jesús Buenrostro, a quien decían “El Quieto”; dos sicarios de Alejandro Leguizamón lo asesinan mientras duerme. Los más viejos del condado de Belken, Esteban Echevarría, el señor Gavira, don Marcial, don Aureliano, recrean a retazos esa muerte: “(aquí está Rafa mismo que en ese tiempo no tenía los quince años, ¿verdad, hijo?)” (p. 17); “... me acuerdo como si fuera ayer y estoy viendo a don Jesús El Quieto trabajando y defendiendo sus tierras del Carmen” (p. 22); “Rafa es o fue de don Jesús... El Quieto, sí; hombre cabal” (p. 88); “¿tú sabías que cuando yo conocí a tu padre él tenía tu edad oayporay?” (p. 99); “¿quién eres?... Rafa Buenrostro... El del ‘Quieto’, sí... P’s bien, hijo, bien...” (p. 120). Una muerte que marca la existencia de Rafa Buenrostro

Esteban Echevarría representa la memoria histórica y la conciencia crítica de un pueblo desmemoriado y acrítico que habita el condado de Belken: increpa, fustiga, denuncia las maldades y estupideces de gringos y coterráneos. Ya viejo y bebedor de cerveza, solicita el habla y le ceden la palabra. Se lamenta por cambios acelerados que desintegran comunidad, familia, amigos, y la pérdida de valores éticos y morales. En él se refleja lo mejor de Belken: honestidad a toda prueba, lealtad con los amigos y dignidad frente al poderoso. La personalidad de Rafa Buenrostro está inmersa en todo el relato; personaje *etéreo* de poco hablar y mucho escuchar, acorde a su oficio de cantinero. Aún en su novela homónima *Mi querido Rafa* es el destinatario de extensas misivas del *escribidor* el Jehú. Éste si desempeña un relevante papel como monaguillo, predicador de la palabra providencial perpetua, la ppp, mandadero, enterrador y maromero.

En el texto del chicano Rolando Hinojosa se reconoce lo popular como forma inherente de la cultura; no lo folclórico ni lo exótico sino fuente primordial de las grandes obras de arte y literatura universales. Su novela supera riesgos de quienes pintan excesos y señalan pintoresquismo y suciedad del *pueblo* o, por lo contrario, quienes idealizan pueblo y popular, al margen de contradicciones y contaminaciones que, por la sencilla razón de *ser pueblo*, se les considera buenos por naturaleza. Evidencia Hinojosa una cultura popular siempre enfrentada y, la mayoría de las veces, subordinada, a la cultura dominante. Cultura dominada, delimitada por el poder establecido, con múltiples respuestas a este poder. Pequeños poderes, réplicas al poder político dominante: formas populares que develan la irracionalidad del sistema: permanencia de una identidad colectiva chicana, en algunos sectores, a contracorriente del individualismo feroz, resistencia del habla chicana en su modalidad oral a través

de refranes y retruécanos y un sentido del humor corrosivo. Qué decir de la *omisión silenciosa* hacia la bolillada, se le ignora y sólo aparecen su prepotencia y maldad, “están, como quien dice, al margen de estos sucesos. A la raza de Belken, la gringada le viene ancha...”.⁶ A la inversa, el gringo *hace caso a la raza cuando le conviene*: elecciones, guerra, crisis económica.

Una aguda ironía recorre *Klail City...* de cabo a rabo. Manifestación de lo popular frente a la solemnidad, a la seriedad del régimen yanqui. Formas espontáneas en tiempos de elecciones, en la plaza pública, donde arte y vida integrados, desarticulan la racionalidad imperante. Sentido del humor como fenómeno social con un contenido crítico, de respuesta a un poder viejo y envilecido en donde la risa “acompaña al reino de las tinieblas a todo lo caduco”.⁷ La risa, arma polémica que desnuda, como al rey, la estulticia y la rigidez del sistema.

El discurso de Hinojosa parte de una concepción del mundo que considera lo popular como una manifestación de la vitalidad de los pueblos frente al anquilosamiento del poder. Clases populares que a través de la cotidiano irrumpen en nuevos escenarios y donde la vida cotidiana se escinde de la historia. Los pueblos vivirán su cotidianidad mientras los héroes, los presidentes, los grandes hombres forjarán la historia. Así lo asume Hinojosa en su novela: “Aquí no hay héroes de leyenda: esta

6 Rolando Hinojosa-Smith. *Klail City y sus alrededores*. México, UNAM, 1996. P. 9. Ni de broma se encuentran las novelas de Hinojosa en librerías de tanto prestigio como Gandhi, El Pamaso, El Sótano, o las del FCE. *Klail City* fue editada por la UNAM en 1996 y ya sólo aparece en los catálogos. En bibliotecas es similar su ausencia: *Mi querido Rafa* está en la UNAM y *Claros varones de Belken* en el Colmex. ¿Cuál es el problema? Todas las siguientes notas sobre la novela se indicará la página entre paréntesis

7 Jasimzhanov y Kelbuganov. *La cultura del pensamiento*. México, Cartago, 1984. P. 23.

gente va al excusado, estornuda, se limpia los mocos, cría familias... El que busque héroes de la proporción del Cid, pongamos por caso, que se vaya a la laguna de la leche" (p. 9) En fin, vidas contadas desde abajo, desde la perspectiva de los humildes. Una visión del universo amplia y diversificada que le permite a Hinojosa enfrentar, por un lado, al eclecticismo en boga, y por otro, a dogmas de su propia comunidad. Dice Bajtín: "Únicamente las culturas dogmáticas y autoritarias son unilateralmente serias. La violencia no conoce la risa (...) La seriedad acumula las situaciones irremediables, la risa se eleva por encima de ellas, las libera. La risa no amarra al hombre: lo libera".⁸ Una visión *deliberadamente no oficial*, exterior a la iglesia, el Estado y demás instituciones y que pareciera que construyó, a un lado del mundo oficial, un *segundo mundo y una segunda vida*, inmersas en el condado de Belken.

Klail City... ¿entre el enfoque documental y testimonial?

Los cubanos a través del Premio continental Casa de las Américas serán quienes impulsen el novedoso *género* "Testimonio" en el año de 1970. Creación ubicada al lado de la historia narrada por sus creadores, y cuyos ejemplos son la Literatura de campaña y Crónicas de la guerra. Fernández Retamar la vincula con los escritos insurreccionales de la Revolución cubana. Dice en 1962: "Hay allí una nueva literatura, caracterizada por su despreocupación de toda moda literaria, y su apego escueto, y por lo mismo conmovedor, al hecho real".⁹ Para 1976 el poeta y crítico cubano considera que el nombre Testimonio

8 Mijail Bajtín. *La risa popular en la edad media y el renacimiento*.

9 Roberto Fernández Retamar. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. México, Nuestro tiempo, 1977. P. 168.

poco satisface y que es pertinente hablar de literatura documental como la producida por Euclides da Cuna en *Los sertones* o la elaborada por Rodolfo Walsh en *Operación masacre*. Esta literatura “suele andar mezclada con las urgencias del tiempo, y recientemente ha encontrado una obra arquetípica en los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), de Ernesto Che Guevara...”¹⁰ El Testimonio clásico cubano es *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet y en México los representantes de ese singular género han sido Ricardo Pozas con *Juan Pérez Jolote* (1952) y Elena Poniatowska con *Hasta no verte Jesús mío* (1969).

Recientemente se ha logrado un deslinde entre testimonio y documento y entre narrativa testimonial y narrativa documental. Una gran parte de los llamados testimonios, ante un elevado y complejo tratamiento *ficcionalizador*, adquiere la categoría de obra literaria, no de manera mecánica. Textos cuya semilla primordial la constituyen documentos o testimonios orales y que mediante una elaboración artística o mediación estética dichos materiales van perdiendo o relegando su carácter *verídico* que les permite entrar en ámbito ficcional. Es así que la narrativa testimonial se basa en la reproducción de un discurso oral y expresa en la mayoría de las obras el deseo de sus autores o mediadores “de recuperar la oralidad primigenia del discurso que parece en proceso de desaparición debido a la sistemática conversión de toda alocución en escritura; también el de oponerse, por medio de reproducir la voz popular tal cual, a su manipulación y domesticación por la cultura letrada”.¹¹

El enfoque documental en la novela, como el caso de *Klail City...*, significa que la historia vuelva al sitio de privilegio con

10 Ibid. p. 195.

11 Julio Rodríguez-Luis. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México, FCE, 1997. P. 113.

el papel central en el desarrollo narrativo y la apropiación de las genuinas voces de sus personajes, con el ánimo de preservar la máxima autenticidad lingüística posible, como ocurre con el universo verbal de dicha novela. Ahí, la oralidad desempeña un papel relevante en el enfoque documental ya que “en su manifestación testimonial es un paradigma del vínculo entre oralidad y literatura al hacer de un discurso oral, texto...”.¹²

Rolando Hinojosa descarta la ley del menor esfuerzo y no reproduce en forma burda el árido documento ni el lineal empleo de la tradición oral del informante, no. Se propone, y lo consigue, crear un efecto artístico. Son múltiples los testigos, testimonios y documentos que utiliza Hinojosa y que evidencian la voz de un narrador omnisciente tradicional que ofrece el espacio para que *otras* voces se escuchen en el discurso siempre con el ánimo de novelar y que dichas voces adquieran la categoría de personajes.

La novela reconstruye una serie de hechos relacionados con la vida cotidiana en un condado norteamericano. Como dice Julio Rodríguez-Luis, narra los hechos reales —o que pudieron ser reales como el caso de *Klail City*— con técnicas propias de la literatura de ficción ya que emplea la verticalidad inherente a ésta permitiéndole interiorizar en personajes y circunstancias mientras que el periodismo o el reportaje periodístico se maneja en el plano horizontal.¹³ Sin embargo recrea hechos y situaciones que la vinculan con el llamado nuevo periodismo que implica una ruptura con los géneros novelísticos tradicionales con el uso de diálogos, formas epistolares, prólogos, advertencias al lector, etcétera. Coincide en estilos desenfadados y coloquiales y la incorporación temática de lo marginal, lo anecdótico y lo frí-

12 Ibid, P. 127.

13 Ibid, p. 76.

voló; hay una *ruptura* con la ficción al introducir el narrador reiteradamente su propia identidad (“el que esto escribe”) (p. 83-84).

Una hipótesis sobre la narrativa testimonial vinculada a la reproducción de la oralidad en Klail City es aquella que expresa el deseo –en este caso de Hinojosa como mediador– “de recuperar la oralidad primigenia del discurso que parece en proceso de desaparición”.¹⁴ En el caso de Hinojosa es posible observar dicha manifestación como “una forma consciente y activa de resistencia a la escritura”¹⁵ que se verifica en la caracterización que hace Bruce-Novoa de un autor que escribe sobre acontecimientos que en otra época fueron preservados en la tradición oral; es el rescate de una tradición donde el papel del sonido y la palabra hablada serán vitales en la comunicación cotidiana: voces en la cantina o en la cocina, en el porche o en el mercado, todas en español reclamando para ellas un espacio dentro de la sospechosa tradición escrita”.¹⁶

Esta contradicción, oralidad/ecritura, el autor no la diluye, ni la minimiza; la confronta y, en algunos casos la agudiza, la torna evidente a los lectores. Estas contradicciones, aparentemente en el plano cultural, muestran la intensidad de la lucha de clases presente en esas épocas y la genialidad, por un lado, de los pueblos por conservar y enriquecer sus tradiciones y costumbres y, por el otro, la originalidad del autor en rescatar dichas manifestaciones.

14 Ibidem, p. 113.

15 John Beverley. *Against Literature*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993. P. 103. Cit. por Rodríguez-Luis, Idem.

16 Bruce-Novoa. *La literatura chicana a través de sus autores*. México, Siglo XXI, 1983. P. 37.

El recurso del Prólogo: clave en *Klail City*...

Resulta fundamental en la obra de Rolando Hinojosa el reiterado uso de formas aparentemente tangenciales al resto de la narración: notas, advertencias, prólogos, informaciones que interrumpen el texto, como la advertencia inicial en *Estampas del valle y otras obras* (estas estampas son como guedejas individuales de cabellos...), de prólogo e informaciones en *Mi querido Rafa* (Lo que sigue consiste de sabiendas a primera mano y de diversas opiniones, así como de comentarios, de ciertos datos y fechas, y de acontecimientos que (por un lado) se saben y que (por otro) se suponen.), de prólogo *enmascarado* en *Klail City*... (Aquí aparece gente que ya se ha visto en otras ocasiones), y otro similar en la parte interna de este relato (estas conversaciones, descripciones y notas que aparecen fueron... escritas (que no publicadas) en algo que). Formas que recuerdan y se relacionan, salvados tiempo y distancia, con los famosos prólogos rabelasianos en *Gargantúa y Pantagruel* (A los lectores benévolos –y, en seguida– ¡Ilustrísimos bebedores! Bebedores infatigables), y en Latinoamérica con los Diarios y el Epílogo de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas (Voy a atenacear o aburrir a los posibles lectores de esta posible novela, interrumpiéndola nuevamente con un diario).

Esta *confesión* de Arguedas en su cuarto Diario es clave en la obra de Hinojosa: 1) el tono irónico sobre el posible aburrimiento del lector; 2) El riesgo de que caractericen a Los zorros como obra autobiográfica o testimonial, no literaria, y 3) La interrupción de la trama central bajo el método brechtiano del distanciamiento. Esta digresión ilustra o ilumina la obra de Rolando Hinojosa pues reseñas o comentarios sobre sus novelas ignoran las motivaciones literarias de sus prólogos, notas o

irrupciones al atribuir un interés puramente documental y relegar el vínculo orgánico de los “prólogos”, las “notas”, las “advertencias” con el Relato principal.¹⁷ Un principio metodológico fundamental es el examen de su obra como una totalidad específica y con partes dotadas de sentido. El autor, en la segunda parte, “Notas de Klail City...” *interrumpe* o aplaza el diálogo de Galindo con don Manuel Guzmán, vía tres asteriscos, para confesar que “estas conversaciones, descripciones y notas que aparecen fueron, en primera vida, escritas (que no publicadas) en algo que venía llamando *One Mexican’s Michigan*. Se cambió el título, se hicieron varias enmiendas y ahora se incluyen en... Notas de Klail City...” (p. 83). Estas *interrupciones* o aspectos *no literarios* de Hinojosa y su resistencia a ajustarse a los cánones literarios contemporáneos desubican a lectores poco avezados o sin una tradición literaria.

Estos Prólogos abren la atmósfera del universo verbal del condado de Belken, el *ir y venir* de su gente, mediante la inicial advertencia “Jalar día tras día y aguantar a cuanto zonzo le caiga a uno enfrente no es cosa de risa. Entiéndase bien: el aguante tampoco es cerrar los ojos y hacerse pendejo” o esta posterior sentencia, “la gente sospecha que el vivir es algo heroico en sí. Lo otro, lo de aguantar lo que la vida depare, también lo es”, para, al final, develar el *espectáculo* popular con la frase “A continuación, *Generaciones y semblanzas* (entre diálogos y monólogos)” que nos introduce de lleno en ese ambiente verbal específico, el de la multiplicación-expansión-sonorización de la palabra. Hinojosa llama recursos al uso de las diversas formas artísticas en sus novelas: “... uso diálogos, la forma epistolar,

17 Vid. Martin Lienhard. “El diario como género literario” en *Cultura popular andina y forma novelesca*. Lima, Latinoamericana Editores-Tarea, 1981. p. 29-31.

monólogos, un prólogo aquí y allí, al empezar cada división y uso cualquier cosa que me ayude a contar lo que escribo... y eso es todo... cualquier recurso que le ayude a uno a contar lo suyo puede ser una de las claves en eso de escribir...".¹⁸ Efectivamente, son claves y, en similar connotación, llaves que permiten *abrir* los múltiples cerrojos que nos permitan acceder a la peculiar atmósfera verbal chicana de los(as) palabristas con oficios de camioneros, policías, prostitutas, cantineros, jugadores, predicadores, curas, locutores, farmacéuticos "la plebe y la palomilla de los barrios", la "xicanada que vive ahí" donde hasta los mudos tienen algo que decir, o bastante como el platicador Esteban Echeverría: "(Echeverría, de pie, tiene la palabra en la cantina El Oasis de Andrés Champión. Se ha propuesto contar lo que sabe de la vieja muerte de don Jesús Buenrostro. Echeverría mismo dice que tiene todos los requisitos para contar la cosa: memoria, pulmón y ganas. Como dice él: ¡Así cualquiera!)" (P. 22).

Rolando Hinojosa nada a contracorriente ante tendencias dominantes de una literatura chicana mayoritariamente escrita en inglés con eventuales frases en español. Su propuesta es a la inversa y revolucionaria: impulsar la voz popular chicana en un medio francamente hostil, las entrañas del monstruo, donde anglos o bolillos y hasta jóvenes chicanos "que ya no hablan en español ni saben saludar" hablan su idioma *natural y casero*. Resulta paradójico el caso de sus novelas escritas en español con breves intervenciones en inglés viviendo en un medio donde impera otro idioma. Pero, como él lo aclara en el Prólogo a *Mi querido Rafa*: "Caveat final: ¿Sería mucho pedir que no se sorprendieran cuando los Anglos Texanos hablen inglés? Es su idioma natural y casero; se sabe que unos hablan español y

18 Bruce-Novoa, Op. Cit. P. 72.

cuando así suceda, el español saldrá por delante. Si se hablan ambos idiomas así saldrán también. También es natural que la raza del Valle hable más en español. Ahora, si la raza sale en inglés, así se reportará. (Hay que ser fidedigno, hay que ser etc.)".¹⁹ Y así es, en la cantina de Klail City, donde sirve el Rafa, hay quienes ante el apremio de la sed piden una falstaff, una Flag fría o un round de cerveza.

El novelista chicano es plenamente consciente de esta subversión y debe costarle bastante cara en su popularidad, más hoy en las autopromociones cibernéticas, el aferrarse a un idioma que en los Estados Unidos carece de prestigio. Sin embargo, reitera como principio el seguir escribiendo en español, sin descartar el uso del inglés pero, lo confirma, prefiere escribir en nuestro idioma. Esta necedad, resistencia cultural, se vincula con la preservación de una identidad que, a 152 años de la *invasión silenciosa* aún permanece, pero que, en un medio donde se relega y olvida rápidamente el español, es previsible que "la generación futura de escritores chicanos escribirá totalmente en inglés y así tomará un lugar en la literatura norteamericana debido a la lengua, aunque quizá todavía aparte e independiente".²⁰ La historia pasada y la presente atestiguan como en las condiciones más adversas nuestros compatriotas han resistido, han sobrevivido. Nuestros indios llevan más de 500 años.

Con el simbólico título "Con el pie en el estribo", Esteban Echevarría repasa su estancia en el terruño de Belken, testamento oral y como testigo el Rafa, donde aflora un pesimismo atroz y la obturación de un ciclo ya sin retorno:

19 Rolando Hinojosa-Smith. *Mi querido Rafa*. Houston, Texas, Arte Público Press, 1981. P. 8.

20 Bruce-Novoa. Op. Cit. P. 68.

“Casas sin corredores, calles sin faroles, amigos que mueren, jóvenes que ya no hablan español ni saben saludar... ¡Je! desaparece el Valle, gentes... Los bolillos con sus propiedades, sus bancos y contratos. Sí. Gente que no reconoce un choque de manos como cosa legal... A la trampa, Rafa, a la trampa con el Valle, con su buena tierra ahora ya casi toda cercada con alambres de púa, esos llanos ahora poblados con casas de material hechas por patrones que viven entre nosotros sin conocernos... Muertos todos. El tiempo también, muerto y olvidado; muerto y suspendido...Rafa, este Valle tan llevado y tan traído, gente que a pulso ganó la tierra y que a paso lento la fue perdiendo... Valle, Valle, ¿quién te ha visto y quién te ve?”

BIBLIOGRAFÍA

- Alvarez García, Imeldo. “Klail City y sus alrededores” en *Casa de las Américas*. (La Habana, Cuba). Nov.-dic. de 1976. No. 99. Pp. 126-130.
- Bruce-Novoa. *La literatura chicana a través de sus autores*. México, Siglo XXI, 1983. Pp. 294.
- Calvo Buezas, Tomás. *Los más pobres en el país más rico*. Clase, raza y etnia en el movimiento campesino chicano. Madrid, España, Ediciones Encuentro, 1981. Pp. 394.
- Díez Huélamo, Begoña. *Relato de un naufrago*. Gabriel García Márquez. Barcelona, España, Ediciones Daimon, 1986. (Serie: Claves para la lectura). Pp. 108.
- Gorodezky M., Sylvia. *Arte chicano como cultura de protesta*. México, UNAM, 1993. Pp. 170.
- Hernández Palacios, Luis y Sandoval, Juan Manuel. (Coords.) *Frontera Norte. Chicanos, pachucos y cholos*. México, U.A. de Zacatecas-UAM, 1989. Pp. 548.
- Hinojosa-Smith, Rolando. *Klail City y sus alrededores*. México, UNAM, 1996. Pp. 144.
- . *Mi querido Rafa*. Houston, Texas, Arte Público Press, 1981. Pp. 112.

- “Con el pie en el estribo” *Casa de las Américas*. (La Habana, Cuba) Mayo-junio de 1981. No. 126. Pp. 87-88.
- Maciel, David R. y María Herrera-Sobek (Coords.) *Cultura al otro lado de la frontera*. Inmigración mexicana y cultura popular. México, 1999. Pp. 324.
- Rodríguez-Luis, Julio. *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana*. México, FCE, 1997. Pp. 138.
- Selser, Gregorio. *Cronología de las intervenciones extranjeras en América Latina*. Tomo I, 1776-1848. México, CIIH-UNAM-UAM-A-U de G-UOM, 1994. Pp. 392.
- Tatum, Charles M. *La literatura chicana*. México, SEP, 1986. 262 pp.
- Villanueva, Tino (comp.) *Chicanos* (Selección). México, FCE-SEP, 1985. Pp. 200.

LOS ESPEJOS MULTIFOCALES DE LA CULTURA CHICANA

EN EL *PERFORMANCE* DE GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

Isabel Díaz*

2 Latinos + 2 Asians + Blacks = Multicultural -(Conceptual T-shirt)

Guillermo Gómez-Peña

A la hora de abordar e interpretar la producción literaria o artística chicana y la de otros grupos hispanos en los circuitos contemporáneos de difusión y consumo cultural norteamericanos, inmediatamente nos damos cuenta de que es una labor si no difícil, sí por lo menos llena de variados reflejos que proyecta el espejo multifocal que es la cultura chicana. Más aún si intentamos precisar los términos y conceptos con el fin de otorgarle un único significado en un sólo contexto. Esto es prácticamente imposible porque, en primer lugar, no hay una única experiencia chicana y porque la multiplicidad de discursos intelectuales sobre la identidad étnica y cultural invaden cualquier definición encorsetada que se pueda ofrecer al respecto. Entonces, al referirnos a la producción cultural chicana (literaria y artística) en Estados Unidos es cuando se desbordan los estereotipos tanto por parte de los sistemas de producción cultural dominantes, como por los de la misma comunidad chicana. Hago esta primera aclaración aquí porque creo que es necesario apuntar, si vamos a tratar de hablar de una

* Profesora-investigadora en Arizona State University.

parte de la producción teatral o artística chicana producida en Estados Unidos, que ésta se caracteriza por su total heterogeneidad (estética, geográfica y contextual) y porque no se puede hacer referencia al *performance* chicano obviando sus muchas especificidades y diferencias tendiendo únicamente a la excesiva simplificación. Además, como en este trabajo daremos cuenta de lo que es actualmente una de las producciones más interesantes en la cultura contemporánea creemos necesario decir también, a modo de introducción que tradicionalmente se ha privilegiado más el estudio y la difusión del teatro como texto dramático dejando a un lado géneros no canónicos como lo es en este caso el *performance*, o como lo llama Juan Villegas, el género “teátrico”.¹

Es por ello que la terminología complica muchas veces los referentes semánticos de los textos, y se hace necesario distinguir que existe lo que se denomina *performance art* y los *performance texts* por otro lado. Si hasta aproximadamente los años sesenta el *performance* era considerado como la representación o *mise-en-scène* del texto dramático, también paulatinamente fue adquiriendo su propia autonomía del texto dramático y englobando otras formas estéticas como son el *performance art*, el arte público y el *performance* público. Es en este punto donde se cruzan los diferentes tipos de *performance* entendido

- 1 Véase la definición que Villegas hace sobre los términos de “performance”, “teatro” y “teatralidad” en el libro *Negotiating Performance* en el que afirma que no existe una palabra en español que se ajuste a la de “performance” y que siempre se ha identificado este concepto en latinoamérica con la creación colectiva más que con la individual dentro del contexto del teatro alternativo independiente de los años sesenta y setenta. Villegas sostiene que el concepto de “teatralidad” permite legitimizar la actividades teatrales como los carnavales, rituales populares, festivales religiosos, etc., que siempre han estado excluidas de la tradición dramática.

éste desde su vertiente artística visual o desde su representación dramática que, generalmente, rechaza cualquier intento de institucionalización o sistematización jerárquica. Sin embargo, se tiene la tendencia a creer que el *performance art* nació con las diferentes formas subversivas de las vanguardias modernistas del arte occidental como el dadaísmo, futurismo, surrealismo, la escuela alemana del Bauhaus, y que como una parte de esta mezcla del arte plástico y el escénico, la apropiación de los elementos orales y “no occidentales” eran más que proclives a ser representados en forma de *performance*. Pero esta creencia no es del todo acertada porque desde comienzos de la época de la conquista europea, tal y como nos recuerda Coco Fusco en su magnífico libro *English is Broken Here* (1995), se transportaban diferentes aborígenes de África, América o Asia con el fin de ser expuestos para la contemplación estética y el entretenimiento. Este punto es el que nos servirá para introducir las diferentes cuestiones que abordaremos en este ensayo respecto a la cuestión de lo primitivo y del “Otro exótico” dentro de las instituciones culturales occidentales, o la interpretación estética amparada por los coletazos del multiculturalismo que reina en estas instituciones, o cómo el concepto de la frontera se convierte en una forma de pensamiento para el individuo fragmentado por dos o más culturas, y por último, cómo se presenta una sensibilidad *kitsch* de la cultura latina dentro de un reciclaje de culturas, generaciones y estéticas.

Como ejemplo de todos los debates que se han apuntado anteriormente, se desarrollará un análisis de los *performances* de Guillermo Gómez-Peña, quien viene trabajando como “artista fronterizo” o “brujo fronterizo” en sus *performances* desde los años ochenta. En primer lugar cabe decir que a diferencia de la proclamación y llamamiento a la unidad de la raza chicana y del fervor nacionalista que estalló en los años sesenta, Gómez-

Peña fue consciente desde que estaba en la ciudad de México D.F. de los importantes procesos de redefinición que estaba sufriendo el mismo concepto de cultura homogénea nacional, así como de las respectivas tradiciones que principalmente se entendían ya como simples fantasías y mitos nostálgicos del pasado. En su creación artística, Gómez-Peña deja claro que no se puede pasar por alto en este final del siglo XX y principios de un nuevo milenio, que la diferencia y la identidad se han convertido en los grandes debates de los espacios literarios y artísticos. Esto es un hecho que muchos artistas de la llamada periferia cultural reflejan en sus obras como desafío al emporio del mundo del arte occidental o a la cultura del llamado *mainstream*. Acerca de la cuestión sobre la representación de la diferencia de las minorías poscoloniales, el teórico Homi Bhabha nos avisa que la diferencia no puede entenderse como un simple reflejo de diferentes señas étnicas o culturales dispuestas en el tablero estático de la tradición. Según él, la identidad en este fin de siglo se negocia en aras de la hibridad: “The social articulation of difference, from the minority perspective is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation.” (Bhabha 2). Actualmente, las estrategias de supervivencia cultural en la sociedad contemporánea forman las actuales teorías críticas que miran hacia aquéllos que han sido subyugados, dominados, refugiados o desplazados. La cultura se ha convertido dentro del discurso poscolonial en una negociación transnacional donde los límites sociales y políticos son complejos y sobrepasan la categorización binaria del Primer y Tercer Mundo: es lo que Frederic Jameson llama la internacionalización de las situaciones nacionales. Perfectamente reconocible es la existencia de las migraciones poscoloniales de la última parte del siglo, las nuevas configuraciones de las narrativas de los

sujetos diaspóricos en occidente, así como la nueva estructuración de las culturas nacionales y de las propias comunidades étnicas marginales. Y en este peligroso proceso que supone el reconocimiento y la visibilidad de nuevas identidades dejando a un lado cualquier parámetro fetichista o la celebración de pasados nostálgicos, es donde Gómez-Peña elabora su propia estética transfronteriza. Es plenamente consciente de que la representación simbólica se convierte en un lugar clave para la resistencia y la lucha política. Es decir, utiliza la acción simbólica como un terreno fértil para la autoafirmación de su confrontación política y social con la cultura blanca, occidental, burguesa y heterosexual dominante. Gómez-Peña se mueve entre dos mundos, en ese estado de “in-betweenness” como estrategia cultural, en la hibridad como nueva identidad para parodiar y satirizar las agendas de poder del Primer Mundo. Si a finales de los años sesenta y principios de los setenta, la literatura y el arte chicano estaban íntimamente relacionados con el activismo político, en los ochenta y noventa esa unión todavía persiste con determinadas transformaciones porque todos sabemos que en la sociedad contemporánea el Tercer Mundo vive en el Primer Mundo y viceversa. Es amparado por todas estas concepciones teóricas que este artista fronterizo articula su discurso, pero sobre todo, lo que con sus *performances* pone de relieve es el tema de la otredad y la diferencia como ejes discursivos de su condición posmoderna.

Gómez-Peña fundó junto a David Avalos, Emily Hicks y Michael Schnorr el *Taller de Arte Fronterizo/Border Art Workshop* (TAF/BAW) en 1985, y reconoce que antes de formar este grupo no había casi ninguna colaboración entre grupos raciales y que la infraestructura cultural de la región fronteriza de EE.UU.-México (especialmente la frontera de Tijuana-San Diego) era prácticamente inexistente. Junto a la formación del TAF/BAW,

el grupo empezó a publicar la revista *La Línea Quebrada* en la cual se ponían de manifiesto las confrontaciones y contrastes culturales de esa megalópolis de la frontera Tijuana-San Diego. En uno de los primeros manifiestos aparecidos de esta revista se lee:

Mariachis and surfers, cholos and punks, second-hand buses and helicopters, tropical whorehouses and video discotheques, Catholic saints and monsters from outer space, shanty house and steel skyscrapers, bullfights and American football, popular anarchism and cybernetic behaviorism, Anglo-Saxon puritanism and Latin hedonism. Will they exist in peaceful coexistence or open warfare? (Saldívar: 154)

Una de las influencias más sobresalientes del TAF/BWA fue, como él mismo indica, el Movimiento Chicano; y dentro de la influencia del movimiento, la poesía bilingüe como ejemplo del artista como activista. En este sentido, Gómez-Peña ya no propone como era el caso en las décadas anteriores una unidad nacional pura para los chicanos como base para la lucha contra la opresión angloamericana, sino que abre el espacio a la frontera como una “metáfora elástica”, como un lugar para iniciar el diálogo cultural. De la siguiente manera lo explica en una entrevista con Coco Fusco: “For the Chicano, the border has multiple mythical connotations. The border is the umbilical cord with Mexico: the place to return, to regenerate. For the North American, the border becomes a mythical notion of national security. The border is where the Third World begins” (Fusco 148-149).

Por otra parte, la metáfora que se utilizó en muchos poemas reivindicativos de tintes nacionalistas era, entre otras, la sangre entendida como mezcla, sacrificio, lucha, conquista y redención

del chicano y, por otra parte, Aztlán como mito para reclamar un territorio arrasado para los que ocupaban el suroeste americano y crecieron entre dos culturas. Sin embargo, Gómez-Peña como artista fronterizo nacido en México D.F. y residente norteamericano desde 1978 hace la observación de que el inmigrante mexicano que llegó a la frontera ha desarrollado una múltiple identidad al enfrentarse, entre otras experiencias, a tres contextos lingüísticos y sociopolíticos diferentes: el mexicano, el chicano y el anglo.² Gómez-Peña no utiliza el pasado ficcional nostálgico para presentarnos el mestizaje cultural de la estética fronteriza, sino que es consciente de la plena efectividad que se consigue con la mezcla de tradiciones precolombinas, la cultura pop contemporánea, los medios tecnológicos multimedia, o lo *kitsch* en sus producciones. Juega con los mitos, crea otros nuevos mezclando y parodiando el presente y el pasado y ofrece diferentes narrativas sincréticas como reflejo de la sociedad contemporánea. Él mismo reconoce también que está obsesionado con la historia, con la creación de categorías míticas que hablen de la experiencia chicana actual, con el ritual, con el *high art* y el arte popular o con la influencia indígena y occidental. Gómez-Peña define su propio yo dentro del paradigma de la diversidad cultural, geográfica, política, racial y lingüística de estas décadas:

I am a Mexican in the process of Chicanization and I am developing a multiple identity. I am a Mexican, but I am also

- 2 El artista fronterizo, tal y como lo explica Gómez-Peña, cuando va a México intenta preservar la diferencia lingüística con el fin de que los ciudadanos mexicanos entiendan la experiencia chicana (utiliza el 75% de español). Cuando está en el contexto angloamericano el proceso es al contrario (el 25% en español para que no se sientan incómodos o amenazados). Y, por último, cuando la audiencia es chicana la situación es más compleja porque hay chicanos que no hablan español, o bien los que hablan poco inglés o los que utilizan el *caló* en medio de las dos lenguas.

a Chicano, and I am also a Latin American. When I am in Mexico, Mexicans often note the figures of speech of mine that are *pocho*. When I am in the United States, some Chicano nationalists object to the fact that I wasn't born in a Chicano barrio, and that I don't speak Chicano slang. When I am in Spain, they call me *Sudaca*, and in Germany I'm confused for a Turk. (Gómez-Peña: 153)

Gómez-Peña cree firmemente que la sociedad norteamericana es un gran laboratorio donde gente de todos los continentes experimentan con la identidad para encontrar nuevas formas de existencia. No obstante, esto trae consigo innumerables problemas porque los movimientos culturales (y las identidades) vienen determinados una vez más por el poder del Estado, o más bien, impuestos por los proyectos económicos y políticos del Estado. Pero, al margen de las prácticas culturales hegemónicas que han solapado a las de las minorías marginadas y periféricas de Estados Unidos, Gómez-Peña y otros muchos otros artistas demuestran que existe otra clase de identidad bien distinta que subyace en la memoria colectiva popular de estas comunidades. Es esta identidad específica la que entra en conflicto con la que transmiten los medios de comunicación, el Estado y las instituciones culturales hegemónicas. Una y otra vez en los *performances* que realiza deja entrever que los términos que se emplean en dichos espacios físicos (teatros, galerías de arte, calles, museos, universidades) tales como "latino", "minoría étnica", "marginal", "alternativo" o "tercer mundo", "are inaccurate and loaded with ideological implications (...) they create false categories and neo-colonial hierarchies" (Gómez-Peña 184). A partir de aquí, lo que se propone Gómez-Peña es negociar, transformar, redefinir y volver a contextualizar una identidad chicana sincrética, contaminada e indefectiblemente

híbrida. Este tercer tipo de identidad que él propone y experimenta asume diferentes roles, códigos culturales, significantes y lenguajes que son el reflejo de una condición híbrida continuamente transformada. De este modo lo reconoce con la siguiente afirmación "(...) These new models of identity, which I call hybrids, are what truly interest me; they speak for the future of this country and the entire continent. Contemporary Chicano, African-American or Asian-American cultures are dynamic, open systems in constant transformation" (Gómez-Peña 51).

Queremos recordar aquí y al hilo de las palabras de Gómez-Peña que los grupos hispanos (principalmente los cubanos, puertorriqueños y chicanos) pasaron a obtener la categoría del "otro" cuando se desmoronó el proyecto colonial y pasaron a ser meros espectadores de los sistemas culturales hegemónicos del Primer Mundo occidental. Pero lo realmente importante en este momento es que estas comunidades colonizadas y diaspóricas se han apropiado de las formas de producción de lo simbólico como una estrategia para hacerse visibles y partícipes de la historia cultural norteamericana. Así, por ejemplo, tanto en la literatura como en el arte chicano se utiliza la memoria colectiva mezclada con la tradición precolombina y popular mexicana, y por otra parte, los distintos elementos de la cultura urbana de las metrópolis norteamericanas. Esto es precisamente lo que sucede en las *performances* de Gómez-Peña y sus colaboradores. Por ejemplo, en el video experimental producido por Isaac Aronstein en 1990 sobre el *performance* concebido por Gómez-Peña con el nombre de *Border Brujo* en 1989, tenemos una buena ocasión para analizar la estética e identidad fronteriza chicana. El video muestra al artista en el centro de una especie de altar-retablo en el cual representará quince distintos personajes bajo la identidad del brujo. La música que acompaña el *performance*

es también un conglomerado confuso de Tambora, música punk alemana, canciones bilingües de Los Tigres del Norte y ópera rap; y el atuendo que el artista lleva (gafas de sol oscuras, pins de Batman, un sombrero de paja anunciando la cerveza Corona, un sombrero de mariachi, máscaras y su collar de plátanos alrededor del cuello) conforman la estética *rasquache*³ que desarrolla en esta instalación. La utilización del pastiche, la ironía en la mezcla y el reciclaje y la yuxtaposición de los símbolos de la cultura popular mexicana y estadounidense es un reflejo de las muchas estrategias posmodernistas que aquí se emplean. No obstante, es pertinente hacer una precisión con respecto a la utilización de estéticas posmodernistas como así lo subraya el artista y ensayista uruguayo Luis Camnitzer. El posmodernismo ha sido considerado muchas veces como una estética postindustrial que responde al flujo constante de una información disponible instantáneamente y que está distribuida a su vez por la tecnología de punta. Este factor propicia la destrucción o la anulación de estilos y estéticas distintas, ya que “hegemonic postmodernism absorbs all identities into an amorphous conglomerate” (Camnitzer 157). En este sentido, Gómez-Peña juega y subvierte los estereotipos raciales y culturales al demostrar que incluso en el mismo seno de las comunidades subalternas como la chicana, el artista se ve obligado a elegir entre sacrificar su propio bagaje cultural o renunciar en favor de la asimilación impuesta por la cultura del *mainstream*. En contra de cualquier proceso de asimilación o aculturación este “per-

- 3 El *rasquachismo* como tal es un término que elabora Tomás Ybarra-Frausto para hablar de la sensibilidad *rasquache*. Esta estética es una fusión de los elementos culturales populares propios de la tradición mexicana que se caracterizan por los colores chillones, lo *kitsch*, imágenes vibrantes o símbolos fragmentados de la cultura popular. Entre otros ejemplos de la estética *rasquache*, Ybarra-Frausto escoge a Cantinflas.

formancero” (utilizado como una de las posibles traducciones al castellano) subvierte la tendencia colonialista de encorsetar al “otro” dentro de categorías monolíticas manejables. Así también lo llevan a cabo muchos otros artistas plásticos haciendo lo que se ha venido a llamar por Camnitzer como *Spanglish Art*. Esta denominación que a su vez también proyecta Gómez-Peña resume “a natural and unaffected expression representing with fairness the fact that one has come from one place and to another, and it functionally bridges the abyss left by that journey” (Gómez-Peña 159). La mezcla de idiomas, estéticas y sensibilidades da pie a la metáfora de la frontera donde la ubicuidad de la múltiple identidad tiene su lugar. Lo *spanglish* (el ingléñol, como así lo llama este artista) todo lo invade, y volviendo al altar en donde habíamos dejado a Gómez-Peña, encontramos que con esta mezcla de lenguajes e iconografías la estética *rasquache* y lo *kitsch* son una parte fundamental de los códigos transfronterizos que él utiliza. Para entender mejor lo referido a la estética *kitsch*, Celeste Olalquiaga nos ofrece tres niveles diferentes y lo explica en relación a artistas que desarrollan todo tipo de altares en sus obras (Amalia Mesa-Bains, por ejemplo). Por *kitsch* queda entendido aquello de mal gusto o una imitación pobre del arte que selecciona los temas de manera alcatatoria y ecléctica haciendo una fragmentación de lo coherente del “high art”. Estos elementos quedan representados con un gran sentimentalismo para goce y disfrute de las masas relacionando así también el reciclaje y lo artificial de estas iconografías con la conceptualización posmodernista. En *Boder Brujo* todo esto está presente, es decir, desde su indumentaria hasta la música o el lenguaje allí manejados reflejan ese producto híbrido que es la misma representación del *performance*. El altar queda así convertido en un lugar donde las historias personales, la memoria colectiva, la tradición y la urbanidad es una mezcla que subvierte tanto

la cultura y la identidad del “otro” étnico como la cultura del colonizador angloamericano contemporáneo. Gómez-Peña, en este altar secular y posmoderno, pone en marcha la ironía y la saturación visual de los elementos religiosos y populares mexicanos; el simulacro, lo falso y lo banal de los estereotipos raciales y culturales de la comunidad chicana no se distinguen de la vida diaria de cualquier otra minoría étnica de Estados Unidos. Es por ello que Gómez-Peña mezcla y subvierte la tradición de los altares caseros mexicanos para representar su realidad fronteriza fracturada por –como él mismo indica–: “two histories, languages, cosmologies, artistic traditions, and political systems which are drastically counterposed” (Gómez-Peña 1989, 223).

Como ya hemos dicho anteriormente, entre muchas otras producciones, instalaciones y *performances* que Gómez-Peña ha llevado a cabo, y bajo las muchas identidades que él mismo adopta en ellas –“border brujo”, “topógrafo cultural”, “teórico azteca/high-tech”, o “warrior for Gringostroika”–, comentaremos ahora un *performance* realizado en varios lugares de Estados Unidos y México que ejemplifica la propia épica del artista.

En 1994, Guillermo Gómez-Peña y Roberto Sifuentes colaboraron juntos en la instalación/*performance* llamada *The Temple of Confessions* (El Templo de las Confesiones), la cual estaba basada fundamentalmente en una metaficción religiosa. Encerrados en una especie de urna de plástico con una iguana, cucarachas, y otro tipo de animales vivos, estos dos artistas se convirtieron, como él mismo describe, en “santos” de una religión fronteriza desconocida en busca de un santuario en América. En definitiva, el templo servía como lugar para esa especie de peregrinación o viaje a los pensamientos íntimos e inconfesables de la gente sobre sus fantasías, miedos y experiencias con los chicanos y otras minorías. Poniendo en evidencia ese inconsciente generador de odios y deseos raciales,

Sifuentes se convertiría en un *cholo* cibernético o un “Pre-Colombian Vato” pintado con tatuajes precolombinos y rodeado de reptiles, armas, y objetos relacionados con las drogas y se encerraba en la vitrina-retablo, que con luces de neón, anunciaba “We Incarnate Your Desires” (Encarnamos Vuestros Deseos). En otro espacio del museo, Gómez-Peña es un chamán “new age” futurista sentado en una silla de ruedas o en un retrete vestido con artefactos turísticos y talismanes tribales de todo tipo. Durante el *performance*, los asistentes tenían la oportunidad de “confesar” sus actitudes racistas hacia otras culturas y otras razas delante de esos “santos” espirituales que eran los mismos artistas de la instalación. Mientras el *performance* tenía lugar, las reacciones del público se grababan *in situ* en el espacio real del museo o galería de arte en donde los asistentes observan unas identidades transformadas que más tarde, dependiendo de su propio bagaje cultural y racial, serían otra vez transformadas e interpretadas. Durante el tiempo que esta instalación/*performance* ha sido realizada,⁴ los contextos, espacios y el mismo público han sido muy variados. Sin embargo, las “confesiones” han variado desde el odio profundo hacia los latinos, la inmigración, el español o la violencia callejera, hasta la más enternecida solidaridad con la causa que creen que estos artistas plantean. Pero en definitiva, como el mismo Gómez-Peña afirma:

Temple of Confessions is more about America’s cultural projections, and its inability to deal with cultural otherness than about Latino “other”. Sharing the actual confessions (...) is

4 Este *performance* específico que comenzó en 1994 ha seguido recorriendo varios lugares durante tres años con ciertos cambios en las instalaciones. Todavía en 1998 seguía de gira por Estados Unidos.

perhaps the best way we can contribute to the understanding of the abrupt and dangerous territory of intercultural and interracial relations in contemporary America. (23)

En un sentido u otro, este artista ha reflexionado previamente sobre la década de los ochenta al considerarla como un período de tiempo dominado por la cultura del miedo. Ese es el miedo que en sus *performances* de los noventa se desprende de las reacciones del público frente a la otredad que representa la diferencia racial y cultural, magnificada por los medios de comunicación y las jerarquías del estado. Los ochenta no fueron representativos de la estrategia de la revolución, sino de la subversión, la recontextualización y el reciclaje de los estereotipos y de la mirada exótica de occidente hacia otras culturas, sensibilidades y estéticas. La violencia en la sociedad norteamericana ha sido endémica dentro de los mismos valores propulsados por el control obsesivo del poder político, y es ahora, en la cultura fronteriza e híbrida donde Gómez-Peña desarrolla su actividad artística, donde el proceso de negociación de la identidad se pone en funcionamiento. El mestizaje está presente en lo sincrético de la experiencia de los chicanos en Estados Unidos que, en ciudades fronterizas como Tijuana, el mito de la identidad nacional mexicana se destruye por completo. Ahora se resiste la asimilación y se propone la transculturación y transnacionalización como ejes fundamentales para entender la diferencia cultural. Tal y como apunta Homi Bhabha: "The aim of cultural difference is to rearticulate the sum of knowledge from the perspective of the signifying position of the minority that resists totalization." (Bhabha 162).

Gómez-Peña, llegando incluso a escenificar una crucifixión real junto a Roberto Sifuentes durante tres horas en la bahía de San Francisco, quiere hacer visible la condición fronteriza de la

cultura de los sujetos poscoloniales de finales de siglo. Nos presenta a través de sus proyectos cómo las comunidades minoritarias que en la actualidad se dan cita en el mundo occidental, están simbólicamente crucificadas por las angostas instituciones y por los poderes públicos. Es evidente que necesitamos más transformaciones y que el pueblo chicano lo está consiguiendo en una época transnacional y variable. Época de confesiones ocultas que cada uno de nosotros se encarga de disimular frente al mundo de las comunidades y las razas, época en que el espejo en el que nos miramos a diario nos devuelve una imagen distorsionada por las muchas superposiciones que produce la lente multifocal. Encontramos imágenes yuxtapuestas con identidades yuxtapuestas que se solapan a la vez. Es, una vez más, la realidad múltiple de nuestra cultura.

I am concerned over the many peoples from Mexico coming across the borders illegally. How do we assimilate all these people without a heavy burden on our resources?

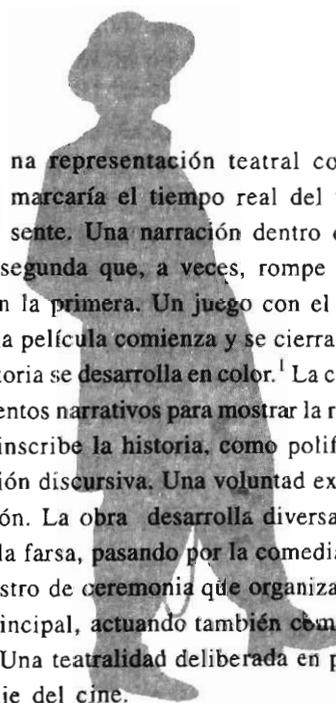
Confesión de un espectador de Temple of Confessions

OBRAS CITADAS

- Bhabha, H. *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 1994.
- Gómez-Peña, G. "The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts Community", *High Performance* 47 (1989): 220-228.
- , "Documented/Undocumented", *Le Démon des Anges*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989. 160-168.
- , *Warrior for Gringostroika*. Saint Paul: Graywolf Press, 1993.
- , Roberto Sifuentes, eds. *The Temple of Confessions: Mexican Beasts and Living Santos*. Nueva York: PowerHouse, 1996.
- Fusco, C. *English is Broken Here. Notes on Cultural Fusion on the Americas*. Nueva York: The New Press, 1995.

- Noriega, A., A. M. López, eds. *The Ethnic Eye: Latino Media Arts*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Olalquiaga, C. *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- Saldívar, J.D. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Taylor, D, J. Villegas, eds. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. Durham y Londres: Duke University Press, 1994.

Nicolás Amoroso Boelcke*



Una representación teatral con un público que marcaría el tiempo real del film, sería su presente. Una narración dentro de otra y otra más dentro de la segunda que, a veces, rompe su continente para vincularse con la primera. Un juego con el tiempo que invade la tonalidad: la película comienza y se cierra en blanco y negro, en tanto la historia se desarrolla en color.¹ La construcción incluye diversos elementos narrativos para mostrar la realidad polifacética en la que se inscribe la historia, como polifacética es también su configuración discursiva. Una voluntad expresiva que excede toda contención. La obra desarrolla diversas formas, desde el melodrama a la farsa, pasando por la comedia brillante y el musical. Un maestro de ceremonia que organiza, da vida y sentido a la acción principal, actuando también como la conciencia del protagonista. Una teatralidad deliberada en permanente tensión con el lenguaje del cine.

* Profesor-investigador de tiempo completo en la UAM-Azcapotzalco.

1 El cine, para la época en que transcurre la narración, era en blanco y negro; si bien se habían desarrollado experiencias en color, éstas resultaban muy cosotas. Sólo en la década siguiente alcanzaría a plenitud su desarrollo.

El teatro, los espectadores concurren, y una obra que se llama Zoot Suit. *Ese*,² la conciencia, la interioridad, el espíritu, comienza su actuación desprendiéndose de su sombra, toma corporeidad para dar inicio a la acción. Con el chasquear de los dedos, recurso al que apelará en distintos momentos, pone a danzar a un conjunto de figuras inmóviles, hasta ese momento. Bailan el boogie de los pachucos con menciones a California (lugar de la acción) y Arizona. Danza introductoria que, a la vez, sintetiza parte del argumento en tanto situación de conflicto entre la pachucada.

Un periódico irrumpe con noticias de la Segunda Guerra Mundial, en un giro vertiginoso. El recurso es propio de los efectos visuales que el cine utilizaba por el tiempo que corresponde a la diégesis de la película. Y serán apariciones, con esquemas distintos, de publicaciones similares, las que marcarán otros dos momentos significativos del film. Es un reconocimiento implícito a la fuerza que en ese país se le atribuye a la prensa. Refuerza esta premisa el papel que desempeña el periodista a lo largo de la historia. Es, asimismo, un medio impreso el que contribuye a la desgracia del protagonista y sus amigos; como otro, de distinto signo, abogará por la liberación de los detenidos.

Luego de su ingreso giratorio, el diario aparece convertido en un telón que ocupa todo el escenario. Al centro, la fotografía de un bombardero: la imagen del progreso, rota por la navaja de *ese*. Aparece así, de nueva cuenta, para presentar el espec-

2 “*Ese*” es una voz que en la película se utiliza para nombrar y llamar al otro. Puede ir acompañada por el nombre propio del destinatario o no. En los títulos de crédito se individualiza al personaje que interpreta Edward James Olmos como “El pachuco”, sin embargo, en el interior de la historia es llamado por Henry Reyna como “*ese*” y por ello utilizamos tal denominación para individualizarlo en este escrito.

táculo, como si éste no hubiese comenzado aún. Es aplaudido y festejado animosamente por el público que no había premiado de igual modo su participación en la escena anterior. Anuncia la representación que están a punto de presenciar, avisando que la misma es realidad pero también fantasía, dando con ello la clave fundamental del film. Idea que recorre y articula la narración, apareciendo con fuerza cuando la película se acerca a la conclusión: *ese*, le dice a Hank, que se ha tomado la obra muy en serio. Advierte también, en esta presentación, que se requiere sensibilidad para entender el refinamiento del pachuco, comentario similar a otro que se encuentra sobre el final de la película.

El siguiente plano nos muestra la nuca del protagonista, Henry Reyna (también llamado, indistintamente, Hank), que funciona como paráfrasis de la primera aparición de *ese* cuando desprende de su sombra. Tenemos así un tercer comienzo de la representación; sin contar la primera de todas que, en realidad, es el inicio del film: la llegada de los espectadores al teatro. Henry llama a *ese*, quien aparece para acusarlo de abandonar a su raza. Es propósito de Reyna ingresar a la marina, pero la policía está arrestando pachucos. Le recrimina el intento de ir a una guerra que no le pertenece en lugar de quedarse a pelear su propio conflicto de existencia. Le dice que todo es sueño, comentario que reiterará cerca del final; y que si se integra a esa fuerza, le cortarán el pito y le colocarán unos pantalones que marquen en forma evidente las redondeces de sus nalgas, será negado de sus atributos de masculinidad. En ultramar están los japoneses y los alemanes; más allá de las diferencias ideológicas, son lo otro. Contra ello, el norteamericano medio combate. También lo hace contra lo otro que tiene dentro de sus fronteras: el chicano. Contra el negro, el italiano o el filipino, tal lo reitera *ese* al final del film. Es una repetición, como en el caso ya señalado de las dos veces que caracteriza al pachuco como un fino diamante,

o de la reiteración del juego escénico entre realidad y fantasía, o el volver a decir que todo es sueño, cuyo sentido es estructural. Colocados en dos puntos equidistantes, con respecto al comienzo y el final, actúan como elementos estructurantes, contribuyendo a darle organicidad a un material que, por su propia naturaleza, por la índole de la propuesta dramática, tiende a la dispersión.

La siguiente escena es en la estación de policía y la identificación de los pachucos detenidos, con música y movimientos coreográficos. Aparece el periodista, informante de sucesos, para precisar que la fecha del acontecimiento corresponde al 2 de agosto de 1942. Como el ya citado esquema de una escena dentro de otra, hay también en este film una dimensión del tiempo que se organiza por encajonamientos sucesivos. Producido en los ochenta, narra una historia, la de la un juego teatral que acontece a fines de los cuarenta, principio de los cincuenta. Allí se representa un hecho que va desde el 31 de julio de 1942 al 8 de noviembre de 1944, o sea desde la noche en que los protagonistas se preparan para ir al baile hasta el día de su liberación de la cárcel. Hay, también, una proyección prospectiva: los personajes al final cuentan (presuponen) diversas historias de lo que le sucede a Henry Reyna en su vida futura, más allá de lo representado. El periodista, siempre con su obsesión por brindar datos concretos, fechas precisas, llega hasta 1972. Lo hace sin cambiar su caracterización de ese momento. Su edad se mantiene en ese 1944 y no muestra el envejecimiento que debería tener en los setenta, si de una historia que hubiese transcurrido se tratara. Alice bordea también los setenta en su presunción; en tanto otras, lo matan en los mismísimos cincuenta. Nuevamente está presente esa idea polifacética que caracteriza al film, tanto por los estamentos de lenguaje a los que apela, como por este abrirse a finales diversos e imaginados.

En esa escena de la estación de policía se produce una controversia entre *ese* y el periodista. Cuando éste señala la fecha, da también el nombre del lugar; dice: "Los Ángeles, 2 de agosto de 1942". *Ese* le replica: "El Pueblo de Nuestra Señora la Reina de los Ángeles de Porciuncula, pendejo". Es una reivindicación al origen histórico de la ciudad pero también establece una vinculación entre ese Reina y el Reyna del protagonista. Asimismo, hay un hecho interesante, tal como se repetirá sobre el final (y aquí tenemos otra de las reiteraciones que articulan al film y permite anunciar su culminación): el periodista es el otro interlocutor de *ese*. Nadie más, salvo ellos, el periodista y Hank, tienen la posibilidad de verlo y dialogar con él, para el resto es duende que puede iniciar o interrumpir una acción pero con el que no tienen una comunicación.

Existe, sin embargo, una excepción, cuando Della lo ve golpeando al personaje que muere en la laguna, hecho que dará lugar al encarcelamiento de Hank y su pandilla. Es una situación absolutamente equívoca. Por la identificación existente entre Hank y *ese*, sería aquel quien ha matado al hombre, pero ella lo niega en el presente del juicio mientras se abraza a Henry en el pasado que relata y juntos observan a *ese* cometiendo el asesinato. ¿Está mintiendo, como pretende el fiscal? ¿Es una alucinación? ¿Acaso *ese*, la representación del pachuco por excelencia, es quien termina matando a un compañero, en esa lucha fratricida que él mismo condenara en dos ocasiones anteriores? Es una de las ambivalencias del film, ese colocar al relato en una zona incierta, entre la realidad y la fantasía, entre la verdad y el deseo.

La escena siguiente corresponde a la tortura de Hank a manos de la policía. Del desmayo, producto de la golpiza, es sacado por *ese* (sobre el final también lo rescatará de las tinieblas del calabozo en el que cumple 90 días de encierro solitario por un

castigo que le impusieron y también lo llevará con su familia). Lo conduce hacia una supuesta liberación de las condiciones de su vida para terminar reintroduciéndolo en el pasado inmediato: la noche en la que la acción realmente comienza. Es ésta una de las mejores partes del film. Primero, Henry tirado, inconsciente, y unas parejas danzantes que evolucionan en su derredor al son de una música con reminiscencias mexicanas. Los bailarines dejan luego su lugar a *ese* quien, con palabras convocantes,³ lo va llevando hacia el exterior de la prisión, que resulta ser el patio de su casa. Al caminar por un pasillo bordeado de rejas carcelarias vemos ropa tendida que tanto representa la idea del barrio, al que se alude con palabras, como la vestimenta de la prisión, ese encierro que se produce por la reacción de la Norteamérica blanca contra el atuendo pachuco.

La imagen que apela constantemente a la espacialidad teatral: escenarios sintéticos y fondos negros, cambia de sesgo; nos introduce en la vivienda (la cocina y dos habitaciones) con una escenografía naturalista, la única de toda la película. Es el interior de la casa, ese lugar confortable, verdadera caparazón del ser humano donde los personajes, pese a los conflictos familiares, viven a plenitud, sin lastimaduras del mundo exterior. La escena se abre con la madre, que está esperando ser presentada por *ese* para entrar en acción, como los danzantes del comienzo. Prepara unas tortillas, mientras escucha música ranchera que transmiten por la radio, naturalismo narrativo que marca la identidad del personaje. En clara referencia a lo supersticioso, ligado al ca-

- 3 *Ese* dice: “Levántate y escapa Henry. Deja atrás la realidad. Con tus buenas garras muy chamberlán. Escapa de los barrios de tu mente por un vecindario de recuerdos llenos de hoyos. Y el amor y el dolor buenos como el vino. Hace casi una vida, el sábado pasado en la noche, antes de la gran pelea de Laguna Dormida, tu mamá, Carnal...”

rácter campesino de su origen, manifiesta el presentimiento de que algo malo está por suceder.

Allí se juegan las contradicciones más significativas, las que aparecen en diversa forma a lo largo de toda la obra; dándole ese tono incierto, del que ya hemos hablado, al conflicto de identidad. Está en la palabra del padre, quien se alegra de que el mayor vaya a la guerra a pelear por lo norteamericano y se indigna ante el comportamiento pachuco de sus hijos, y más aún por la denominación de chicanos que ellos asumen, recriminándoles por tal actitud y enfatizando que ellos son mexicanos.

El propio lenguaje fílmico asume esa ambivalencia. Se podría caracterizar esta película como teatro filmado (nuevamente el encajonamiento sucesivo: un lenguaje dentro de otro) y, sin embargo, escapa en gran medida a tal presupuesto. Apela a una serie de recursos narrativos que son propios del cine y que, por lo tanto, no podrían realizarse teatralmente o no son propios de este medio. Esta escena hogareña es la más propiamente cinematográfica: el teatro ha perdido su preeminencia, tanto por la espacialidad apuntada anteriormente en el naturalismo escenográfico, como por la ubicuidad de la cámara para narrar acontecimientos en su simultaneidad.

La salida de la escena es nuevamente teatral y vuelve a vincular la casa con la cárcel. Es *ese* cantando, mientras es desplazado en un carrito, quien establece la relación espacial otra vez, mediante una escena musical, con detenidos que bailan y muchachas que cantan en el interior de la prisión. El periodista vuelve a informarnos de la fecha. Ha recogido el reto de la situación anterior e ironiza sobre el tema: "Nuestra Señora de los Ángeles de pachuco, 8 de agosto de 1942". Luego, motivada en la entrevista con el abogado, la acción retorna a la noche inicial, a la escena del baile al cual los protagonistas han concurrido al salir de la casa paterna. Más allá de los acontecimientos

tecimientos que hacen al desarrollo de la anécdota, allí se juega una especie de pequeña historia de la música, aquella que se bailaba en la época, que incluye el danzón, el bolero y el mambo.

Aparece aquí, como una danza, una anticipación de la pelea; es el enfrentamiento presentado en el juego de los cuerpos, una intencionalidad coreográfica. Por ese sentido contradictorio que tiene la vida para los chicanos, lo que determina este enfrentamiento es una supuesta ofensa a la marina de Estados Unidos. Llegados a tal límite, ya no son chicanos los que se enfrentan, son propiamente mexicanos,⁴ como si esta apelación al origen histórico de la raza pudiera dejar más en claro el sentido absurdo del enfrentamiento: ni lo pachuco, ni lo chicano que lo contiene, son suficientes, hay que recurrir al sentido profundo, al continente final de toda esa construcción: lo mexicano.

En el film, salvo en un caso, la violencia no es mostrada directamente. Cuando Hank es torturado, no lo vemos; en pantalla está el rostro de *ese* mientras escuchamos los golpes que le propinan y los gemidos de quien los recibe. La otra situación se da cuando el protagonista se enfrenta a la banda de Rafa, hecho que está oculto por el auto en el cual Della se ha apoyado para contener su consternación y sufrimiento. Sólo sobre el final, cuando *ese* es atacado por los soldados, la situación está en pantalla aunque la iluminación contribuye a ocultar el dolor del golpeado; únicamente percibimos los confusos movimientos de las figuras en contraluz de los atacantes.

La escena del enfrentamiento entre los chicanos concluye con el muy mexicano grito de Bertha, por su alborozo frente a los que han sido expulsados. Elemento de cierre es el periódico

4 *Ese*. "Esto exactamente es lo que necesitaba el espectáculo, dos mexicanos matándose entre sí."

que tanto viene a clausurar un primer bloque de la narración como a presentar un personaje singular: Alice Bloomfield. Ella le dará el contexto político a la obra, al establecer la causa del encarcelamiento como un hecho de esa naturaleza, provocando en definitiva el *distanciamiento* entre Hank y su yo interior representado por *ese*.

Las escenas de la corte muestran la caricatura del proceso parodiado por *ese*, quien lejos de seguir el ritual burocrático lo subvierte. Introduce la farsa cuando al son de su piano los acusados se levantan alternativa y rítmicamente. Salvo por esta irrupción (y por otra que le antecede cuando *ese*, también al piano, entona la canción de la MariJuana) el film comienza a transitar un camino más tradicional o, al menos, se va alejando del esquema de ruptura que nos propone al comienzo. La temporalidad, a excepción del *flash-back* dentro del juicio, mantiene una linealidad constante, puntuada por las referencias a las fechas. En la primera parte del film suceden muchas cosas en poco tiempo, en tanto aquí, acontecen pocas en un tiempo muy extendido. La espacialidad también se mantiene inalterable, salvo la inclusión de la mesa de trabajo de Alice. En tanto el juego escénico que alimentaba el canto y el baile sólo se verifica una vez, en el extraordinario momento del juego de handball, recuperando el film la energía que parecía a punto de quebrarse definitivamente.

La historia del frustrado amor por Alice solo sirve a los efectos de que *ese* le cuestione a Henry su identidad.⁵ Lo que le lleva a golpear al guardia y ser recluso. Allí en la oscuridad de esa celda se reencontrará con su conciencia histórica, con esa parte extraviada, contradictoria y necesaria que constituye su propia

5 *Ese* le dice: "Limosneando la atención de los gringos, tú solo te convertiste en un blanco. Una víctima de los pinches racistas."

esencia. *Ese* ha regresado para llevarlo desde la prisión, como en el caso anterior, a su familia. Aquí no vuelven a la casa, al hogar, con toda la contención que significa. Regresa a una familia que ha perdido y termina descubriendo que no puede recuperarla o que le resultará muy difícil hacerlo. Se pelea con su conciencia y como si pudiera arrancarla de sí mismo, la expulsa.⁶ Al hacerlo, *ese* acepta su destino y con una salida graciosa rompe con la carga dramática: le pone en evidencia que se trata de una representación mientras el público ríe divertido ante el azoramiento del protagonista.⁷ Nuevamente lo ha sacado de la prisión, pero para instalarlo ahora en las calles, porque allí está la guerra.

Hay una escena de baile donde la composición racial de los danzantes ha variado, como también el escenario, es más glamoroso. Un pachuco que pasa por allí, es detenido. Por primera vez aparece una orquesta, son diversas imágenes de *ese* tocando distintos instrumentos; sólo en la batería es personaje *real*. Se produce un desplazamiento, Rudy llega al baile vistiendo el traje de su hermano y acompañado por Bertha, la ex-relación de Hank. Un marino gringo toca lascivamente a la mujer, provocándolos; Rudy responde sacando su puñal, y allí tenemos un segundo desplazamiento: *ese* asume la interioridad del chicano agredido. Identidad que será reforzada al final de la escena siguiente: *ese* queda tendido en el suelo por la golpiza que le dan unos sol-

6 *Ese*: "Eres un soñador de marihuana flotando en una noche de fantasmas sin realizar. Y no hay tiempo."

H R: "Soy Henry Reyna."

Ese: "Eso es sueño, carnal. sólo un sueño."

H R: "Ya sé quién eres, eres quien me trajo aquí, y sabes que, eres yo mismo. Mi peor enemigo y mi mayor aliado. Desaparécete. ¡Fuera!"

7 Órale, pues. Pero no te tomes esta pinche obra tan a pecho. Es puro vacilón, *ese*, watcha. La guerra está en las calles de Los Ángeles."

dados; el que se levanta es Rudy, ante la sorpresa de Henry, su hermano. La persecución previa de *ese* entre el público, es larga y engorrosa y no contribuye demasiado a lo ya expresado, salvo el diálogo anterior que mantiene con el periodista, representante del norteamericano medio,⁸ quien acaba de anunciar la fecha: 3 de junio de 1943.

Un periódico, que anuncia un triunfo de McArthur en el Pacífico, establece un nuevo corte de bloque y nos encaminamos hacia el final, con la libertad de los detenidos. El periodista anuncia que nos encontramos en el 8 de noviembre de 1946. La película recupera su impulso inicial y la acción retorna a la espacialidad del teatro musical. *Ese*, por primera vez vestido de blanco es una estampa pachuca maravillosa, lleva la ropa, hasta la cadena de Henry, mientras éste viste la camisa roja y el traje oscuro de aquel. Se reencuentran las dos partes escindidas.⁹ Una canción¹⁰ que habla del cambio motiva la danza que establece el frenesí del momento final. Un nuevo juego propiciado por *ese* abre el interrogante de los distintos finales posibles.

El color está muy bien utilizado, de acuerdo a la situación a la que sirve. Así, tiene una gran calidez en la casa de los Reyna o en la mesa de trabajo de Alice. Es frío en las escenas de la cárcel, con predominancia del azul, los grises y también el morado. Ocupa una tonalidad intermedia en las escenas del baile.

8 Ese: "Ustedes han distorsionado el término 'pachuco'. Es otra forma de decir mexicanos sin insultar a sus aliados fronterizos. Pero la idea original de pachuco como un diamante elegante."

9 H R: "Pensé que te había perdido."

10 Ese: "Póngase aguzao, ya los tiempos han cambiao/ Usté está muy agüitao/ antes de bailar el swing, boogie boogie/ pero eso ya torció y esto es lo que sucedió/ bailan la rumba y el danzón/ pachucos bailan guaracha sabrosón."

Las actuaciones son, en general, correctas; responden a la intencionalidad del film. Dentro de ese marco, destaca el trabajo Edward James Olmos en el papel del pachuco, una composición extraordinaria. El juego con su cuerpo, en ese desplazarse con las rodillas flexionadas así como el movimiento parsimonioso de sus manos, todo contribuye a configurar ese doble misterio, que es la esencia de su presencia.

La obra está constituida por los tres bloques y una introducción, cuya articulación la dan las planas de los periódicos. El primer acto y el prólogo y, en gran parte, el último, corresponden a lo mejor de la obra. El segundo bloque es el más débil por su lentitud y porque suma historias que en su resolución sacan al film de su planteamiento más rico: ese juego entre realidad y fantasía. Un film que en su deliberada artificiosidad intenta expresar la confusa situación de una cultura, que siendo originaria en la espacialidad de esa California perdida, es hoy subordinada y combatida por los que la despojaron ayer. Una lucha para establecer una nueva situación de vida en el complejo marco de identidades contrapuestas. Un ir a la guerra, y a una posible muerte, para integrarse en una sociedad que los rechaza o los usa de acuerdo a sus conveniencias. El film juega con relatos polifacéticos, tanto en sus medios narrativos como en los diversos enfoques del discurso, para entender, expresar esa existencia contradictoria, difícil de definir. Desde un padre que apela al origen, a lo mexicano, mientras apoya a su hijo para que combata por los que lo oprimen, hasta los hijos, que tratan de encontrar una definición de su existencia en el término pachuco. Que forman parte de la cultura de un lugar, sin conseguir integrarse a ella; recuperando pedazos de una historia que no vivieron, que les llegó por herencia del núcleo familiar. Todo ese conjunto de trozos que se amalgama en forma contradictoria, está expresado brillantemente en el film; que propicia su

fragmentación como una forma de expresión, de la división en la que viven sus protagonistas.

La película fue realizada con un presupuesto muy bajo. Encontró en la espacialidad teatral la posibilidad de convertir esa limitante en un hecho expresivo. Una obra que en su complejidad consigue transmitir con plenitud el sentimiento que embarga a esa comunidad. Un juego muy interesante que retoma los postulados de Bertold Brecht en tanto entender a la obra como espectáculo, como algo disfrutable, que lleve al espectador a reflexionar, más que a entregarse a una acción catártica.



Joe González. "Olmos", portada de la revista *Time*.

POR SUS PISTOLAS Y CON SUS PROPIAS MANOS

CRONOLOGIA DE LA LITERATURA CHICANA, 1542-1996¹

Javier Perucho

La misión histórica y espiritual de la minoría hispana en la democracia norteamericana consiste en expresar la visión otra del mundo y del hombre que representan nuestra cultura y nuestra lengua.

Octavio Paz, "Literatura hispana de y en los Estados Unidos", 1987

Se trata de un espacio ya enorme [la literatura chicana] asimismo confuso, donde confluyen la metamorfosis lingüística y la existencia de una literatura mestiza que funciona con reglas ajenas a nuestro dominio. Para efectos de este libro, los escritores chicanos quedan, otra vez, en el exilio. Pero mientras nuestra reserva persiste, ellos construyen su reino.

Christopher Domínguez Michael, Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, 1989

- * Literato, secretario de redacción del suplemento de libros, *Hoja por hoja del Periódico Reforma*.
- 1 Estrictamente es una relación que se ciñe a año de publicación, obras, autores y géneros, y si han sido traducidos y publicados en México, aunque arriesgada pues ni en inglés ni en español se ha intentado ya que la chicana es una literatura en expansión. De ella se obtiene una cartografía de la difusión y recepción de la literatura chicana en el país, además del interés que ha despertado en las editoriales universitarias, estatales y privadas. Es imposible un recuento exhaustivo, mas lo presente es la constancia de un fenómeno vivo que crece año con año. El título es una traducción literal de un libro de Américo Paredes: *With his Pistols in his Hand: A Border Ballad and his Hero*, Austin, Universidad de Texas at Austin, 1958.

Año	Autor	Título	Género
1542	Álvar Núñez Cabeza de Vaca ²	<i>Naufragios</i>	Crónica**
1598	Gaspar Pérez de Villagrá	<i>Historia de la Nueva España</i>	Poesía épica
1598	Anónimo	<i>Moros y cristianos</i>	Auto Sacramental**
1822	Anónimo	<i>Los comanches</i>	Drama alegórico**
1831	Fray Gerónimo Boscana	<i>Chinigchinich</i>	Crónica**
1881	Anónimo	<i>Las aventuras de Joaquín Murrieta</i>	Novela**
1885	María Amparo Ruiz de Burton	<i>The Squatter and the Don</i>	
1892	Eusebio Chacón	<i>El hijo de la tempestad</i>	Novela
1892	Eusebio Chacón	<i>Tras la tormenta la calma</i>	Novela***
1928	Daniel Venegas	<i>Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen</i>	
1935	Miguel Antonio Otero	<i>My life on the Frontier 1865-1882</i>	Memorias
1945	Josephina Niggli	<i>Mexican Village</i>	Cuento
1947	Josephina Niggli	<i>Step Down</i>	Novela***

- 2 En su búsqueda de los orígenes, la intelectualidad chicana ha espigado en la más rancia tradición de la Nueva España; así, con esa búsqueda han creído encontrar en los balbuceos de la literatura colonial sus raíces culturales e históricas —dos de sus exponentes son Philip C. Ortego, *Antecedentes de la literatura mexicano-norteamericana*, Nuevo México, Universidad de Nuevo México, 1971, 240 pp., y Luis Leal, “Cuatro siglos de prosa aztlanense”, en *La Palabra*, vol. 1, núm. 1, 1980, pp. 2-15—. Sin embargo, ese rastreo de los orígenes los ha llevado a cometer grandes desaciertos como éste: olvidar que en el siglo xvi ni siquiera México tenía sentido como nación. Para este expositor, la literatura —la novela específicamente— chicana nace en la turbulencia contracultural de los años sesenta.

Año	Autor	Título	Género
1954	Angélico Chávez	<i>La conquistadora</i>	Novela
1959	José Antonio Villarreal	<i>Pocho</i>	Novela**
1963	John Rechy	<i>City of Night</i>	Novela
1964	Rodolfo Corky Gonzalez	<i>I am Joaquin</i>	Poesía
1966	Luis Valdez	<i>La quinta temporada</i>	Teatro
1967	Floyd Salas	<i>Tattoo the Wicked Cross</i>	Novela
	Andrew García	<i>Tough trip to Paradise</i>	Novela***
	Luis Valdez	<i>Los vendidos</i>	Teatro
	John Rechy	<i>Numbers</i>	Novela
1969	Abelardo Delgado	<i>Chicano:25. Pieces of a Chicano Mind</i>	Poesía
	Luis Valdez	<i>Vietnam campesino</i>	Teatro
	Raymond Barrio	<i>Los recogedores de ciruelas</i>	Novela
	Raymond Barrio	<i>The Plum Plum Pickers</i>	Novela
	John Rechy	<i>This Day's Death</i>	Novela
	Abelardo Delgado	<i>Chicano Mind</i>	Poesía
1970	Richard Vásquez	<i>Chicano</i>	Novela
	Luis Omar Salinas	<i>Crazy Gypsy</i>	Poesía
	Luis Valdez	<i>Bernabé</i>	Teatro
	Raymundo Pérez	<i>Free, Free at Last</i>	Poesía
1971	Tomás Rivera	<i>... y no se lo tragó la tierra</i>	Novela
	Alurista	<i>Floriscanto en Aztlán</i>	Poesía
	John Rechy	<i>The Vampires</i>	Novela
	Heriberto Terán	<i>Vida de ilusiones</i>	Poesía
	Raymund Pérez	<i>Phases</i>	Poesía
	Estela Portillo	<i>The Day of the Swallows</i>	Teatro
	Ernestio Galarza	<i>Barrio Boy: The Story of a Boy's Acculturation</i>	Novela
	Ricardo Sánchez	<i>Canto y grito mi liberación</i>	Poesía
	Carlos Morton	<i>Desolation Car Lot</i>	Teatro
	Sabine Ulibarri	<i>Tierra amarilla. Cuentos de Nuevo México</i>	Cuento
	Luis Valdez	<i>Actos. El teatro campesino</i>	Teatro

Año	Autor	Título	Género
	Óscar Zeta Acosta	<i>The autobiography of a Brown Buffalo</i>	Novela**
	Rudolfo A. Anaya	<i>Bless Me, Última</i>	Novela**
	Luis Valdez y Stain Steiner	<i>Aztlán: An Anthology of Mexican Literature</i>	Antología
	Alurista	<i>Nationchild Plumaraja</i>	Poesía
	Sergio Elizondo	<i>Perros y antiperros</i>	Poesía
	José Montoya	<i>El sol y los de abajo</i>	Poesía
	Raymundo Pérez	<i>The Secret Meaning of Death</i>	Poesía
	John Rechy	<i>The Fourth Angel</i>	Novela
	Tino Villanueva	<i>Hay otra voz. Poems</i>	Poesía
1973	AAVV	<i>El teatro de la esperanza</i>	Teatro
	Richard García	<i>Selected Poetry</i>	Poesía
	Raúl Salinas	<i>Viaje/Trip</i>	Poesía
	Abelardo Delgado	<i>Bajo el sol de Aztlán: 25 soles de Abelardo</i>	Poesía
	Edmundo Villaseñor	<i>Macho!</i>	Novela
	Ricardo García	<i>Selected Poetry</i>	Poesía
	J.L. Navarro	<i>Blue Day on Main Street</i>	Cuento
	Óscar Z. Acosta	<i>The Revolt of the Cockroach People</i>	Novela
	Rolando Hinojosa Smith	<i>Estampas del valle y otras obras</i>	Novela
1974	Lin Romero	<i>Happy Songs, Bleeding Hearts</i>	Poesía
	Juan Gómez-Quiñones	<i>5th and Grande Vista</i>	Poesía
	Carlos Morton	<i>El jardín</i>	Teatro
	Abelardo Delgado	<i>It's Cold: 52 Cold Thought-Poems of Abelardo</i>	Poesía
	Edmundo Villaseñor	<i>Macho</i>	Novela
	Juan Felipe Herrera	<i>Rebozos of Love</i>	Poesía
	José Antonio Villarreal	<i>The Fifth Horseman</i>	Novela
	Miguel Méndez	<i>Peregrinos de Aztlán</i>	Novela**

Año	Autor	Título	Género
1975	Ricardo Aguilar	<i>Caravana enlutada</i>	Poesía
	Luis Valdez	<i>Mundo</i>	Teatro
	Ángela de Hoyos	<i>Chicano. Poems for the Barrio</i>	Poesía
	Estela Portillo	<i>Rain of Scorpions and Other</i>	Cuento
	Trambley		
	Ángela de Hoyos	<i>Arise Chicano</i>	Poesía
	Miguel Méndez	<i>Los criaderos humanos</i> (<i>épica de los desamparados</i>)	Poesía
	Heriberto Terán	<i>Tlacuilos</i>	Poesía
	Miguel Méndez	<i>Sahuaros</i>	Poesía
	Roberto J. Garza	<i>Contemporary Chicano Theatre</i>	Teatro
	Dorinda Moreno	<i>La mujer es la tierra: la tierra de vida</i>	Poesía
	Estela Portillo	<i>Ray of Scorpions</i>	Cuento
	Margarita Cota	<i>Noches despertando</i>	Poesía
	Cárdenas	<i>inconsciencias</i>	
Alejandro Morales	<i>Caras viejas y vino nuevo</i>	Novela**	
1976	Alurista	<i>Timespace Huracán</i>	Poesía
	Heriberto Terán	<i>Trece Aliens</i>	Poesía
	Miriam Bornstein-Somoza	<i>Bajo cubierta</i>	Poesía
	Rudolfo A. Anaya	<i>Heart of Aztlán</i>	Novela
	Joseph V. Torres	<i>Bellow the Summit</i>	
	Metzgar		
	Orlando Romero	<i>Nambé-Year One</i>	Novela
	Aristeo Brito	<i>El diablo en Texas</i>	Novela
	Isabella Ríos	<i>Victim</i>	Novela
	Reyes Cárdenas	<i>Antibicicleta haiku</i>	Poesía
	Ángela de Hoyos	<i>Selecciones</i>	Poesía
	Rolando Hinojosa	<i>Kluil City y sus alrededores³</i>	Novela
	Ricardo Sánchez	<i>Hechizo Spells</i>	Poesía

3 Obra que recibió el primer reconocimiento extranjero a la novelística chicana.

Año	Autor	Título	Género
	Gary Soto	<i>The Elements of San Joaquín</i>	Poesía
	Bernice Zamora	<i>Restless Serpents</i>	Poesía
1977	Nash Candelaria	<i>Memories of the Alhambra</i>	Novela
	John Rechy	<i>The Sexual Outlaw</i>	Novela
	Sabine Ulibarri	<i>Mi abuela fumaba puros</i>	Novela
	Sergio Elizondo	<i>Libro para batos y chavalas chicanos</i>	Poesía
	Luis Valdez	<i>Zoot Suit</i> ⁴	Teatro
	Rafael Jesús González	<i>El hacedor de juegos/Maker of Games</i>	Poesía
	Alma Villanueva	<i>Blood Root</i>	Poesía
	Gary Soto	<i>The Elements of San Joaquín</i>	Poesía
	Inés Tovar	<i>Con razón corazón</i>	Poesía
	Rolando Hinojosa	<i>Generaciones y semblanzas</i>	Novela**
	Juan Bruce-Novoa	<i>Inocencia perversa/Perverse Innocence</i>	
	Rafael Jesús González	<i>El hacedor de imágenes</i>	Poesía
	Marina Rivera	<i>Sobra</i>	Poesía
1978	Gary Soto	<i>The Tale of Sunlight</i>	Poesía
	Ron Arias	<i>The Road to Tamazunchale</i>	Novela***
	Carlos Morton	<i>Los dorados</i>	Teatro
	Richard Vásquez	<i>The Giant Killer</i>	Novela
	Floyd Salas	<i>Lay My Body on the Line</i>	Novela
	Carlos Morton	<i>Rancho Hollywood</i>	Teatro
	Rolando Hinojosa	<i>Korean Love Songs</i>	Poesía
	Marina Rivera	<i>Sobra</i>	Poesía
	Ricardo Sánchez	<i>Milhuas Blues and gritos norteños</i>	Poesía
1979	John Rechy	<i>Rushes</i>	Novela
	Celso A. de Casas	<i>Pelón Drops Out</i>	Novela
	Omar Salinas	<i>I Go Dreaming Serenades</i>	Poesía
	Alejandro Morales	<i>Que no mueran los sueños</i>	Novela*

4 La primera obra de teatro chicano que fue montada y estrenada igualmente por una compañía chicana (Teatro Campesino) en Broadway.

Año	Autor	Título	Género
	Estela Portillo	<i>Sun Images</i>	Teatro
	Alejandro Morales	<i>La verdad sin voz</i>	Novela*
	Nicholas Kanellos	<i>Nuevos Pasos</i>	Teatro
	Orlando Ramírez	<i>Speedway</i>	Poesía
	Rudolfo A. Anaya	<i>Tortuga</i>	Novela
1980	Sandra Cisneros	<i>Bad Boys</i>	Poesía
	Ricardo Aguilar	<i>En son de lluvia</i>	Poesía
	Omar Salinas	<i>Afternoons of the Unreal</i>	Poesía
	Sergio Elizondo	<i>Rosa, la flauta</i>	Cuento
	Miguel Méndez	<i>Tata Casehua y otros cuentos</i>	Cuento*
	Máximo Espinoza	<i>Fronteras: The Hispanic Experience</i>	Novela
	Lucha Corpi	<i>Noon Words</i>	Poesía
	Nina Serrano	<i>Heart Songs</i>	Poesía
	Gary Soto	<i>Father is a Pillow Tied to a Broom</i>	Poesía
1981	Jim Sagel	<i>Tunomás Honey⁵</i>	Cuento
	Rodolfo Acuña	<i>Occupied America (A History of Chicanos)</i>	Ensayo*
	Rolando Hinojosa	<i>Mi querido Rafa</i>	Novela
	Max Martínez	<i>The Adventures of the Chicano Kid and Other Stories</i>	Cuento
	Gary Soto	<i>Where Sparrows Work Hard</i>	Poesía
	Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa	<i>This Bridge Called My Back</i>	Poesía (antología)
	Gina Valdez	<i>There are no Madmen Here</i>	Novela***
	Lorna Dee Cervantes	<i>Emplumada</i>	Poesía
	Alurista	<i>Spik in Glyph?</i>	Poesía
1982	Abelardo Delgado	<i>Letter to Louise</i>	Novela***
	Sheila Ortiz Taylor	<i>Faultime</i>	Novela
	Katherine Quintana	<i>Portrait of Doña Elena</i>	Novela***
	Rank		

5 Segundo escritor chicano en obtener el premio Casa de las Américas, en el género cuento, en el certamen de 1981.

Año	Autor	Título	Género
	Richard Vásquez	<i>Another Land</i>	Novela***
	Richard Rodríguez	<i>Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez⁶</i>	Narrativa
	Ed. Bilingual	Press Ypsilanti, Mich.	Teatro
	Carlos Morton	<i>Johnny Tenorio</i>	
1982***	Carlos Morton	<i>Las muchas muertes de Danny Rosales</i>	Teatro
1983	Laurence González	<i>El vago</i>	Novela
	Alejandro Morales	Reto en el paraíso	Novela***
1984	Sandra Cisneros	<i>The House on Mango Street</i>	Novela*
	José Antonio Villarreal	<i>Clemente Chacón</i>	Novela
	Ricardo Aguilar	<i>Efraín Huerta</i>	Ensayo
	Arturo Islas	<i>The Rain God</i>	Novela
	Ricardo Aguilar	<i>Palabra nueva: cuentos chicanos</i>	Antología
1985	Ricardo Aguilar	<i>Palabra nueva: poesía chicana</i>	Antología
	Cecile Pineda	<i>Face</i>	Novela
	María Helena Viramontes	<i>The Moths and Other Stories</i>	Cuento
	Sergio Elizondo	<i>Muerte en una estrella</i>	Novela***
1986	Cecile Pineda	<i>Frieza</i>	Novela
	Carlos Morton	<i>The Savior</i>	Teatro
	Maz Benavidez	<i>The Stopping of Sorrow</i>	Antología
	Estela Portillo Trambley	<i>Trini</i>	Novela

- 6 La autobiografía de este autor es una revisión sistemática de todos los postulados de los movimientos sociales de los años sesenta y setenta: rechaza el bilingüismo por contraproducente, se declara contrario a cualquier intento separatista y niega además la posibilidad de la literatura chicana. Su obra contiene una visión novedosa que había permanecido en el silencio.

Año	Autor	Título	Género
1987	Sandra Cisneros	My Wicked Wicked Ways	Poesía
	Ana Castillo	The Mixquiahuala Letters	Novela**
	José Antonio Burciaga	Weedee Peepo	Poesía**
	Gloria Anzaldúa	Borderlands/L a frontera: The New Mestiza	Narrativa
	Ricardo Aguilar	Madreselvas en flor	Cuento
1988	Tomás Rivera	La cosecha	Cuento
	Carlos Morton	The Foundling	Teatro
	Sabine Ulibarri	El gobernador Glu Glu y otros cuentos	Cuento
1989	Lucha Corpi	Delia's Song	Novela
	Ana Castillo	Sapogonia. An Anti-Romance in 3/8 Meter	Novela
	Irene Beltrán Hernández	Across the Great River	Novela
	Alma Villanueva	The Ultraviolet Sky	Novela
1990	Lucha Corpi	Variations on a Storm	Poesía
	Francisco X. Alarcón	Body in Flames	Poesía
	Jim Sagel	Sabelotodo Entiendolónada and Other Stories	Cuento
	Ramón Saldívar	Chicano Narrative. The Dialectics of Difference	Ensayo
	Sergio D. Elizondo	Suruma	Novela**
	Ricardo Aguilar	Aurelia	Novela**
1991	Sandra Cisneros	Woman Hollering Creek and Other Stories	Cuento
	Ramón "Tianguis" Pérez	Diary of an Undocumented Immigrant	Novela
	Víctor Villaseñor	Rain of Gold	Novela
1992	José Antonio Burciaga	Undocumented Love	Poesía
	Lucha Corpi	Eulogy for a Brown Angel	Novela
	Francisco X. Alarcón	Snake Poems: An Aztec Invocation	Poesía
	Richard Rodríguez	Days of Obligation: An	Narrativa

Año	Autor	Título	Género
		Argument with My Mexican Father	
	Juan Estevan Arellano	Inocencio: ni pica ni escarda, pero siempre se come el mejor elote	Novela**
	Rubén Martínez	The Other Side: Notes from the New L.A., México City and Beyond	Narrativa
	Francisco X. Alarcón	No Golden Gate For US	Poesía
	Sandra Cisneros	Érase un hombre, érase una mujer	Novela
	Carmen Tafolla	Sonnets to Humans Beings and Other Selected Works	Poesía
	Alejandro Morales	Reto en el paraíso	Novela**
1993	José Antonio Burciaga	Drink Cultura Refrescante	Ensayo
	Miguel Méndez	El sueño de Santa María de las Piedras	Novela
	Guillermo Gómez-Peña	Warrior for Gringostroika	Narrativa
1994	Sandra Cisneros	Loose Woman	Poesía
1995	José Antonio Burciaga	Spilling the Beans	Poesía
	Max Benavides	Prince of Faces: Confessions of a Shadow Warrior	Memorias
1996	Max Benavides	L.A. Gothic: A Date with Destiny	Ensayo
	Guillermo Gómez-Peña	The New World Border	Poesía

* Fuente: Javier Díaz Perucho, "Hijos de la patria perdida: pachucos, chicanos e inmigrantes en la narrativa mexicana del siglo xx", tesis de licenciatura en Lengua y literaturas hispánicas, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2000, pp. 160-170.

** Traducido y/o publicado en México.

*** Fuente: Ignacio Trejo Fuentes, *De acá de este lado. Una aproximación a la novela chicana*. Ed. Conaculta, Col. "Frontera". México, 1989. 260 pp.

LA POLÍTICA HEGEMÓNICA DE ESTADOS UNIDOS

Y LA RESISTENCIA CHICANA

— Eltsabeth Alblne Mager Hois*

INTRODUCCIÓN

Este ensayo trata acerca de la fuerza hegemónica de Estados Unidos que intenta manipular a las minorías, con la finalidad de asimilarlas al sistema dominante y de disolver los grupos minoritarios en el macrosistema de la nación norteamericana.

La resistencia chicana, en sus luchas culturales y políticas, se opone a este poder represivo, teniendo en la cohesión grupal su escudo fundamental.

Este trabajo, entonces, puede servir como análisis del enfrentamiento de dos poderes asimétricos: el de la macrosociedad Estado-Nación y el de la microsociedad chicana, ejemplar para cualquier minoría en estas controversias culturales y políticas.

En suma, se afirma que el Estado-Nación norteamericano ejerce un poder hegemónico sobre la comunidad chicana, la cual resiste pasiva y activamente a esta represión política y económica a través de su cohesión grupal.

Por esta razón se pretende analizar esta relación asimétrica

* Antropóloga, profesora-investigadora en el Centro de Idiomas Extranjeros, ENEP-Acatlán, UNAM.

de poderes y sus consecuencias socio-económicas y políticas en la minoría chicana.

El control hegemónico de EUA sobre esta etnia se fundamenta principalmente en la teoría de Gramsci, en el contexto internacional y nacional, para una mayor comprensión de la reacción chicana frente a esta agresión capitalista.

Se explica esta resistencia en sus formas pasiva o cultural y activa o militante, a través de las organizaciones chicanas radicales y moderadas.

La elaboración de este ensayo se basa en el método dialéctico de la confrontación de dos bloques desiguales: la macrosociedad Estado-Nación que quiere aplastar a la microsociedad chicana.

Lo interesante de este trabajo es que plantea el posible éxito de una minoría subordinada y oprimida.

1. LA POLÍTICA HEGEMÓNICA DE EUA

1.1. Las condiciones del poder hegemónico de EUA

La base del poder hegemónico es un desequilibrio de fuerzas en la interrelación de los pueblos. Jorge Bustamante llama "asimetría" a esta pérdida del balance político. La relación entre dos naciones "puede darse en una interacción social en condiciones de un poder desigual o asimétrico entre dos partes, siempre y cuando esta asimetría no rebase ciertos límites [...]".¹ Esto sucede, por ejemplo, en las guerras, donde una nación impone la voluntad a la otra por su fuerza militar.

1 Jorge A. Bustamante, "Frontera México-Estados Unidos: Reflexiones para un Marco Teórico", *Frontera Norte*, No. 1 (enero - junio, 1989): 11.

Lo que resulta de esta situación desigual es una “dependencia” de la nación inferior respecto de la superior, de la débil respecto de la más fuerte, que impone su voluntad a la nación subordinada a través de sus acciones hegemónicas. Raúl Prebisch define la dependencia como una subordinación a los intereses de los otros, ya sea económicos, políticos o estratégicos.²

Con respecto a las minorías, se puede afirmar que dependen del Estado-Nación por su insuficiencia económica, y están sometidas a la nación dominante en todos sus aspectos. En la mayoría de los casos son también discriminados y explotados por la población nacional. López y Rivas denomina a las minorías como entidades subordinadas “sujetas a una explotación adicional y preferencial en los aspectos estructurales y superestructurales de las sociedades divididas en clases; [...] segmentos subordinados de las sociedades clasistas étnicas o nacionales, las cuales sufren formas específicas y preferenciales de opresión, discriminación y explotación en las esferas socioeconómicas, políticas y culturales”.³

1.2 Fundamentos teóricos de la hegemonía

El poder dominante o hegemónico se expresa, según varias teorías, en contra de los estados subordinados.

- 2 Raúl Prebisch, “Prólogo: Sobre la Dependencia y el Desarrollo”, en Heraldo Muñoz (ed.), *Crisis y Desarrollo Alternativo en Latinoamérica*. Santiago, 1985, p. 13, en Stefan A. Schirm, *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien* (Opladen, Alemania: Leske + Budrich, 1994), 32.
- 3 Gilberto Lopez y Rivas, “Las Minorías Étnicas y el Sistema de Clases del Capitalismo Mexicano,” *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* No. 2 (5 de julio - dic., 1981): UAM, 278.

Kurt Hübner habla en este sentido de un sobrepoder que consiste en una capacidad de la nación dominante para llevar por delante su voluntad contra objetivos diferentes de otros estados.⁴ Es decir, los estados sometidos sufren una manipulación ideológica a cargo del estado dominante. La macrosociedad capitalista ejerce, según René Balibar y Dominique Laporte, acciones para “hegemonizar y reproducirse tanto en las esferas de producción como en las de la ideología [...]”.⁵ Esta doble dominación de la clase dominante o la burguesía, que tiene en sus manos el monopolio del capital, ejerce el poder a través de una política reaccionaria de violenta opresión y explotación a las naciones más débiles.⁶

La cultura juega en este contexto un papel destacado porque pertenece, según Antonio Gramsci, al aparato ideológico y persigue los intereses de la clase dominante en una forma hegemónica. Pero la cultura no reside, según Nicolas Poulantzas, únicamente en las ideas, sino que “se extiende, como había subrayado Gramsci, a los usos, a las costumbres, al modo de vida de los agentes de una formación”.⁷ Según Gramsci, el aparato ideológico de la clase dominante dirige la política y ejerce un poder hegemónico al interior, lo que precede a las relaciones internacionales. “Toda renovación orgánica en la estructura modifica también orgánicamente las relaciones abso-

4 Kurt Hübner, “Wer die Macht hat, kann sich alles erlauben”, *Prokla*, No. 81, 1990, p. 75, en Stefan A. Schirm, op. cit., p. 32.

5 René Balibar y Dominique Laporte, *Burguesía y Lengua Nacional* (Barcelona: Avance, 1976), 17, cit. por Gilberto Lopez y Rivas, “Las Minorías Étnicas y el Sistema de Clases del Capitalismo Mexicano”, *Iztapalapa* 2, No. 5 (julio - dic., 1984), 279.

6 Vd. Georg Klaus Manfred Buhr (ed.), *Philosophisches Wörterbuch* 2, 12a. ed. (Leipzig: VEB Enzyklopädie, 1976), 836.

7 Nicos Poulantzas, *Fascismo y Dictadura*, 1a. ed. (México: Siglo XXI, 1978), 355s.

lutas y relativas en el campo internacional a través de sus expresiones técnico-militares”.⁸ Las superestructuras inciden entonces, según Gramsci, sobre la estructura, “la política sobre la economía, etc. Por otro lado, las relaciones internacionales inciden en forma pasiva y activa sobre las relaciones políticas (de hegemonía de los partidos)”.⁹

Este fenómeno solamente se entiende en la perspectiva de la distribución de los poderes en el mundo: existen países hegemónicos que predominan sobre las naciones subordinadas en superestructuras culturales y estructuras económicas. Es decir, el poder indirecto del país hegemónico se ejerce a través de su aparato ideológico y de la manipulación de la ideología propia del país subordinado. Entonces el “Partido del Extranjero”, que es el partido más nacional y que representa “a las fuerzas vitales del propio país, representa la subordinación y el sometimiento económico a las naciones o a un grupo de naciones hegemónicas”.¹⁰ La condición del éxito de este corporativo es “la conciencia de la solidaridad de intereses entre todos los miembros del grupo social”,¹¹ en otras palabras la cohesión grupal a nivel reflexivo. Entonces la relación de fuerza se manifiesta en tres momentos fundamentales, como son la unión de las fuerzas sociales a las fuerzas materiales, la solidaridad del grupo a través de una autoconciencia de todos sus miembros y “la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación, de un grupo puramente económico y pueden y deben

8 Antonio Gramsci, “Análisis de las Situaciones. Relaciones de Fuerza”, en *Notas sobre Maquiavelo, sobre Política y sobre el Estado Moderno* (México: Juan Pablos, 1981), 66.

9 Idem.

10 Idem.

11 Ibid., p. 71.

convertirse en los intereses de otros grupos subordinados”.¹² De esta manera, la nación dominante se expande a través de su hegemonía interna sobre una serie de grupos subordinados, y logra su mayor éxito cuando puede coordinar los intereses de estos grupos para llegar a un equilibrio de sus intereses y su dominio.¹³ En consecuencia, la hegemonía llega a su mayor expresión cuando “estas relaciones internas de un Estado-Nación se confunden con las relaciones internacionales [...] Una ideología nacida en un país muy desarrollado se difunde en países menos desarrollados, [...]”.¹⁴

Chantall Mouffe interpreta la ideología política de Gramsci como no reduccionista en el sentido de que no se limita a una sola clase en el poder hegemónico, sino acepta una coordinación de diferentes clases bajo la dirección de la clase prevaleciente. “Ya no se trata de una simple alianza política, sino de una fusión total de objetivos económicos, políticos, intelectuales y morales, efectuada por un grupo fundamental con la alianza de otros grupos a través de la ideología, cuando una ideología logra ‘difundirse entre toda la sociedad y determina no sólo objetivos económicos y políticos unificados sino también una unidad intelectual y moral’ ”.¹⁵ Refiriéndose al Estado comenta: “El Estado se concibe, por lo tanto, como el instrumento (órgano) de un grupo particular, destinado para una expansión máxima del grupo [...] como la fuerza motriz de una expansión universal, [...]”.¹⁶ Esto quiere decir que la ideología del grupo dominante pretende expandirse en toda la nación y en el área internacional.

12 Ibid., pp. 71 s.

13 Vd. Ibid., p. 72.

14 Idem.

15 Chantall Mouffe, “Hegemonía e ideología en Gramsci”, en *Arte, Sociedad e Ideología*, No. 5 (febrero - marzo, 1978), 74.

16 QCIII, p. 1584, en Idem.

Por esta razón, la hegemonía de un Estado se nos presenta con objetivos imperialistas, denominada como hegemonía universal que oprime a las naciones débiles, subordinándolas por su poder indirecto de una ideología dominante.

1.3 La política hegemónica de EUA

1.3.1 En el contexto internacional

Este poder hegemónico universal se apropia de países de gran interés, no precisamente a través de una colonización militar, sino más que nada a través del mercado libre e internacional, en el que Estados Unidos juega el papel de benefactor de los pueblos en vía de desarrollo por su venta de maquinaria a cambio de la materia prima. Sin embargo, este intercambio de bienes y artículos funciona como un trueque desigual, en donde Estados Unidos es el ganador principal de este mercado asimétrico.

Esta potencia mundial se abrió acceso a diferentes países y bloques comerciales del mundo a través de su dominio económico, lo que implica una conquista comercial con su control político e ideológico.¹⁷

Hannah Arendt se refiere especialmente al imperialismo comercial, cuando habla de ideas expansionistas de los poderes mundiales. En este sentido, el expansionismo del capitalismo no significa una conquista, sino una expansión comercial, una ampliación continua de producción industrial y de transacciones económicas.¹⁸

17 Según los comentarios de Silvia Velez Quero durante el semestre 1997-I en la ENEP / Acatlán.

18 Hannah Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. 4a. ed. (München: R.Piper GmbH & Co. KG, 1995), 221.

Por eso la táctica de William Clinton no se orienta a reducir su política exterior a estrategias militares, sino sobre todo a fomentar una política exterior basada en el comercio, en donde va a fungir como un representante comercial de la nación norteamericana.¹⁹

El método para esta hegemonía comercial es el “poder indirecto”, a través del cual se apropia del mercado mundial, es decir, no promueve sus propios intereses contra la resistencia, sino que ejerce una influencia en el campo de decisión, promoviendo un cambio de preferencias en las acciones y de esta manera realiza indirectamente sus propios intereses.²⁰ El “soft power” o “co-optive power” y el “structural power” juegan en este contexto un papel importante, porque el co-optive power de Nye “[...] is the ability of a country to structure a situation so that other countries develop preferences or define their interests in ways consistent with its own”.²¹ Nye destaca entonces la atractividad cultural e ideológica, así como las organizaciones internacionales, en comparación el structural power de Susan Strange, que se refiere al control sobre las influencias en los sectores de seguridad, económicos y culturales, es decir, a la influencia de estructuras económicas por parte de las empresas.²²

19 Detlef Junker, *Von der Weltmacht zur Supermacht. Amerikanische Aussenpolitik im 20. Jahrhundert*. (Mannheim: Bibliografisches Institut & F.A. Brockhaus AG, 1995), 111.

20 Stefan Schirm, *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien* (Opladen, Alemania: Leske + Budrich, 1994), 37.

21 Joseph Nye, “Soft Power”, en *Foreign Policy*, No. 80, Fall, 1990(3), p. 168, en Stefan Schirm, op. cit., p. 36.

22 Susan Strange, “The Persistent Myth of Lost Hegemony”, en *International Organization*, vol. 41, No. 4 (autumn 1987), 565 ss, en Stefan Schirm, op. cit., p. 37.

Según Guillermo Bonfil Batalla la macrosociedad imperialista fomenta estas influencias culturales o el control ideológico a través del consumismo comercial de las compañías transnacionales, en este caso americanas, a través de los medios masivos de comunicación (televisión, cine, radio y periódico).²³ Por esta razón están unidos los dos poderes, el “soft power” y el “structural power”, para apoderarse del mundo por vía comercial.

1.3.2 En la política nacional frente a las minorías, especialmente frente a los chicanos

En seguida nos preguntamos ¿cómo ejerce el Estado-Nación su hegemonía sobre las minorías, en este caso sobre los chicanos? Para contestar esta pregunta se tiene que saber ¿quiénes son los chicanos o los mexicano-norteamericanos? Según la explicación histórica proceden del pueblo mexicano y se convirtieron en norteamericanos cuando México perdió el territorio texano en 1848. El nombre de chicano se conoce especialmente por la lucha chicana en los años 60 contra la opresión americana sobre su comunidad a través del racismo, la discriminación y la superexplotación.²⁴

23 Guillermo Bonfil, “La Penetración Cultural Imperialista en México”, en Lina Odena Güemes (recop.), *Obras Escogidas de Guillermo Bonfil. Tomo 4. Obra inédita* (México: INI, 1995), 90.

24 Véase Rodolfo Acuña, “Adiós Norteamérica I”, en *América Ocupada: Los Chicanos y su Lucha de Liberación* (México: Era, 1976); Cuéllar, “Perspectiva políticas”, en J. Moorey A. Cuéllar, *Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano* (México: FCE, 1972).

1.3.2.1 *El Racismo y la Discriminación*

Uno de las causas del conflicto chicano con la sociedad nacional es el extremo racismo frente a esta minoría. En su forma indirecta o encubierta, se presenta a través de las instituciones del sistema capitalista, y en su forma directa o franca en el contacto personal o individual.²⁵ Ralph Guzmán distingue entre el “group - in - power” y el “group - out - of - power”. El “group - in - power” está compuesto en Estados Unidos por la raza blanca o anglosajona, la clase media y alta que domina con su ideología burguesa a los grupos “out - of - power” o los grupos subordinados con una ausencia de tolerancia racial.²⁶ Lo peligroso es entonces la coincidencia de una cierta raza, en nuestro caso la blanca, con una cierta clase en el poder que maneja a través de su aparato ideológico o superestructura un poder indirecto sobre las demás razas y clases.

Las razas subordinadas en la región sudoeste de EUA son principalmente indios americanos, chicanos y algunos negros.²⁷ Los anglosajones tienen mucho miedo de una mezcla con los chicanos, una raza mestiza que procede de una combinación con los españoles del área mediterránea con la raza inferior de los indios -a veces con rasgos africanos-, una masa sucia y peonizada con ideas extrañas y conductas opuestas a la sociedad dominan-

25 Véase Stokely Carmichael y Charles V. Hamilton, *Poder Negro*. tr. Florentino M. Torner. (México: Siglo XXI, 1976), 10.

26 Ralph Guzmán, “2: The Function of Anglo-American Racism in the Political Development of Chicanos”, en F. Chris García (ed.), *La Causa Política a Chicano Politics Readers* (London: University of Notre Dame Press, 1974), 19.

27 *Ibid.*, p. 20.

te de los anglosajones.²⁸ Entonces, con esta raza híbrida de mezcla española, india y negra,²⁹ no se va a unir la raza blanca anglosajona. Por esta razón, los chicanos no pueden esperar una integración en la vida de los americanos.³⁰ Se trata de ciertos estereotipos que se achacan a la minoría chicana, que es una raza de “ignorant, illiterate and non-moral people, complicated by their low plane of living, their tendency to crime, and their bad housing conditions [...]”.³¹

En suma: “Entendemos por ‘racismo’ la predicación de decisiones y de políticas sobre consideraciones de raza con el propósito de subordinar un grupo racial y mantener el dominio sobre dicho grupo”.³² Esta ideología racial se refleja en la supresión social, política y económica frente a estas minorías, en nuestro caso frente a los chicanos.³³

El *racismo individual* o directo se muestra en el comportamiento de la población anglosajona frente a los chicanos, cuando, por ejemplo, los peluqueros en Texas no querían cortar el pelo de los chicanos, y cuando en los restaurantes pidieron identificaciones de su raza.³⁴

A *nivel institucional* se presenta el racismo indirecto o encubierto a través de políticas racistas con diferentes discriminaciones culturales y raciales. Por ejemplo se expresa en la eliminación indirecta de votar, debido a la violencia y del terror frente a los chicanos.³⁵ Existía la suposición de los anglosajones

28 Ibid., p. 23.

29 Ibid., p. 25.

30 Ibid., p. 24.

31 Ibid., p. 21.

32 Stokeley Carmichael y Charles V. Hamilton, op. cit., p. 10.

33 Ralph Guzmán, op. cit., p. 20.

34 Ibid., p. 29.

35 Idem.

de que los chicanos no logran el acceso al poder político por su gran emocionalidad y falta de disciplina de trabajo.³⁶ Además se observan restricciones en la participación electoral por características demográficas, como los niveles de educación y los ingresos menores al promedio.³⁷ “En Estados Unidos, las personas con niveles menores de educación formal votan menos”,³⁸ sobre todo cuando ganan menos que el promedio de la población.³⁹ Además existen, a pesar de la Ley sobre el derecho de Voto, estrategias legales que “intentan diluir el voto latino, lo cual se puede lograr ya sea por ‘resquebrajamiento’, la división de los votantes latinos potenciales en varios distritos, o por ‘apilamiento’, la acumulación de todos los votantes latinos potenciales en un sólo distrito”.⁴⁰ La intimidación es otro método para limitar el acceso electoral, cuando se intenta “intimidar a los votantes potenciales mediante la advertencia de que votar sin ser ciudadano es un delito penal”.⁴¹

En estos casos se nos muestra un cuadro de autoestima baja, que resulta también de una política racista en la educación chicana. Es decir, a través de la superestructura de la educación, el Estado norteamericano puede ejercer su hegemonía sobre el pueblo chicano a través de un poder indirecto o del “soft power” de Nye. Pero también se nos manifiesta un racismo directo, cuando los maestros maltratan a los niños chicanos, e indirecto,

36 Ibid., p. 20.

37 Luis De Sipio, “La Población Latina y las Elecciones en los Estados Unidos: Limitaciones Demográficas y Estructurales a su Influencia Política”, *Informe Trimestral 2*, No. 4 (México: Instituto de Estudios de Estados Unidos-CIDE, invierno de 1992), 38

38 Ibid., p. 40

39 Ibid., p. 41

40 Ibid., p. 45

41 Ibid., p. 46

cuando limitan los planes de estudio a trabajos manuales. En suma “las escuelas chicanas estaban sobrepobladas y atrasadas respecto a las escuelas de angloamericanas y negras en el mismo distrito; muchos maestros los discriminaban abiertamente [a niños chicanos] [...]”⁴² En muchos casos se descalifica a los niños mexicanos en los coeficientes de inteligencia por problemas lingüísticos. Por eso les aplican programas de ‘Educación Especial’ que no corresponden a su verdadera inteligencia.⁴³ Además, los discrimina por su idioma, porque “a los alumnos mexicano-norteamericanos de las escuelas públicas se les castiga corporalmente por emplear el español, su idioma materno. En estas circunstancias, se puede comprender que el estudiante mexicano-norteamericano omita su pasado y frecuentemente se avergüence de él”.⁴⁴

Además existen varios prejuicios frente a la comunidad mexicano-norteamericana por no distinguir entre los mexicano-norteamericanos y los trabajadores indocumentados. “Hay algunos en este país y en Texas que no pueden distinguir la diferencia que existe entre los trabajadores indocumentados y los hispano-norteamericanos”.⁴⁵

Este panorama de la discriminación oficial e individual resulta de un racismo extremo por parte de Estados Unidos y perjudica a la comunidad México-norteamericana física y psicológicamente limitando su acción política. El control directo e indirecto suprime al pueblos México-norteamericano en todos sus aspectos y fa-

42 Rodolfo Acuña, op. cit., p. 281

43 Miguel Abruch L., *Movimiento Chicano: Demandas Materiales, Nacionalismo y Tácticas* (México: ENEP Acatlán, 1979), 88.

44 Cuéllar, op. cit., p. 283.

45 Christine Marie Sierra, “Política Chicana después de 1984”, en David Maciel y Guillermo Saavedra (coords.), *Al Norte de la Frontera: el Pueblo Chicano* (México: CONAPO, 1988), 297.

cilita las condiciones para una mayor explotación de su fuerza de trabajo.

1.3.2.2 *La Explotación*

La explotación de los chicanos se observa por primera vez en la expropiación de sus tierras originales después de la anexión de una parte del territorio mexicano a Estados Unidos. Los mexicanos tenían que trabajar como jornaleros, con sueldos menores que los americanos, durante prolongadas jornadas de trabajo en los campos cultivos, en el sector servicio o en las fábricas, esperando una oferta laboral. De esta manera se convirtieron en un ejército de reserva, explotable por su dependencia de empleos en el sistema capitalista. “El paso del tiempo acentuó la discriminación en contra de los mexicano-norteamericanos, surgida de sus primeros contactos con los anglosajones, y los patrones de explotación y prejuicio caracterizaron sus relaciones con la sociedad que ahora los dominaba”.⁴⁶ Además “el chicano es el último en ser contratado y el primero en ser despedido”.⁴⁷

En suma, no existe ninguna seguridad para el mexicano-norteamericano, solamente un gran desprecio de su trabajo, patente en los sueldos bajos y el maltrato laboral.

2. LA RESISTENCIA CHICANA

Cuando consideramos ahora todas estas inconveniencias para

46 Idem.

47 David Maciel y Patricia de los Ríos, “Capitalismo y Opresión: La situación Económica”, en David R. Maciel (comp.), *La Otra Cara de México: El Pueblo Chicano* (México: El Caballito, 1977), 114.

la comunidad México-norteamericana, nos queda claro que una rebelión contra el sistema hegemónico de Estados Unidos era lo más lógico de este desarrollo histórico.

2.1 Fundamentos teóricos de la resistencia

Para entender mejor el mecanismo de la resistencia es necesario analizar primeramente los fundamentos teóricos de la resistencia.

La “resistencia étnica” es una fuerza cohesional que incluye una reacción conciente frente a una amenaza en dos frentes: pasivo o cultural y activo o político, dependiendo del tipo y del tamaño de la agresión. Según Guillermo Bonfil: “Incluye la defensa de los recursos culturales propios y de la capacidad de decidir sobre ello. Lleva, eventualmente, a la lucha violenta; pero se manifiesta de manera constante en una resistencia pasiva que consiste en el apoyo a normas y formas tradicionales”.⁴⁸ Entonces, la resistencia activa se manifiesta cuando entra en el campo político y logra su mayor realización en la lucha armada.

2.2 La resistencia de los chicanos

En la resistencia de los chicanos encontramos también las formas activa y pasiva durante su historia y en la actualidad.

2.2.1 La resistencia pasiva

La resistencia pasiva es difícil de analizar, porque está lo-

48 Guillermo Bonfil Batalla, “Descolonización y Cultura Propia”, en op. cit., p. 353.

calizada en la vida cotidiana y llama por esto menos atención. De este modo es importante saber, si las costumbres y fiestas tienen todavía su lugar en la vida cotidiana o desaparecieron en favor de hábitos de la sociedad americana, y si los chicanos se enorgullecen todavía de estos restos culturales o se avergüenzan de ellos. También es interesante conocer el uso del idioma español en comparación con el inglés. Pero este análisis corresponde más a una investigación de campo. Solamente en algunos escritos dispersos leemos sobre la conservación de sus costumbres. Por ejemplo, Patricia E. Bueno menciona este atrinchamiento en su herencia cuando despojaron a los mexicano-norteamericanos de sus tierras. "Humillados y despojados, los pobladores originales se vieron reducidos a la condición de trabajadores sin tierra. Convertidos en entes política y económicamente impotentes, se encerraron en sí mismos y conservaron celosamente su lengua, su herencia y sus tradiciones".⁴⁹

A pesar de todo, entró cierta desorientación en algunos mexicano-norteamericanos o chicanos por la prolongada explotación y supresión de su cultura, en otras palabras la negación "de una vida más autónoma, especialmente por lo que conviene al empleo del idioma español, a las artes, etcétera".⁵⁰ Este fenómeno del rechazo hacia su propia cultura tiene su raíz en la "internalización por parte del indígena de la ideología discriminatoria [...] la justificación de la opresión, debilitando su capacidad de oposición".⁵¹ Esta negación llega al grado que

49 Patricia E. Bueno, "Los Chicanos y la Política", en Tino Villanueva (coord.), *Chicanos: Antología histórica y Literaria* (México: FCE, 1980), 121.

50 Cuéllar, "Perspectivas políticas", en J. Moore y A. Cuéllar, *Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano* (México: FCE, 1972), 282.

51 Miguel Alberto Bartolomé y Alicia Mabel Barabas, *La Resistencia Maya:*

el chicano “se avergüence de su ‘mexicanismo’. En tal virtud, la ascendencia mexicana, en vez de ser fuente de orgullo, se convierte en símbolo de vergüenza y de inferioridad”.⁵²

Mucho tiene que ver también el oportunismo de algunos mexicano-norteamericanos ante la perspectiva de subir en la escala social del y de una integración al sistema dominante. Por eso se nota un cierto interés de lucha para defender sus derechos. “[...] the members of minority groups have built up negative sentiments toward the rules; these attitudes may then diminish or extinguish further normative behavior”.⁵³

Por otra parte, esta misma situación fatal puede despertar cierta resistencia étnica. Es decir, la identidad negativa puede recuperarse y concientizarse en una resistencia frente a las hostilidades ajenas. Es “[...] una identidad a la que puede eventualmente renunciarse por lo general en situaciones conflictivas o discriminatorias, pero que puede volver a ser invocada y afirmada en cuanto cambian las circunstancias contextuales”.⁵⁴

Este fenómeno se presenta en los defensores del chicanismo, cuando afirman su identidad cultural refiriéndose “a la historia común, a la cultura y a los antecedentes étnicos de la raza”.⁵⁵

Lo que aquí se deja fuera es la cuestión de clase y la opresión cultural y se fundamenta sobre todo “en una experiencia única, compartida durante la vida en los Estados Unidos”.⁵⁶ Juntos

Relaciones Interétnicas en el Oriente de la Península de Yucatán, col. científica, No. 53, Etnología (México: SEP, 1984), 13.

52 Cuéllar, op. cit., p. 283.

53 F. Chris García, “Mexican Americans and Modes of Political Participation: Regime Norm Development in chicano children”, en F. Chris García (ed.), *La Causa Política: a Chicano Politics Reader* (London: University of Notre Dame Press, 1974), p. 68.

54 Miguel Albert Bartolomé y Alicia Mabel Barabas, op. cit., p. 14.

55 Cuéllar, op. cit., p. 284.

56 Idem.

pueden luchar para una mayor participación política, progreso económico y reconocimiento de su cultura.⁵⁷ Por lo siguiente se ve la importancia de la cohesión grupal para una mayor garantía de la sobrevivencia económica y cultural de la minorías, porque la cohesión une a los miembros del grupo por una fuerza atractiva⁵⁸ y los motiva a la interacción recíproca.

Jürgen Habermas menciona un componente pragmático de las actividades valorizadas y un componente ideológico de ciertos intereses comunes.⁵⁹ Elisabeth Adelt agrega a estos componentes todavía el factor de la simpatía para los otros miembros del grupo como base de la adherencia a la actividad grupal y del prestigio logrado a través de la calidad del socio.⁶⁰

Esta adherencia social de la cohesión grupal se presenta en un nivel físico-material, emocional y reflexivo, es decir, en la práctica cotidiana que necesita un territorio con cierta autonomía, en la atracción de los miembros por su consanguinidad y afinidad de la misma raza y cultura, y finalmente en la concientización de sus miembros por el poder del liderazgo. Para el surgimiento de la resistencia se necesita sobre todo el último aspecto de la cohesión grupal, porque concientiza a la comunidad chicana.

2.2.2 La resistencia activa

Cuando analizamos la resistencia activa es conveniente

57 Idem.

58 Werner Fuchs et al., *Lexikon zur Soziologie*. 2a. ed. (Opladen, Alemania: Westdeutscher Verlag, GmbH, 1978), p. 392.

59 Véase Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns* 2, 4a. ed. (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1978), 319.

60 Elisabeth Adelt, en Günter Endruweit y Gisela Trommsdorff, *Wörterbuch der Soziologie 2* (Stuttgart: Ferdinand Enke; 1989), 339.

observar primero esta acción política en el transcurso de la historia, para tener una visión mayor sobre este movimiento político.

2.2.2.1 *La resistencia activa en el transcurso de la historia*

La primera etapa de la historia mexicano-norteamericano, de 1848 a 1880, era una etapa apolítica y de conflicto; la segunda, de 1880 a 1920, una lucha por la ciudadanía y la adaptación al sistema norteamericano; la tercera, de 1920 a 1940, una lucha por la igualdad o una politización de los mexicano-norteamericanos, y la cuarta, de 1940 a 1960, una etapa de mejoría económica y de comienzo del movimiento chicano.⁶¹ En los años 60 y principios de los 70 tenemos la lucha chicana con sus diferentes organizaciones, y a partir de la mitad de los 70 y en los 80 la política electoral.⁶²

A pesar de lo apolítico de la primera etapa (1848-1880), se observan manifestaciones violentas en el sudoeste de Estados Unidos, como las *insurrecciones guerrilleras* de las 'Las Gorras Blancas' y 'La Mano Negra' en la defensa de sus derechos e intereses frente a un sistema judicial racista.⁶³

En la segunda etapa, de lucha por la ciudadanía y adaptación (1880 - 1920), se presentan las *Organizaciones Mutualistas* defendiendo sus derechos laborales en las ciudades dentro de

61 Véase Cuéllar, op. cit.

62 Juan Palma Vargas, *La Participación política de la Comunidad Chicana en los Estados Unidos*. Tesis profesional (México: FCPyS-UNAM, 1992), 65-76.

63 Ibid., p. 47 s.

64 Ibid., p. 49.

65 Cuéllar, op. cit., p. 259.

66 Ibid., p. 260.

un marco legal. Entre estas organizaciones destacaba “la Alianza Hispanoamericana, en Arizona (1894), la cual estaba organizada en logias, con gran apoyo y autonomía jurisdiccional”.⁶⁴ En este tiempo caen también los planes de reconquista y las rebeliones indígenas.⁶⁵ Así leemos de una invasión de Juan Cortina a Texas en 1859.⁶⁶

En las primeras décadas del siglo XX, estas organizaciones perdieron solidez, debido a la ausencia del apoyo económico, lo que debilitó su estructura.⁶⁷ Mientras que las *Organizaciones Sociales* de principios del siglo XX mostraron más firmeza en su organización por sus “estatutos, membresías, aportaciones económicas y la elaboración de programas sociales”.⁶⁸ Estas organizaciones caen en la tercera etapa, periodo de lucha por la igualdad y de politización, que incluyó una búsqueda de solución de problemas educativos (1920-1940). “Las organizaciones sociales tuvieron la finalidad de ayudar a la comunidad mexicana a buscar la solución de problemas como eran los educativos, la eliminación del prejuicio social, obtener igualdad ante la ley, una representación política más amplia a partir del ejercicio de derechos y privilegios extendidos por la constitución”.⁶⁹ Entre las organizaciones más conocidas están la *Organización de los Hijos de América* (OHA), una fundación de veteranos de la Primera Guerra Mundial, en Texas en 1920, y la *League of United Latin America Citizens* (LULAC), fundada en 1928 en Brownsville, Texas, en donde fueron también incorporados miembros de la OHA. “Un objetivo de LULAC era integrar a otras organizaciones para juntas contrarrestar la discriminación y maltrato que los chicanos vivían, obtener la igualdad

67 Juan Palma Vargas, op. cit., p. 50.

68 Idem.

69 Ibid., p. 51.

constitucional, mayor acceso a la educación, los negocios, la política, así como al aprendizaje del idioma inglés”.⁷⁰ Mario T. García menciona el objetivo del reconocimiento como ciudadanos norteamericanos a través de la educación como vía de integración al sistema nacional. “[...] LULAC had to accept them in the hope of widening the bases for the Americanization of Mexican Americans through economic and educational reforms”.⁷¹ Esto significa una aceptación de la hegemonía norteamericana a favor del avance en la escala social.

Esta organización de LULAC tiene, según Cuéllar, dos metas: protegerse de la sociedad anglosajona y distinguirse de los inmigrantes mexicanos. Es una organización de clase media con el propósito de adaptación a la sociedad norteamericana.⁷² Es decir, anhelaba una asimilación a la sociedad dominante de Estados Unidos. “The Organization’s founders simultaneously committed its members and their families to total assimilation into American society, believing that in order to claim our rights and fulfill our duties it is necessary for us to assimilate all we can that is best in the new civilization amidst which we shall have to live”.⁷³

Por esta razón esta organización pertenece a los corrientes moderadas o no radicales, cuando se afirma en el Artículo Primero de los Estatutos de LULAC: “Nos opondremos a cualquier de-

70 Ibid., p. 52.

71 Mario T. García, *Mexican Americans: Leadership, Ideology and Identity, 1930-1960* (USA: Yale University Press, 1990), 61.

72 Cuéllar, op. cit., pp. 266 s.

73 J. Luz Saenz, “LULACS Founder, *El Paladin* (Corpus Christi, Texas, May, 1929), in O.D. Weeks, 274, cit. por Miguel David Tirado, “Mexican American Community Political Organization: The Key to Chicano Political Power”, en F. Chris García (ed.), *La Causa política: a Chicano Politics Reader* (USA: University of Notre Dame Press, 1974), 109.

mostración radical o violenta que tienda a crear conflictos y perturbe la paz y tranquilidad de nuestro país”.⁷⁴

La cuarta etapa, de postguerra (1940 - 1960), significaba una mejoría económica y el comienzo del movimiento chicano, en donde encontramos dos corrientes diversas en sus manifestaciones: la moderada y la radical.

Las organizaciones moderadas “buscaban elevar el nivel educativo, obtener mejores oportunidades laborales, principalmente en zonas urbanas”.⁷⁵ En concreto tenemos “la Organización al Servicio de la Comunidad (CSO) en 1947, antes conocido como Community Political Organization (CPO)”.⁷⁶ A través de estas organizaciones los México-americanos se identificaban con la sociedad americana para mayores beneficios socioeconómicos. Así el MAOF o la Mexican American Opportunity Foundation tenía “un presupuesto anual de 10 millones de dólares aportados por los Gobiernos Federal, estatal, del Condado y de la ciudad”.⁷⁷

Otras organizaciones reflejan agresividad política frente a la sociedad americana, como en Texas el American G.I. Forum (Foro de los Soldados Norteamericanos).⁷⁸ “[...] cuando el Foro era de acción cívica sin filiación partidista, cada vez más se ha dedicado a actividades políticas más directas y agresivas”.⁷⁹ Especialmente se dedicaba al combate contra la discriminación e intentaba subir el estatus de los México-americanos en Texas “[...] decided to organize themselves into a veterans organization dedicated to combating such acts of discrimination and improving

74 Cuéllar, op. cit., p. 267.

75 Juan Palma Vargas, op. cit., p. 53.

76 Idem.

77 Idem.

78 Cuéllar, op. cit., p. 273.

79 Ibid., p. 274.

the status of Mexican Americans in Texas".⁸⁰ El G.I. Forum contaba en 1949 con más de 100 Foros en Texas con Héctor García, que estableció su número en los años 70 en 23 estados con 20, 000 miembros.⁸¹ Aunque Juan Gómez Quiñones los califica como una organización de clase media que se orientaba junto con la LULAC y CSO "a la obtención de servicios, en oposición a la confrontación y el cambio".⁸² De tal manera que en la elección de Kennedy: "Los mexicanos fueron un instrumento importante en la victoria de Kennedy".⁸³

La organización de la "Mexican American Political Association" (MAPA), fundada 1958 en California, tenía la tarea de promover a los México-americanos a puestos públicos para mejorar la situación de la comunidad a través del incremento de la representación política.⁸⁴

En Texas surgió en este tiempo la "Asociación Política de Organizaciones de Habla Española" (PASSO).

Todos estas organizaciones se pueden designar como "grupos de presión sobre el sistema político, a nivel de partido. [...] fueron esfuerzos para utilizar la fuerza de la clase media para ganar concesiones para los mexicano-norteamericanos de los partidos políticos dominados por anglosajones".⁸⁵

Según todas estas observaciones, se puede decir que los años de postguerra significaron una lucha para mejorar la situación socioeconómica de los mexicano-norteamericanos en la socie-

80 Miguel David Tirado, "Mexican American Community Political Power", en F. Chris García (ed.), op. cit. 115.

81 Idem.

82 Juan Gómez Quiñones, "La Lucha Política", en David Maciel (coord.), op. cit., p. 290.

83 Idem.

84 Patricio Bueno, op. cit., p. 121.

85 Cuellar, op. cit., p. 274.

dad norteamericana y una cierta preparación de la lucha chicana.

2.2.2.2 *La resistencia chicana a través de organizaciones moderadas y radicales*

Los años 60 traen un cambio decisivo en la pugna de los México-americanos, que se llama a partir de esta década “lucha chicana”. La razón de esta nueva orientación era la mayor concientización a nivel nacional e internacional del movimiento de los Derechos Civiles frente a los problemas de los negros y otras minorías. Además, afectaron los resultados de la revolución cubana, las guerras africanas y vietnamitas.⁸⁶

La corriente política de los activistas chicanos se dirigió especialmente contra la explotación económica de clase y el racismo, y tomó una radicalización política con tendencias separatistas y anticapitalistas a favor de la identidad propia, la autoestima, el orgullo racial y la revaloración cultural.⁸⁷ También se luchaba por derechos civiles igualitarios en forma legal o pacífica, y en protestas y manifestaciones radicales. Por eso se puede catalogar a las organizaciones chicanas en radicales y moderadas.

Las *organizaciones moderadas* como el STAU (Sociedad de Trabajadores Unidos) exigen solamente mejoras en el ámbito económico y social, pero no atacan al sistema. El STAU demanda en California, Texas y partes de Nuevo México a los empresarios agrícolas quedándose en el nivel socio-económico. En contraste, La Alianza de Nuevo México con Reyes Tijerina, y la Cruzada en Colorado con Corky González, se pueden con-

86 Juan Gómez Quiñones, op. cit., p. 279.

87 Ibid., pp. 279 s.

siderar como *radicales*, también por el hecho de que abarcan poblaciones más empobrecidas, como los pequeños agricultores y pastores de la Alianza, y los obreros en las ciudades de la Cruzada. Los dos últimos tienen más que nada un matiz político, pues la Alianza demanda al gobierno y la Cruzada lucha contra el sistema capitalista.⁸⁸

Sin embargo, el **STAU** tiene más duración debido a su mayor estructuración, con base en la sindicalización de los empresarios agrícolas y por su carácter netamente funcional. Es decir, sus peticiones se ubican todavía en el marco legal y se refieren solamente a problemas socioeconómicos, aunque presiona al sistema por los cambios exigidos. El líder César Chávez salió de la CSO y constituyó la NFWA (National Farmworkers of America) sindicalizando a los trabajadores agrícolas en el Sindicato Nacional de Trabajadores Agrícolas de Norteamérica. “Por medio de tácticas combativas, como huelgas, el boicot, el uso de la cultura para organizar a los trabajadores, logró reunir en este sindicato a la fuerza de trabajo multinacional formada en su mayor parte por mexicanos”.⁸⁹ Además es rechazado por la Raza Unida y por la unión al Partido Democrático, en donde escogió cuidadosamente los programas que le convenía.⁹⁰ Es decir, es en su esencia conservador y desconoce el radicalismo de la Alianza y de la Cruzada.

Si comparamos ahora la política de la **Alianza** (Alianza Federal de Pueblos Libres), organizada por Reyes López Tijerina en Nuevo México, nos enfrentamos con una lucha por la recuperación de la tierra, y por el respeto de la lengua y la cultura, en una alianza con indios y negros.⁹¹ “La Alianza trabajó

88 Véase Miguel Abruch L., op. cit., pp. 70-83.

89 Juan Gómez Quiñones, op. cit., p. 280.

90 Ibid., p. 283.

91 Ibid., p. 286.

conjuntamente con grupos radicales de otras minorías, y ha firmado tratados con grupos indio-norteamericanos, negros y puertorriqueños".⁹² Su dirigente Reyes López Tijerina fue encarcelado por estas políticas agresivas que se manifestaron principalmente en marchas y demandas contra el gobierno.⁹³

En suma, se puede decir que la Alianza era un movimiento militante con poca duración por la pérdida de su dirigente.

La **Cruzada**, fundada por la Justicia en la mitad de la década de 1960 por Corky González en Colorado, era un movimiento de confrontación en favor de los trabajadores pobres de las grandes urbes. Su orientación política era el nacionalismo chicano "orientada hacia 'la Familia' y la autodeterminación".⁹⁴ Era un liderazgo progresista de los mexicanos lo que se manifestó en la "Marcha de los Pobres" (1968) y en el "Plan de Barrio", propuesto por los chicanos. En este Plan se dio importancia en la instrucción en español, el negocio del barrio como propiedad de la comunidad y la restitución de las tierras. Este movimiento se fortaleció con la Conferencias a la Juventud Chicana en 1969 y 1970 con la meta de la autodeterminación.⁹⁵

Las hostigamientos continuos por parte de las agencias oficiales y su violencia aplicada redujo el número de esta organización y creó tensiones y subdivisiones en la organización.⁹⁶ Además sus metas eran poco precisas para enfrentarse a una sociedad capitalista e imperialista, en comparación con los objetivos precisos del STAU.

Por esta razón, con el tiempo se fundió en otras organizaciones, como en el Partido Nacional de la Raza Unida, y Corky

92 Miguel Abruch L., op. cit., p. 82.

93 Juan Gómez Quiñones, op. cit., p. 286.

94 Ibid., p. 284.

95 Idem.

96 Ibid., p. 285.

González se ligó al Plan de Aztlán para limpiarlo “de todo elemento radical dando énfasis al idealismo místico [...]”.⁹⁷

El **Partido de la Raza Unida** iniciaba en el PASSO y concluyó en elementos antimarxistas de una clase media baja a favor de derechos civiles. Este partido tampoco logró el nivel nacional, sino se quedó en el regionalismo, restringido al sur de Texas. “Las protestas [...] resultaron localistas, enfocadas sólo a cuestiones electorales y demasiado dependientes del liderazgo de corto alcance, y carentes de ideas de disciplina organizativa y de estructura”.⁹⁸

Este partido, dirigido por José Ángel Gutiérrez, fue influenciado por el Movimiento de la Juventud Mexicano Americano (MAYO), fundado en San Antonio y apoyado por la Fundación Ford.⁹⁹

De esta manera, el Partido de la Raza Unida, constituido también por el resto de la Alianza y de la Cruzada, se enajenó por su simpatía para el Partido Democrático y perdió su autocontrol sobre sus miembros e ideales.

En comparación, a partir de los años 70 se escuchan también las voces de los obreros indocumentados y de la izquierda que buscaban solucionar sus problemas básicos de sobreexplotación, de identidad y nacionalidad en la organización de CASA, persiguiendo una dirección militante contra la dominación capitalista.¹⁰⁰

En esta época se localiza, por otra parte los Boinas Cafés, pertenecientes a un movimiento violento por causa de la opresión estadounidense frente a los chicanos. “Es una de las pocas organizaciones chicanas que aboga por el empleo de medidas

97 Ibid., p. 284.

98 Ibid., p. 296.

99 Ibid., p. 297.

100 Ibid., p. 308.

físicas para defender los derechos de la comunidad chicana. [...] Se trata de una manifestación creciente de la conciencia entre la política del resentimiento reinante contra su brutalidad, [...]”¹⁰¹

Sin embargo, estos movimientos radicales no tenían mucho éxito a largo plazo, especialmente por la persecución de sus miembros por parte de la opresión judicial del Estado. Esta era también una de las razones por las que, a largo plazo, la comunidad chicana, especialmente la clase media, buscaba un camino más moderado en los partidos existentes de la nación americana, aunque en aquéllos no eran especificados sus problemas propios, sino que eran demasiados generales,¹⁰² pero les garantizaba el ascenso en el sistema capitalista y la consolidación del poder, debido a su mayor participación.¹⁰³ Entonces no se trata de grupos políticos que anhelan el cambio social, sino más que nada buscan una reforma política casi individual. Esta garantía reformista la esperan en mayor grado del Partido Demócrata, el cual cuenta con un número más grande de chicanos o mexicano-americanos en este partido, aunque muchas veces se explota los votos mexicanos para su propio provecho. “El partido como totalidad sigue siendo explotador y manipulador del voto mexicano. Es racista y restringe las posibilidades de los mexicanos. Los intereses económicos más fuertes y las facciones dominantes gobiernan la política del partido y constituye un pilar de apoyo al sistema”.¹⁰⁴

Por esta razón sería importante constituir un nuevo partido de los chicanos que proteja sus intereses frente al sistema dominante, pero no hay mucha expectativa en este sentido por

101 Rodolfo Acuña, op. cit., p. 286.

102 Juan Gómez Quiñones, op. cit., p. 304.

103 Ibid., p. 313.

104 Ibid., p. 301.

la poca cohesión grupal de los chicanos y la hegemonía del sistema norteamericano.

CONCLUSIONES

Se puede concluir que el movimiento chicano perdió resistencia frente a la hegemonía estadounidense, especialmente por su carencia de liderazgo nacional, fundado en una ideología común. Lo que caracteriza a todo el movimiento chicano es su división en diferentes movimientos locales, restringidos a sus respectivas necesidades, con cuya satisfacción desaparece la organización.

Además, se nota una gran discrepancia entre las diferentes clases sociales. Quienes pertenecen a la clase media no muestran un gran espíritu de la lucha contra el sistema dominante, porque su status socioeconómico solamente exige algunas mejorías, pero anhelan en realidad una asimilación a la sociedad nacional.

En comparación, la clase trabajadora chicana es la más explotada y oprimida en todos los aspectos, por su doble discriminación de raza y de clase. Por eso se manifiesta en una forma más agresiva y radical en su lucha contra el sistema capitalista. Ya que le faltó una base teórica y firme en su lucha clasista y étnica, se quedó solamente en ideas fantásticas o idealistas de una raza de Aztlán, que perdió su dirección en las confrontaciones reales con el sistema dominante. Por esta razón tampoco logró resultados concretos, debido a la falta de precisión en sus metas y en su plan de realización.

La única perspectiva que ve la comunidad chicana hoy en día es la lucha con base en los partidos oficiales, especialmente el Partido Demócrata, del que se espera una mayor representación y cumplimiento de sus objetivos socio-económicos.

Sin embargo, nos preguntamos ¿dónde quedó la lucha étnica de esta comunidad por sus respectivos derechos? ¿O es que no se puede hablar de una sola comunidad, debido a su gran diversidad? Estas son preguntas esenciales que tiene que hacerse la comunidad chicana hoy en día para no sumergirse o disolverse en la macrosociedad americana, porque esto significaría el fin de su existencia étnica.

La cohesión grupal, en este contexto, va a ser el punto clave para darle firmeza al grupo en esta lucha étnica y racial. Porque solamente la unión de todo el pueblo les garantiza una contraparte en esta lucha existencial y les puede garantizar la sobrevivencia. Sería conveniente una unión paulatina para hacer frente al sistema dominante. Lo que es de suma importancia en este asunto es la cohesión grupal de los chicanos y de todos los latinos para resolver esta problemática. De esta manera se podría luchar en un partido propio de la minoría chicana o latina, que exigiera respeto a sus demandas culturales y laborales.

Para esta unión se necesita una mayor concientización en el grupo y una formación mayor para resistir al sistema hegemónico. Aunque la formación oficial puede significar otro peligro de asimilación al sistema dominante, y hace necesaria una visión crítica, fomentada por el liderazgo de grupo. El liderazgo grupal tiene un papel clave en la cuestión cohesional para garantizar un mayor éxito en la lucha chicana.

BIBLIOGRAFÍA

- Abruch L., Miguel, *Movimiento Chicano: Demandas materiales, Nacionalismo y Tácticas*. México: ENEP / Acatlán, 1979.
- Acuña, Rodolfo, *América Ocupada: Los Chicanos y su Lucha de Liberación*. tr. Ana María Palos, 1a. ed., México: Era, 1976.
- Balibar, Renée y Dominique Laporte, *Burguesía y Lengua Nacional*. Barce-

- lona: Avance, 1976, 17, en López y Rivas, Gilberto, "Las Minorías Étnicas y el Sistema de Clases del Capitalismo Mexicano", *Iztapalapa* 2, núm. 5, julio - dic. 1984.
- Bartolomé, Miguel Albert y Alicica Mabel Barabas, *La Resistencia Maya: Relaciones Interétnicas en el Oriente de la Península de Yucatán*. Col. científica, núm. 53, Etnología, México: SEP, 1981.
- Bonfil Batalla, Guillermo, "Descolonización y Cultura propia", en Güemes, Lina (recop.), *Obras Escogidas de Guillermo Bonfil*. Tomo 4. *Obra Inédita*. México: INI/INAH/CIESAS/CNCA/SRA/Fideicomiso, 1995.
- Bueno, Patricia, "Los Chicanos y la Política", en Villanueva, Tino (coord.), *Chicanos: Antología Histórica y Literaria*. México: FCE, 1980.
- Buhr, Georg Klaus Manfred (ed.), *Philosophisches Wörterbuch*. 2, 12a. ed., Leipzig: VEB Enzyklopädie, 1976.
- Bustamante, Jorge A., "Frontera México-Estados Unidos: Reflexiones para un Marco Teórico", *Frontera Norte*. Núm. 1, enero - junio, 1989.
- Cuéllar, "Perspectivas Políticas", en Moore, J y A. Cuéllar, *Los Mexicanos de los Estados Unidos y el Movimiento Chicano*. México: El Caballito, 1977.
- Fuchs, Werner et al., *Lexikon zur Soziologie*. 2a. ed., Opladen, Alemania: Westdeutscher Verlag, GmbH, 1978.
- García, F. Chris, "Mexican Americans and Modes of Political Participation: Regime Norm Development in Chicano Children", en García, F. Chris (ed.), *La Causa política: a Chicano Politics Reader*. London: University of Notre Dame press, 1974.
- García, Mario T., *Mexican Americans: Leadership, Ideology and Identity, 1930-1960*. USA: Yale University Press, 1990.
- Gómez Quiñones, Juan, "La Lucha Política", en Maciel, David (coord.), *La Otra Cara de México: El Pueblo Chicano*. México: El Caballito, 1977.
- Gramsci, Antonio, "Análisis de las Situaciones: Relaciones de Fuerza", en *Notas sobre Maquiavelo, sobre Política y sobre el Estado Moderno*. México: Juan Pablos, 1981.
- Gusmán, Ralph, "2: The Function of Anglo American Racism in the Political Development of Chicanos", en García, F. Chris (ed.), *La Causa Política a Chicano Politics Readers*. London: University of Notre Dame Press, 1974.
- Habermas, Jürgen, *Theorie des kommunikativen Handelns* 2, 4a. ed., Frankfurt / Main: Suhrkamp, 1978.
- Hübner, Kurt, "Wer die Macht hat, kann sich alles erlauben, " *Prokla*. No. 81, 1990, en Schirm, Stefan, *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*. Opladen, Alemania: Leske + Budrich, 1994.
- López y Rivas, Gilberto, "Las Minorías étnicas y el Sistema de Clases del

- Capitalismo Mexicano, " *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 2, México: UAM, 5 de julio - dic., 1981.
- Moufe, Chantall, "Hegemonía e Ideología en Gramsci, " *Arte, Sociedad e Ideología*, núm. 5, febrero - marzo, 1978.
- Maciel, David y Patricia de Los Ríos, "Capitalismo y Opresión: La Situación Económica", en Maciel, David R. (comp.), *La Otra Cara de México: El Pueblo Chicano*. México: El Caballito, 1977.
- Palma Vargas, Juan, *La Participación Política de la Comunidad Chicana en los Estados Unidos*. Tesis profesional, México: FCPyS-UNAM, 1992.
- Poulantzas, Poulan Nicos, *Fascismo y Dictadura*. 1a. ed., México: Siglo XXI, 1978.
- Prebisch, Raúl, "Prologo: Sobre la Dependencia y el Desarrollo", en Muñoz, Heraldo (ed.), *Crisis y Desarrollo Alternativo en Latinoamérica*. Santiago, 1985, en Schirm, Stefan A., *Macht und Wandel: Die Beziehungen der USA zu Mexiko und Brasilien*. Opladen, Alemania: Leske + Budrich, 1994.
- Sáenz, J. Luz, "Lulacs Founder, " *El Paladin*, Corpus Christi, Texas, May, 1929, in O.D. Weeks, en Tirado, Miguel David, "Mexican American Community Political Organization: The Key to Chicano Political Power", en García, F. Chris (ed.), *La Causa Política: A Chicano Politics Reader*. USA: University of Notre Dame Press, 1974.
- Sierra, Christine Marie, "Política Chicana después de 1984, en Maciel, David y Guillermo Saavedra (coords.), *Al Norte de la Frontera: El pueblo Chicano*. México: CONAPO, 1988.
- Sipio de, Luis, "La Población Latina y las Elecciones en los Estados Unidos: Limitaciones demográficas y estructurales a su Influencia Política," *Informe Trimestral* 2, núm. 4, México: Instituto de Estudios de Estados Unidos - CIDE, invierno, 1992.
- Stokely, Carmichael y Charles V. Hamilton, *Poder Negro*. México: Siglo XX, 1976.

Alfonso Rodríguez*

Para Marcus y Ulta

Cesan las ansias de la lluvia
al filo de una tarde del verano que muere.
El sol asume de nuevo su dominio
y perfora el velo de todos los secretos.
Todo es posible entre el agua y el sol.
Un antes y un después se funden en silencio.
En los portales de las casas humildes
las golondrinas añoran tierras lejanas.
Hay baladas que nos llevan a la melancolía
de caminos que alguna vez en sueños recorrimos.
Hay pasados que ya no revivimos con la misma
emoción que antes nos estremecía.
Antes, un pedazo de pan se repartía
entre tantas personas.
Una copa de vino abría el espacio
a una presencia inesperada.

* Profesor titular de lengua, literatura, y estudios chicanos en University of Northern Colorado.

Alzábamos la copa con el prójimo
y el corazón se alegraba.
Era nuestro modo de alumbrar este siglo.
Aunque parezca lo contrario,
no quisiéramos llevar tanta prisa.
¿Para qué tanta prisa?
Lo nuestro aún tiene remedio;
si sólo aprendiéramos a calmar nuestro mundo.
Bueno sería dejar alguna huella
sobre las arenas movedizas.
Es más, quisiéramos llenarnos de palabras sublimes
y repartirlas a los cuatro vientos.
Pero las palabras las guardamos en jarras de cristal
para otras ocasiones.
Y nadie las bebe a su salud.
Como plantar claveles y azucenas para días marchitos
y luego despedirnos para siempre.
Lo intuimos: tarde o temprano
llegarán los días de las vacas flacas,
lentos pero infalibles. O quizá
como avalancha, para estremecernos.
Y nosotros aquí, en el mismo carnaval
de los esqueletos bulliciosos.
Creíamos que atrás había quedado
el valle de los huesos secos.
Pero ciegos, caemos en el abismo acostumbrado.
Es nuestra manera de sentirnos humanos.
Se cubren de polvo los huesos desolados
y todas las profecías se desechan.
De todas formas, algo está por cumplirse,
y uno engendra sueños indecibles
en las horas oscuras,

y el alma fluye en busca
de algo que se quedó perdido.
Como si fuéramos de salida, pero sin urgencia,
volvemos la mirada una vez más
hacia lo que alguna vez quisimos tanto.
Aunque parezca lo contrario,
no quisiéramos llevar tanta prisa.
¿Para qué tanta prisa?
No quisiéramos todavía despedirnos.
Prisa la que lleva el tiempo, que anula jerarquías.
Bajo la lluvia o bajo el sol algo queda en suspenso,
como un suceso extraño a punto de estallar.
Hay un gorjeo silencioso: es la respiración
del siglo que se fuga.
A tiempo, todavía a tiempo:
las palabras rompen la prisión de cristal.
Crecen alas como alondras, y salen volando
para dar vida a los huesos desolados.

Alfonso Rodríguez

DESDE LA VENTANA

Diciembre se despide con un gesto gallardo.

El cielo derrama su abundancia
y va cubriendo ya la yerba seca.

El suelo queda con expresión en blanco.
Nieve: tiempo acumulándose para colmar el año.

Contra la alfombra inmaculada resalta
el pardusco añejo de la cerca: madera
lleva ya muchos inviernos.
En un rincón del patio, una maceta de barro
queda abandonada en un exilio prolongado,
con su rígida planta prendida todavía
al pedazo de tierra endurecida.

Sobre las ásperas ramas de los álamos
y en los resquicios de su corteza gris
la nieve tiene otros parajes.

El cerezo es un niño entelerido que recibe el maná.

Poco a poco cambian su fisonomía los abetos.
Su verde fatigado se viste de una capa robusta.

El viento no asiste a esta ceremonia matutina.

Es una despedida y un presagio,

Algo se aleja para ya no volver.
Algo se acerca y no sabemos qué.

Los copos de nieve siguen cayendo con cautela,
como si no quisieran lastimar el rostro del espacio.

Veo la quietud de los patios vecinos
todos con cercas de madera. Rectangulares.

De pronto, todo se borra en el entorno.
Se borran también las simetrías de los patios.

Todo se vuelve extraño
como el fluir del pensamiento.
Ya no hay casas, ni álamos, ni abetos, ni cerezos.
Luego el instante se congela.
Sólo la nieve canta su silencio,
y el canto asciende desde los patios mudos
hasta la enésima potencia.

Y yo me quedo sumergido en el prodigio.

Lo efímero sirve de vínculo solemne
hacia el otro país,
donde tenemos nuestra ciudadanía duradera.

El silencio con su dulzura deja huella
y hace resplandecer en mí
un sentimiento de piedad.

Alfonso Rodríguez
31 de diciembre, 1998

VISITACIÓN

Para Miguel Méndez

Lo bello no es lo que confluye
en los sentidos como una imagen
que enciende la vida hacia otras realidades.
Lo bello es una extraña comunión
de las cosas, que presenciamos desde adentro
en raros momentos escogidos.

Caminar por los lugares cotidianos
de la mano de un ángel sin saberlo.
Caminar como por una calzada de prodigios.

Un buen día uno amanece
con el vigor a todo vuelo.
El agua canta en la llave y la casa
se llena de tortolitas blancas.

La puerta se abre sola y uno sale
con el asombro en la boca del estómago.
En el trabajo flaquean las desavenencias
entre los compañeros.
Los dogmas quedan encerrados en las gavetas
de los escritorios.
Los egos socarrones se desinflan con facilidad.
Desaparecen los malentendidos.

El hígado se endulza sin esfuerzo.
El vértigo que a veces me produce
el laberinto de papeles
me honra con su ausencia.

Cierro los ojos y los abro con firmeza.
Dos o tres veces me pellizco; y descubro
que esta suerte de encuentro no es fantasía.
Pasan las horas a hurtadillas.
El día se apresura hacia el recuerdo.
Cesa el ajetreo de las cosas:
lápices y bolígrafos en vertical reposo

en el vaso de vidrio;
papeles dispersos en la tarde vacía;
libros cerrados en su sabio mutismo.

Sólo el ordenador queda roncando, su enorme
ojo cuadrado aún le brilla en la penumbra
del despacho.

No entiendo nada y nada me pregunto;
sólo desciendo de la nube
con un sabor a lejanía
y una ganas inmensas
de ir en pos del ángel
que comulgó conmigo.

Alfonso Rodríguez

Junio de 1999

23 DE MARZO DEL 94

Los diarios anuncian la tragedia
en grandes titulares.
En el zócalo no se oye otra noticia.
Yo doy la vuelta como sonámbulo
reviviendo las imágenes electrónicas
de la noche anterior.
En Lomas Taurinas de Tijuana
el candidato pagó con su sangre la palabra.
Un golpe artero le cercenó su sueño,
y los anhelos de muchos mexicanos,
como polvorones, se desmoronaron.
Los ancianos jubilados
y los boleros de planta
lanzan juicios en voces agitadas.
Las mujeres del estanquillo, algún ejecutivo,
los músicos bohemios, los artesanos ambulantes:
unánimes sospechan un complot.

ESTA GENERACIÓN

Esta generación está de juerga
 en el mero borde del abismo.
Generación alucinada.
 Insólito engaño nubla su cerebro
 y su alma palpita a un ritmo más oscuro.
Algo bulle detrás de su furiosa melodía.
 Autosuficiencia de la jet-set.
 Maquillaje de los mitos
 del posmodernismo.
Tenderle una mano de socorro;
 mostrarle el camino una vez más,
Lanzarle la Verdad sin ornamentaciones
 en sus oídos llenos de sordera.
 Es preciso que sienta
 el aguijón de la Palabra
que penetra hasta el tuétano
 como taladro nuevo.
Esta generación tiene visión borrosa.
 No puede soportar
sus gruesas cataratas y sus ojos hinchados.
 Reposo y soledad
para contemplar las cosas
(que sólo se vislumbran con ojos transformados)
 antes de que caiga la guadaña.
Esta generación está rodeada
 de materia incendiaria
en su carro de heno,
 que se apresura cuesta abajo
buscando la sombra que ha perdido.

El heno arderá y no quedará huella,
sólo sus restos en cenizas
como espectáculo al aire libre.
Desnuda y consumida
bajo la luz del medio día.
Sus disgresiones
son virtudes elogiables.
Hay un entendimiento de calcomanía
y soluciones instantáneas
de horno de microondas.
Las multitudes
tienen comezón en los oídos
y el corazón famélico.
Por eso aquí
allá
y dondequiera,
gurúes y profetas
aprovechan la ocasión
como zopilotes que cirulan sobre
un ciervo moribundo.
Ponen la mirada
en tu endeble voluntad
y luego descienden de zarpazo.
Los gurúes y profetas te dan la identidad
que tú no tienes
Y ya no hay que pensar
sólo someterse mansamente
y dejar que te pongan los grilletes en la mente
y la soga en el alma.
Esta generación no necesita
el fuego extraño

sino la luz de la Verdad
que sigue tus pasos día y noche.
Para llevarte por las aguas
sin que te inundes.
Para llevarte por el fuego
sin que te quemes.

Alfonso Rodríguez

— Ricardo Aguilar Melantzón*

*Silencio en la noche
ya todo está en calma
el músculo duerme
la ambición descansa
Dicépolo*

Sentado en la sala de última espera, bañado en el sol de las dos de la tarde que entraba de lleno por aquel ventanal inmenso del lado oeste del aeropuerto de la capital, cerca de una puerta donde otro día rayando el sol Mandi, Míriam y Rosi me daban un Valium de 5mg para poder subirme al avión, allí sentía el conocido terror. Como ya era costumbre, me estaba drogando con whiskey para sentir menos, para poder subirme al avioncito bihélice de Aeromar, la línea desconocida en que me habían fletado para San Luis. Ya creía que se me estaba quitando la fobia, pero no. Estaba seguro de que el bihélice gordito nunca llegaría a su destino, que se desplomaría por allá con todos a bordo y finalmente se haría realidad la pesadilla que desde siempre me acompaña cada vez que vuelo, el desplome sin remedio, la falta de resuello, la gritería, los objetos que vuelan por la cabina, trato de llegar a la cola pasando, tomando como escalera los

* Autor Chicano. Profesor-investigador del Departamento of Languages and Linguistics de la New Mexico State University.

mangos de los asientos sólo para caer hasta la punta sin más remedio que arder en las llamas que todo lo cubren. En México iba a verme con el Dennis pero éste sufrió retrasos. Claro que nada sucedió, ni tampoco a la vuelta. De regreso el bihélice voló a Morelia pues su compañero que hacía esa ruta estaba tirado en la capirucha. Pasamos por arriba de unos volcanes de lo más lindos, cráteres llenos de agua azul cielo y un pueblito encastrado por la ladera interior, negra de tanto pino. Aterrizamos. Nos tendimos al Museo del Templo Mayor. La última vez había quedado impresionadísimo. Antes, cuando excavaban, habíamos visto las piezas, Matos Moctezuma nos había llevado de la mano por todo el recinto, acababan de encontrar el inmenso caracol de piedra granítica y tenían acostada la estatua de serpentina verde bajo un rectángulo de madera y plástico, la regaban día y noche con agua dulce para que no perdiera el color original, aquella vez caminamos sobre el lodo azteca que todo cubría. Las pinturas interiores de los adoratorios, las del Chaac Mool, de la piedra del sacrificio, de la casa de los caballeros águila aún estaban frescas y brillantes, la Coyolxauhqui ya había perdido las suyas pues el anacrónico López Portillo, creyéndose Quetzalcóatl, había querido visitarla *in situ* y como no había aún ningún encargado de ningunas luces, y como la acababan de descubrir los linieros de la Comisión Federal de Electricidad, algún hacendoso quiso limpiar la pieza con cepillo y jabón para que el iluso cacique la viera bonita. Con el jabón se fueron los colores originales.

Ahora no iba la Rosi, a Matos Moctezuma lo habían nombrado director del museo y yo subía por la escalera al tercer piso. El pecho me comenzó a molestar, me apretaba una fuerza poderosa, igual había sentido en el apartamento de Sandro en el 12° piso del edificio Niños Héroes en Tlaltelolco, sentí la sombra del peligro, me senté en una banqueta con el peso de

un costal de cemento sobre los hombros, me levanté con un violento esfuerzo, quise bajar por un elevador pero el policia otomí que allí cuidaba me dijo que no, que ése era sólo para los enfermos y paralíticos, despacio, despacio bajé las escaleras, vi a Dennis en el segundo piso, se extrañó del color cenizo que me manchaba la piel, nos veríamos más tarde, seguí dando pasitos hacia abajo, arrastré los zapatos por el zócalo, tomé un taxi y dos whiskys fuertes al llegar, me aliviané un poco, toda la tarde me imaginé que la muerte me rondaba el viaje, esa noche tendría que volar al norte.

Mientras marcaban la ceniza en la frente me pregunté si sería verano o invierno, día o noche que entraría acostado en mi propia caja gris. Aún no me ha golpeado totalmente la vejez pero me canso por la tarde y en la noche. Entre más imagino, advierto que las cosas más diferentes se parecen a las más iguales. Ya casi nada me sorprende. Será que cada año reconozco las mismas cosas, un poco cambiadas pero no mucho. Tal vez por eso sea hermosa la ignorancia pues permite aprender algo verdaderamente nuevo. Como todas las tardes, como todos los años hoy visité a mi padre. Me fijé en las canas y en la sonrisa. No me cabe en la cabeza que algún día no esté pues siempre ha estado. Me da terror pensarlo, pues él siempre ha derrochado la fuerza, la constancia, la serenidad que todos conocemos, que nunca cuestionamos, algo que tiene que estar como los cerros y la arena.

Se te descompuso la refrigeración del carro. También se te jodió la moto. Ya mero te matabas. Empezó a tirar aceite por debajo del motor sin que te dieras cuenta. Cuando quisiste dar vuelta, te fuiste de lado patinando como sobre cera recién untada, la llanta trasera estaba empapada, fue una de esas veces que *miras para abajo*, ves el charco negro, te dices –¿qué está pasando? –esto no puede ser –le acabo de checar todo de arriba

a abajo —¿de dónde estará saliendo? *levantas la vista* despacito, adviertes que se acerca el cordón de la banqueta y *te acuerdas* de la única vez que te caíste, aquélla, cuando saliste apurado una mañana de primavera y a las dos cuadras quisiste frenar en medio de la calle, sucedió a dos cuadras de tu casa, en la esquina donde está el alto que has marcado mil veces y donde jamás pasaste por enmedio porque sabías bien que, si hubiera aunque fuera un poquito de aceite, de agua, de arena, de eolo o de lo que fuera, te derraparías, la moto se te caería por entre las piernas o volaría en arco sobre ti, por los aires de marzo, y te quebrarías la nuca o las piernas o el brazo izquierdo, el más poderoso, los meñiques o la muñeca que todavía te duele exactamente allí, dos días antes de que llueva. Esa mañana trataste de frenar sobre un charquito, un charquitito apenas perceptible, te fuiste de cuernos, caíste a un lado de la moto y te torciste pues hiciste lo que sabías sin lugar a dudas nunca deberías hacer, la trataste de levantar de los manubrios mientras se caía y te diste cuenta de tu estupidez en el preciso momento en que te jalaron los trescientos kilos de acero, *levantaste la mirada* y viste la familiar esquina de la calle San Antonio, la consabida estación de autobuses, te fijaste en las letras rojas T-NM & O, extendiste la mirada por entre los edificios hasta más allá del río, hasta México, hasta el Pico del Aguila, hasta el recuerdo de tus idas en otra moto, una Vespa blanca, hasta las faldas polvosas del cerro y las excursiones a pie hasta la cima, reviviste el hambre y el frío, los piquetes de la sábila y de cholla, las jadeantes caminatas por veredas pedregosas hacia arriba y hasta abajo, las voces de tus compas, el entumecimiento de la piel ante los aires picudos de la altura de aquella peligrosa aventura que fue tu precoz adolescencia, *levantaste la mirada* y observaste cómo se entrecruzaban las hileras de ladrillos rojos, córdoba y café oscuro de cada edificio, los letreros destartados de otra

época que aún presentaban productos Nesbitt, RC Cola que ya no se encuentran en las tiendas, *levantaste la mirada*, sentiste el cómplice olor de la creosota que te llegaba desde los patios del ferrocarril que yacen bajo el puente, bajo los viaductos del centro de El Paso, compañero olor que estuvo contigo todas las veces que caminaste con Sam hasta la Plaza de los Lagartos, que estuvo contigo ante tu nariz de niño, chaquetita de pana azul y rojo, camisa a rayas rojas y blancas verticales, pantalones de pechera y botitas altas en los patios de la Compañía de Luz, frente a las oficinas de tu papá, frente al taller mecánico, en unas lagunas artificiales donde se empapaban postes de la luz antes de que las inmensas grúas los llevaran colgados como brontosaurios una rama y se mecían y mecían para que una cuadrilla de cascos amarillos hiciera un agujero profundo en alguna esquina y los irguiera despacito ante tu mirada absorta y las de una bola de mirones sin oficio, compañero olor que estuvo contigo en cada kilómetro de los cientos que viajaste sobre una almohada, sobre las rodillas de tu abuela, a la intemperie, sobre el asiento de madera, de lado a lado del motor de un motor de vía, sobre la vía del Noroeste de México desde Casas Grandes hasta Juaritos, *levantaste la mirada*, lerdo, perezoso, como película en cámara lenta, pero más pausado que en cámara lenta, torpísima, casi mejor como presentación de diapositivas o movimiento visto a la luz de estroboscopio, despaciiiifto me acercaba, la llanta delantera se acercaba a la banqueta, manos enfundadas de guantes verdes ceñían el embrague, el freno manual, los manubrios, por incrementos micrométricos, botas café protegidas de acero raspadas de las puntas se acercaban al freno y al pedal de velocidades con la calma, el ansia de quién ha perdido las facultades motoras e intenta recuperarlas, el cuello picudo de la chaqueta te batía contra el pómulo una y otra vez como queriendo despertarte,

invocaste la figura de otro motociclista, el que observaste en otra esquina, calles arriba, lo viste acercarse mientras marcabas el alto, mientras esperabas el verde del semáforo sentado en la moto, la punta de la bota izquierda sobre el pavimento, te dijiste en silencio –ese cabrón se va a matar; viene muy recio y hay un chinguero de arena en la esquina, no tuviste tiempo ni de hacerle señas, ni de gritarle, de silbarle, de telepatearle –*¡Orale, güey! ¡Te vas a dar en la madre, pendejo!* y además, con el ruido de los carros ni te oíría, pensaste que vendría a unas cuarenta, cuarentaicinco millas por hora y que no le faltaban más que unos diez metros para llegar a la esquina, se dio cuenta, lo advertiste en su rostro, en los reflejos, observaste la luz refractada sobre el casco negro adornado de rayos rojos, comprendía que cualquier cosa que intentara sería muy tarde, apretó los frenos y la llanta delantera se congeló sobre la arena, el aparato se volcó sobre sí mismo, el motociclista voló dos metros por arriba parado de cabeza, recordaste las tomas que reiteradamente aparecen en la tele donde un campeón de esquí olímpico se vuelca de la misma forma, como una garra que vuela, cae sobre la nieve doblado en un ángulo tan irreal que sólo puede significar que se le ha roto la columna vertebral, el motociclista cayó sobre el pavimento como costal, se derrapó hasta muy cerca de ti, quedó tirado, inerte sobre el asfalto, la chaqueta rota de los codos, la cremallera desgarrada, los pantalones de mezclilla embarrados de aceite, manchados de sangre que manaba por una rotura en un lado, *levantaste la mirada* y viste frente a ti el cordón de la banqueta, la habías parado, la pierna izquierda sostenía tu adrenalina en carrera y la palpitante cadencia del motor. Te salvaste de puro milagro. Es una tragedia que se te descomponga pues sin ella estás al garete y fastidiándole la vida a medio mundo.

Estábamos en el salón donde preparan a la gente para la

cirugía. El médico nos había dicho que esa operación era algo de lo más sencillo en lo que a intervenciones se refería. Que no nos preocupáramos, que sería cosa de unas dos horas por lo tardado que era la microcirugía pero que nada pasaría, lo había hecho miles de veces, pero eso sí, la recuperación sería tardada y seguro tendría que dejar la moto. Nos observó con cautela como analizando los rostros para ver si le habíamos creído, nos presentó al anestesista, nos leyó su currículum, me buscaron la vena de la mano derecha pero no la encontraron, después siguieron escarbándome la izquierda, por fin entró la aguja, sentí un ligero calorcillo y un letargo que crecía a medida que entraba el suero. Me volteé con la Rosi y le dije: *-Mejor vámonos a Europa.*

-Cuenta desde cien hasta llegar a uno, me dijo una voz. -Noventa y nueve, noventa y ocho, noventa y ... Me sentí bien livianito, las doscientas cincuenta libras se me habían caído al suelo, flotaba en un espacio totalmente oscuro pero con suficiente luz como para distinguir rasgos y direcciones, me deslicé, primero hacia ninguna parte, como viajando a lo Peter Pan por un cielo nocturno, pero sin preocuparme, sin estrés, no importaba hacia dónde, como relajado en una tina de agua tibia, luego dentro del túnel largo largo cuyas paredes eran de la misma materia que la noche. Todo muy placentero, tranquilo, silencioso, al fondo una luz, primero como un vago resplandor, como cuando vas manejando de noche y te acercas a alguna ciudad, luego más preciso, hasta que lo distingues claramente, como los faros o las boyas canaescas que observas por los catalejos desde alta mar, no sabes si es luz de verdad o si te la estás inventando porque ya te cansaste y quieres llegar a puerto. A medida que te acercas lento, aunque en el fondo sabes que vas a una velocidad extraordinaria, te invade un creciente sentido de gozo y sosiego. Te preguntas si viajas hacia afuera como astronauta

o hacia adentro de ti mismo pero no te importa gran cosa, lo que sí es que eres tú, no alguna de tus máscaras, el que allí se encuentra y que te embarga una seguridad personal que jamás has sentido, completamente sereno, sin responsabilidad, ni miedo, ni angustia, ni conciencia del tiempo.

De pronto despiertas, no sabes si de noche, con un dolor terrible. Una enfermera teutona te voltea y te inyecta. De nuevo pierdes el hilo. Amaneces de día ante tu amigo Carlos y tu suegro, comienzas a platicar con ellos, de súbito te pierdes y despiertas muchas veces y te vuelves a dormir, cada vez ante otra cara, la del Fernandão, la voz de Mandi en el teléfono, tus padres. Después te dicen que han pasado días. El dolor te acompaña dos meses.

Antenoche le dio un infarto a mi papá. La Gabi me dejó frío cuando me llamó para avisarme, no sabía qué hacer, debí habérmelo esperado, sí, lo había esperado pero nunca creí que ocurriera. Él mismo me lo dijo ayer: *-¿Quién me iba a decir que a mí me iba a dar un infarto?* Me sobrevino una inercia de ésas que no puedes decidir nada, lo que menos debe pasarme pues soy decididor profesional. Me estuve frente al teléfono como media hora, esperando no sé qué, no sé cuándo. Nadie más llamó, frustrado, agüitado quería hacer algo pero nada. Después me lo dijo un compa: *-No, tómalo de mi experiencia, lo mejor es que te calmes, que te actives, que no pienses mucho en eso, no puedes hacer nada más que fastidiarte pues no hay nada, nada que hacer.* Pero como soy un obsesivo me dedico a darle vueltas y vueltas al asunto. Por fin llamé al hospital. Me contestaron cortantes, que era un infarto, que estaba mejor, las voces me dieron a entender que yo era un insensible porque no había corrido para estar allí en el preciso momento. La culpa, esa manera de vertir, revertir y repartir la culpa de cualquier cosa para quedarse limpio y sentirse heroico, indispensable y a la mierda los demás.

También me informaron que no debería ir a causarle ningún problema. Corrieron a todas las visitas posibles. Finalmente crucé el espacio entre las ciudades, llegamos tarde. Mi padre yacía inerte sobre la cama. Entré y comenzaron a chorrear gotas de sangre sobre el piso, el catéter del suero se había desconectado. Estaba pálido, sudoroso. Hablaba despacio, con trabajo. Parecía que le había dado gusto verme. Ayer viajaba con la Gabi, de nuevo íbamos a verlo, le platicaba que en aquel viaje que hice a Guadalajara con mi padre y mi madre cuando aún era muy niño, por el parabrisas del Chevy 47, a lo lejos divisamos a un señor que iba jalando una mula, mi padre empezó a frenar y mi madre le dijo: *-No le vayas a pitar*. Al acercarnos mi padre le pitó y la mula se sentó, por la ventana trasera advertimos que el labriego jalaba y jalaba la rienda sin que la mula cediera. Le platiqué de aquel día en que mi padre me invitó a acompañarlo al Valle de Juárez, nos subimos a la troquita colorada de la Compañía de Luz que llevaba un farol de mano sobre el techo y colgado en la defensa delantera un costalito de lona que cargaba agua y con el aire se enfriaba, llegamos a recoger a un señor muy elegante que olía a loción, iba vestido con un traje color café oscuro y un sombrero *fedora* de ala ancha, ese señor que después se convirtió en mi suegro, le platiqué de un carrito Volkswagen blanco que tenía mi padre y que llevaba un foco rojo arriba y que parecía un pastelito con cereza, le dije del día en que mi viejo había tenido que matar a un perro rabioso que era de mi abuelita y que lo había terminado con la escuadra de mi tía Estela. Ahora mi padre tiene el pelo muy canoso pero nunca lo recuerdo si no es con su pelo negro negro, un hombre vivo y enérgico. Pero ahora está aquí enfermo, muy cerca de la muerte, tan cerca que tal vez le haya sucedido lo que dicen, eso de que la vida pasa toda en un instante frente a los ojos, con multitud de detalles, a velocidad vertiginosa. Vuelvo a la

escuela, al trabajo, a los problemas de todos los días, me pregunto si vale la pena la chinga artera, el desgaste, las confrontaciones por problemas ajenos. No sé si contestarme que no, que no necesito probarle nada a nadie, que hice lo que iba a hacer y punto, que se busquen a otro pendejo para que les trabaje como burro y luego pienso que si no lo hago, aunque siga recibiendo el mismo cheque, no me aguantaría ni solo. Creo que eso fue lo que me quiso decir mi padre: *-Después del primero, cuídate. Eso de que fumes o estés gordo tal vez contribuya pero quién sabe.* Me contó de su amigo Miranda que era bien flaquito y deportista, que se retiró de su trabajo, que se dedicó a su jardín, a plantar flores y hacer caminitos de piedra muy ordenaditos ... no terminó de decirme, entró Gabi y empezaron ellos a platicar. Sigo pensando en Miranda, difunto por dejar el jale. Mi padre me siguió hablando, me dijo que le acababan de dar la representación de unos reflectores muy efectivos para luces de neón...

Marzo. Este mes cumple años Gabi. Ya lo anoté en mi agenda. También toman todos los alumnos sus exámenes de maestría. Este mes hay que sembrar las flores, sacar la piedra de las jardineras, fertilizar los árboles, la tierra y el zacate. Este mes comienzan a dar brote casi todas las plantas. Marzo. Hoy está supernublado. Me duelen el cuello y las articulaciones. Sopla un viento frío del carajo y empiezan a alternarse las mañanas y las noches frías con los días calientes. Marzo de Julio César, loco de vendaval. El otro día platicaba de la moto con la Gabi y de lo mucho que me hace falta, no para que me lleve a ningún lado sino porque, como en ella se viaja solo, sólo corre la conversación con uno mismo y se siente un calorcito muy suave como cuando entras a la casa un día de mucho frío y te pega la fiebre del calentador.

Hoy mi papá anda caminando, le hicieron un puente cuádr

ple en el corazón, para eso le sacaron una arteria entera de la pierna. El viernes murió César Chávez, Mario Moreno unos días antes. Cruel ha sido abril de verdad. Ya el zacate y las flores, los rosales y la piracanta brotan bajo la pérgola. Allí fluye el whiskey y la cerveza junto a la conversación de los alumnos. Ahora volverá el hastío, se van los últimos, pero Pepe vaticinó entre las barajas, las hierbas y el vaso de agua que *-los amigos nuevos se van pero los amigos viejos te tiran la puerta*, cuánta cosa junta, el veinte es la boda de Rosi, el veintidós el Bar Mitzvah de Ioni, descansar el verano bajo el sol, barbechar las jardineras, poner muy verde el pasto, abonar para el otoño.

Ya van para dos años que murió mi suegro. He querido escribir algo pero no he podido, tal vez aún sea demasiado pronto para separarme lo necesario, tal vez la herida esté muy fresca. El viernes fuimos a visitar a Male, la casa aquella elegante, fresca y llena de luz, ahora está sucia y cayéndosele los pedazos de yeso y mezcla. Se siente la ausencia de Don Roberto, desde la entrada hace falta, pues ya sabemos que no estará aunque nos cueste creerlo. Allí a la entrada, en el recibidor, estuvo parado muy derecho vestido de frac, con la elegancia que sólo él podía, junto a mi padre, mi madre y mi suegra con una sonrisa cálida, de oreja a oreja, con la luz del verano que terminaba sobre su negrísimo pelo, la seda de las solapas y el calzado brillante, ahí, como congelado sobre el mármol gris delante del espejo lo escucho decir aún hoy, -¿Y quién es el mocoso ése que viene a ver a Rosita ? Huelo la loción a limpio que siempre llevó, toda su eterna juventud, hasta el final, la nariz grande y picuda que lo distinguía y los pequeños ojos alegres, aunque otros me dicen que tristes, yo nunca los vi más que sonrientes y la voz de trueno, de huracán cuando enojado sorprendía a cualquiera, suave y dulce ante los niños y quienes quería, voz de Wagner cuando explotaba, de Verdi casi siempre, de Beethoven cuando hablaba

de la sierra y de la cacería, su cacería con cuernos y colas de venados y gatos monteses, plumas de cócono y perdiz y colmillos de jabalí, allá en la salita, recostado en el sofá, cansado y polvoriento, las botas sobre alguna mesita y la gorra colorada de lado —Ande, qué bueno que vino, sí, déjeme contarle qué animalazos, no me lo va a creer pero andaba uno de éstos que no se encuentran más que una vez en la vida, un venado enorme, los cuernos de ocho puntas, imagínese, lo vi allá arriba tras los miralejos, le dije a Mateo que me pasara el rifle, despacito, muy despacito, le apunté, medí la distancia con el lente y le solté el fuego, nomás vi cuando recibió el impacto en el codillo, fue como una nubecita color de rosa y que se rueda hasta abajo, bajamos desde la cumbre y el vaquero nos ayudó a cargarlo, cómo me hubiera gustado que usted lo hubiera visto, don Richard, venga, siéntese, hágame un jaibolito y déjeme platicarle. Son las doce y media, Agapita, Lencha y Margarita están todos en la cocina, huele a arroz, espinacas con frijoles, tortillas calentadas, queso menonita y verduras recién lavadas en yodo, el caldo de res con tuétanos y tal vez enchiladas por el olor a cebolla recién picada. Allí, frente a la ventana, en la cabecera de la mesa negra ha caminado taconeando desde la sala, se ha sentado frente a sus seis hijos, sus cuatro yernos, sus dos nueras, sus quince nietos y doña Male. A todos les reparte, les pasa un plato y otro y se preocupa de que coman bien, sin dejar de tomar el guacamole con la tortilla se voltea y les dice a Agapita y a Lencha y a Margarita —Aquí sí se cocina, que hasta estoy echando una llantita de bicicleta inglesa de lo bien que me sirven, levanta su vasito de cerveza con la izquierda y nos sigue conminando a alimentarnos bien, de elementos saludables y a gozar de la existencia, que la vida es hermosa y no la debemos despreciar.

—¡Qué esperanzas!, diría el viejo. —Imagínese este bello país en manos de japoneses o hasta de americanos, sería una Suiza

americana, un verdadero paraíso pero no, a chingar al que se deje y como se pueda. Nuestros políticos son unas verdaderas ratas, nomás acuérdense de Echeverría y de López Portillo. Nunca pudo opinar sobre el ratón Salinas pues dejó de vivir. Allí, frente al espejo del comedor midiéndose un saco amarillo a cuadros elegantísimo, perfumado y peinado escrupulosamente, listo para irse a jugar con sus amigos, a sus asuntos a El Paso. Amabilísimo siempre con los que quería y con los demás, caballero hasta el último momento, un verdadero ejemplo. Muchas veces, casi siempre, lo veía sonreírse ante la vida, contento de poder comer, de poder levantarse, bañarse con agua fría y correr por el patio, subir y bajar las escaleras y caminar las interminables millas de dieciocho hoyos en dieciocho hoyos de su campo de golf preferido. –Ande, Ricardo, no se malpase, siéntese aquí conmigo y tómese una cervecita helada, un whisky con agua, un tequilita con sangrita. A él le gustaba el vodka Vivorova con jugo de naranja, para hacer estómago, para vivir. –Mire qué linda es la vida, qué hermosa la naturaleza, por eso me largo de cacería tanto tiempo, o me voy a vivir al lago, allí estoy muy alegre porque me levanto respirando aire fresco, desayuno fuera, bajo el cielo, tapado de algún follaje, luego me voy a caminar, y caminaba rapidísimo, parecía que las piernas giraban como aspas no como piernas, al caminar, iba feliz, como si jugara a las carreras con los animales silvestres bajo el sol y el cielo abierto de Chihuahua, hacia arriba por los cerros, hacia adelante por la orilla del lago, un individuo sencillo, un genio escondido, filósofo nato que podía explicarte una verdad complicadísima con algún dicho popular o una ocurrencia –Hay tiempos de tronar cuetes y hay tiempo de recoger varas, allí, frente al fuego o sobre el balcón de la casita del lago o en la carretera o de paso por la caldera de un volcán antiguo que hoy es un valle lindísimo de la sierra de Jémez bajando a Los Alamos o frente al

Cañón del Colorado o ante el Desierto del Altar o las olas que se rompen sobre la playa de Kino, allí contempla la verdad con la mirada, con su rostro apacible, sereno, con esa sencillez absoluta que lo integra al universo, que engendra el conocimiento profundo de los hombres, de las cosas, de Dios. -Allá, allá lejos si puedo, acá es donde se me alteran todos los nervios, pues mire nomás, antes aquí se acababa Juaritos, aquí enfrente pasaba el tranvía, aquí atrás estaban las caballerizas, en la mañana me montaba en el caballo y salía corriendo al sur por la Justo Sierra, allí adelante por la Insurgentes/Hipódromo estaba el hipódromo donde aterrizaba en mi avión biplano, luego en mi Volt-T ...El día después de la muerte de mi suegro murió Mateo.

Hoy ganó el Nobel el dramaturgo italiano Darío Fo y Carlos Fuentes siguió estando entre los finalistas. Hoy pegó un huracán en las costas de Oaxaca y rozó el puerto de Acapulco, se llama Paulina. José Manuel y yo vamos allí el jueves. Ya casi es medio semestre, a partir de la semana que viene faltan sólo seis y luego el sabático. Veremos qué tal. Ahora con las broncas personales y familiares parece que tendré que ir a Juárez y venir acá dos veces por semana. No sé si eso sea mejor que lo que me propuse al principio, o sea, quedarme aquí a terminar los libros. Lo cierto es que tengo que echar fuera todo en enero y febrero pues en marzo viajamos.

Anoche premiaron a José. Me sorprendió ver a tanta gente en el museo. Llegamos tarde. Me equivoqué de hora y no pude coordinar la mesa que me tocaba. Afortunadamente el Quique salió al quite y todo quedó bien, los autores leyeron sus textos y el del ganador de aquel lado fue muy malo y muy largo. El de José fue bastante bueno y todo mundo se dio cuenta. Eso me hizo sentirme muy bien pues sentí que había decidido correctamente. Lo mismo sucedió con Kay West. Es muy emocionante ese tipo de reconocimiento. Ya se me había olvidado lo que se

siente. Hoy me siento con el azúcar muy bajo, me faltó el huevo en el desayuno. Esto de estar cuidando lo que como es muy difícil y me hace sentirme muy extraño. Me siento enfermo, nauseabundo, me hace falta la comida a mediodía y ya estaba muy acostumbrado a pasármela en blanco hasta la tarde. No sé cómo le hacen las gentes que requieren de otros tratamientos más agresivos, debe ser infernal. Me acuerdo de Ted Higgs de San Diego que requería de la diálisis cada tercer día y me da no sé qué. Ahora estoy sudando, como sudando frío, en pleno noviembre. Me recuerda aquel día en que la brucelosis me hizo crisis a mitad de julio. La Rosi me llevaba a la oficina del doctor Feener en el centro de El Paso. Ella iba manejando la camionetita VW azul. Llevábamos las ventanas cerradas. Ella a sude y sude y yo temblando de frío. Tenía pensado seguir trabajando hoy por la tarde pero esto es una llamada de atención importante. Voy a regresarme a la oficina caminando despacito, cojo mis cosas y me largo a la casa a comer. Voy a tirarme un rato a que se me balancee el azúcar y a leer algo “grato”, como dijo Sullivan. No, no entiendo que se me hayan juntado los años, que ya no soy joven y que estoy enfermo, no, tiene que entrarme a golpes porque intelectualmente no lo estoy aceptando. Y me lo dio a entender Angélica cuando me recetó las pastillas: -No quiero que te vayas a enfermar cuando estés fuera de aquí. ¿Qué si se te baja mucho el azúcar por allá? Mejor espérate a regresar del viaje y luego empieza el tratamiento. Aquí estoy frente a mis alumnos, ellos escriben su prueba y yo escribo esto. ¿Y qué sucedería si de repente me caigo al suelo o me paralizó aquí? ¿Qué sucedería? Siempre he dicho que me voy a morir en la línea, y pues aquí estoy, en la línea pero no estoy listo ni dispuesto a terminarlo todo ni hoy ni mañana. Todavía me faltan más de diez años para retirarme de la línea y quiero vivirlos de la manera más normal posible. Tengo que aceptar mis limita-

ciones y cambiar la vida para poder con el paquete, este paquete inesperado que me define como un individuo que ha vivido mucho y bien y largo sin ningún problema de salud, que ha usado la misma y hasta abusado de ella y que ya debe calmarse, pase lo que pase, venga lo que venga, sí, has dado y dado ya a tu comunidad y a tu familia, a tu mundo todo y mucho y largo. Este año cumples veintitrés años de trabajar de maestro, veintitrés y siete aquí, ya arreglaste lo que parecía no poderse arreglar más. Hace unos días pensaste que si el departamento se caía tú podrías entrarle al quite y volverlo a arreglar. Pues no. Entiéndelo, ya les toca a otros. A ti te toca seguir escribiendo, dando tus clases y hacer tu trabajo de uno que otro comité, nada más, nada más. Ahí están los jóvenes, tus amigos y colegas que tienen que crecer y darse los golpes que tú ya te diste. Convéncete, ya ganaste los premios y diste el ejemplo. Ya pasaste por todos y todas y estás en lo que dijo Isabel Allende, en la tarde, al atardecer de tu vida que se da a partir de los cincuenta, tiempo de calmarse y meditar, de observar el mundo, de sacar conclusiones. Mírate en el espejo, vete envejecer y celébralo. Ya eres el maestro decano experimentado, como dijo Carola, un profesor de a de veras que ve su obra casi terminada. No quieras cometer el error de tu padre que se rehusó a jubilarse cuando le tocó, creó su compañía y a final de cuentas le fue mal. Aprende su lección, velo como ahora está contento con su pequeña y voluntaria actividad. El trabajo, tu trabajo, el que te toca hacer es la escritura. Ya cumpliste los cincuenta, ya llegaste a la edad que, dijo Borges, uno debe empezar a escribir pues se tiene algo que decir. Ya no estoy sudando, se me ha calmado la náusea, me ha invadido más un sentido de tranquilidad. Milton me escribió para decirme que él ya también cumplió cincuenta, qué diferentes vidas nos ha tocado vivir.

Durante aquel verano nos fuimos a la sierra, paseamos en

camiones de redilas, nos subimos en el burro de la plaza, le tiramos cuchillos a los marranos de los trochiles de atrás de la casa de mi tía Beatriz, tatemamos elotes junto al arroyo, ayudamos a que sacaran al gato del pozo junto al convento de las monjas, pusimos veintes y pesos sobre las vías para que pasara el tren y los dejara hechos panocha, nos fuimos a Cuiteco con mi tío en la troca Diamond hasta la casa de las paredes forradas de flor azul de las trepadoras y hasta la pared de piedra de La Bufa, regresamos todos cansados y sin gana alguna de regresar a sexto año. Si te fijas en el retrato de graduación de la primaria faltan cuando menos dos, Bayona y Beltrán del Río. Este último se fue a estudiar música al Conservatorio Nacional, guitarra, y hoy es un famoso concertista. El segundo era Manuel Bayona, mi compa, compinche y como se llame a éstos que nacieron el mismo día, en el mismo hospital y cuyas madres eran ambas de Juaritos y estaban atendidas en el mismo cuarto o sea que el pinche Manuel y yo dormimos y despertamos, nos cagamos y nos cambiaron en la misma sala de cuna, él vivía por la Madero y Galeana, en seguida del Vidrio Comercial, yo por la Constitución al sur del monumento, a los dos nos habían llevado a güevo al catecismo nuestras madres, a los dos nos cortaban el pelo muy chiquito contra nuestra entera voluntad y a los dos nos metieron a la pinche escuela María Martínez por burros y malcriados, que allí nos bajarían los humos las maestras de la calaña de la pinchísima y culerfísima Simona Barba, Santa Simona para muchos de los que han sido y son panistas persignados o fanáticos contemporáneos de los castigos de tortura inventados por los europeos e importados a nuestro continente por la Santa Madre Iglesia Católica Apostólica y Romana, a la mismísima Simona que pesaba fácil sus trescientas libras. Que vivía con un gesto permanente muy parecido al de una leona enojada y lista para atacar, algo así como una Diana Natalicio de hace 50

años, que gustaba de castigar a sus víctimas de seis a doce años pegándoles repetidamente y con güevos en los hombros con la pesada campana de bronce con que llamaba a finalizar el recreo, o, aún mejor, como al Abel Virgen, le jalaba del pabellón de la oreja una y otra vez hacia enfrente y hacia atrás hasta desprendérselo, o los pellizcaba en las partes más flacas de los brazos donde duele más o les pegaba en la mano con la regla del metro de madera o los agarraba del copete o del labio inferior y los jalaba de aquí para allá como si fueran de trapo hasta que se cansaba, ella, la que en otra vida había sido guardián femenino de la sección de mujeres del campo Bergen Belsen. Si, allí a esa escuela nos mandaron, tanto sería el odio que nos tenían o sería que querían asegurarse de que jamás nos rebeláramos o que allí como en Tréblinka nos daríamos plena cuenta de que iríamos a perder hasta la última gota de carácter crítico, como en el infierno de Dante perderíamos toda esperanza aquéllos que entráramos allí. Manuel y yo sobrevivimos hasta el quinto, ese verano Manuel se fue a Charcas, San Luis Potosí, a visitar a sus abuelitos, nadaba todos los días hasta aquél en que nos avisaron que Manuel ya no volvería para cursar con nosotros el sexto pues le había pegado una congestión en la bella alberca y había muerto. Ahora que me encuentro con su madre o sus hermanos y siento que a mí se me fue un cachito también, estoy seguro de que su madre ve en mi cara la de su hijo ...

A Pirraco le dio un infarto, luego otro, luego lo supe, no sé cómo exactamente pero no esperaba la noticia, como con Garay, seguro que como es muy amigo de la familia alguien se dio cuenta y me llamó, la última vez que lo vi me hizo, me construyó una “muelita” sobre el poste que me dejó el endodoncista, que para que pudiera masticar, a mí me dio mucho miedo pues creo que se sintió mal, se puso muy pálido después de terminar, se levantó y se fue, hoy quiero pasar a saludarlo ...

Me dice mi mamá que a la señora Mora y al candidato les ha dado el terrible alzheimers, que ella ya no conoce, ayer platicué con Luis Alonso, pasé por su joyería y me dijo que el candidato ya está mejor, que lo trae Darío para todos lados, ayer la convención del PAN seleccionó a Galindo como candidato a la gobernatura, un locutor dijo que mejor fuéramos todos a votar por el burro Chon entonces, yo más bien pienso que al pueblo panucho de Chihuahua le ha pegado una amnesia total y colectiva, si Barrio ha sido malo, ¿qué nos espera con éste? Pobre del pobre que al cielo no va, lo chingan aquí y lo chingan allá, mis condolencias a las regidoras insultadas ¿dónde están sus maridos? Doña Consuelo también está malita de lo mismo, ahora sí que es la enfermedad del olvido de los *Cien años de soledad*, en sus casas debe haber rótulos para identificarlo todo, pues qué sucede cuando olvidan cómo leer, ¿cómo llamarse Olvido? y ¿recordar?

A mi querido amigo Erasmo ya hacía tiempo que se le iba la onda, estuvo muy malo del mal del susto, empezó muy despacio a sentir miedo por las noches, dice que no sabía ni a qué pues nunca le había sacado a nada, desde chavo, cuando yo lo conocí de aprendiz del maistro carpintero Jaramillo, en el taller que estaba por la Insurgentes cerca de la esquina de la Bolivia, era bien grandote y fortachón, de esos grandotes que parece que andan agachados por todos lados, como anticipando bajar la cabeza para no pegarse con los marcos superiores de las puertas y un poco despaciosos en su respuesta más no en su acción, pues se necesita mucha destreza y habilidad para hacer los trabajos peligrosos necesarios que se requieren en un taller donde se usan instrumentos y herramientas eléctricas para cortar y rebanar madera de todos tipos. Me dijo que el susto le había pegado de tantos años de estar oliendo thinner como parte de su trabajo de ebanistería, que le fue pegando de a poco, primero un miedo

que le iba y le venía, un sentido de vacío en el pecho, como siente uno de chavo cuando se asusta en la noche pensando que vayan a venir a atacarlo los monstruos, el chirlos birlos, el gorra prieta, el patas de catre, la llorona, el drácula, el frankenstein, el hombre lobo o cualquiera de esos monstruos peludos y negros que asustan a los niños, luego Erasmo empezó a sentir miedo de lo oscuro, de lo grande e incontrolable, la pequeña fobia que todos tenemos al vacío, la acrofobia se convirtió en un sentido enorme, exagerado, se refugió en su recámara, en su cama, debajo de la cobija y pronto ya no conocía a la gente hasta que poco a poco dejó de conocernos a todos pero fue con un curandero después de que su mujer había agotado a los médicos alópatas, el brujo bueno lo fue sacando, poco a poco y ya Erasmo estaba bien, ya trabajaba de nuevo, ya se reía y sentía mucha alegría de que una de sus hijas fuera seleccionada para el equipo mexicano de las Olimpiadas, creo que hasta fueron él y su señora a acompañarla a Corea, a unos juegos asiáticos en donde México estuvo presente y participó, sus hijos todos estaban saliendo profesionistas, era la historia del milagro mexicano visto en la familia de nuestro amigo de tantos años, compró un terreno y construyó su casa buena y bonita de ladrillo colorado, lo fuimos a visitar una Navidad y vimos a todos sus niños como en escalerita, creo que eran doce, muy limpios y bonitos como sus papás, luego hizo un taller bueno y grande detrás de la casa, allí lo fui a visitar. Nos fumamos el tabaco y platicamos como siempre, me dijo muchas cosas de su tierra, él era de por allí de La laguna, de las penurias que había pasado su familia, de la belleza del desierto y la sabiduría de la naturaleza, de cómo a él le había tocado observar a las águilas más o menos de cerca, trepado en los cerros, de cómo se aventaban contra las peñas para sacarse las plumas que ya estaban pelechando, de la inmensa velocidad con que se desplomaban del cielo y de cómo veían,

tal vez sería mejor decir miraban a su presa desde allá en las alturas y se apuntaban con una certeza asombrosa sobre ella, cuando Erasmo narraba lo hacía con la voz prístina, inocente y luminosa de nuestro pueblo, de la colectividad hecha individuo, creíble, extraña, como poética y a la vez tan conocida, como si se fundieran las voces del abuelo y la abuela con los llantos del recién nacido en una sinfonía autóctona que te pone los pelos de punta y a la vez te tranquiliza como el té de yerbanís, un día abrí el periódico y supe que el susto le había vuelto pero ahora la tragedia era completa: *11 de enero de 1989, miércoles, Diario de Juárez, 14A* – policiaca: en el retrato dos bomberos cubiertos de abrigos de hule, uno lleva casco y manguera, el otro asiste, echan el chorro sobre la llamarada que se escapa de un aposento entre unas puertas de acero muy reconocibles, el pie de foto reza: *Elementos del departamento de bomberos combaten el incendio que ayer destruyó una humilde vivienda en cuyo interior murió calcinada la niña Noemí Varela Pérez de cuatro años de edad. Víctima de la imprudencia de sus hermanitos que provocaron un incendio y de su propia inocencia, ayer murió incinerada la niña ... quien, para protegerse del fuego se escondió en un ropero de madera. Al generalizarse el siniestro en su hogar, Noemí y sus once hermanitos salieron corriendo junto con sus padres, Erasmo Varela y Ana María Pérez. Pero éstos, pensando que podrían apagar las llamas regresaron al interior sin darse cuenta que los había seguido la niña. Convencidos de que nada se podía hacer, salieron nuevamente, pero la niña quedó dentro. Fue hasta que llegaron los bomberos y apagaron el fuego cuando encontraron sus restos calcinados en un cajón del ropero. A un lado de la casa está ubicada una carpintería y los niños hicieron fuego y luego, según el relato de sus hermanos, llevaron palitos encendidos al interior de la casa en donde había sustancias flamables. Se provocó el incendio, vino la confusión*

de los adultos y once niños, más la de muchos vecinos, los padres sufrieron un error de cálculo, regresaron y volvieron a salir, el saldo, una inocente muerta ¹⁴ dice mi papá que últimamente Erasmo está mejor, que lo ha pasado a ver, que se ha sentado a platicar, que le ha preguntado por mí y que tiene muchas ganas de verme, yo desde que me cambié para acá he dejado de ver a mucha gente por necesidad primero y luego por costumbre, parece mentira que las pinches cuarenta y dos millas entre ciudades surtan efecto separador y es que una, dos, trece y hasta cien veces vas y vienes y son ochentaicuatro y si vas a Juaritos agrégale otras tantas y los colones de los puentes y ni modo de vivir allá y venir acá, no la hacemos, ya estamos muy rucos para tanto trajín, lo que sí es que me voy a proponer y voy a pasar a ver al Erasmo, ni está tan lejos, por atrás del Coloso de la carretera a Casas Grandes, tal vez no sea la desidia la que me ha hecho atajar ese camino, tal vez sea el miedo de encontrármelo muy mal.

En mayo nos invitaron a hacer una lectura al museo a José Manuel y a mí, como a media tarde llego Garay, Pedro Cruz Garay, que nunca se puso el Cruz, sólo el Garay y tampoco supe nunca muy bien por qué. Aunque nos conocimos muchos años nunca nos llevamos bien, como que había un antecedente secreto que no permitía una amistad, como si nuestros padres hubieran estado peleados y nosotros como buenos hijos también, como antipatías, muy curioso, nunca lo entendí, en otras ocasiones hasta me rebelé contra ese seudo destino impuesto y lo invité a mi casa, a echarnos un pisto al Bar Forum de la Chente Guerrero, hablamos de todo y creo que ambos hicimos un verdadero esfuerzo por congeniar pero de esas veces que sabes en el momento que lidias la batalla que tu lucha es inútil pues ya habían perdido antes de empezar. Siempre andaba muy a la línea el vato, muy planchado, boleado y hasta elegante diría yo. Muchos

decían que era grande y que no se había casado. Quién sabe, a mí me parecía muy normal en ese sentido, trabajó en el chuco mucho tiempo, a mí me dijo que en una imprenta, se movía en una camionetita Volkswagen brasiliana amarilla y dorada ya muy cascarita, lo veía en el puente a cada rato, inconfundible con su mechón blanco a media cabeza que le cubría el copete y le corría hacia atrás dividiéndole la greña negra en dos, el Quique lo trajo de gato mucho tiempo también, casi desde que lo conocí, lo presentó con la intelectualidad mestiza de nuestro medio y país, el Charlie Fountains le dedica un capítulo de su novela ***La frontera de cristal***, también menciona a tu servilleta y el capítulo nueve refunde el último de mi ***Madreselvas*** y otros de mi ***Aurelia***, en fin, estimado de ellos, Garay también escribió ensayos, algunos literarios que merecieron lectura y publicación, otros políticos menos rentables y otros aún de dudosa factura, pero escribía y tenía algo que decir y eso es bastante por acá y en nuestro medio, pues *in media res* llegó a nuestra lectura, muy muy flaco, el pelo blanco blanco, tanto que de principio no supe si era él o no, con un saquito un poco arrugado y me percaté con extrañeza, sin calcetines. Después del dengue me dirigí al foyer del museo donde lo encontré sentado en un diván fumando, lo saludé y le pregunté cómo estaba, pero de a de veras y se dio cuenta, me contó de su mal, que tenía un mes con males del hígado, que las medicinas agresivas que le habían impuesto le habían provocado gota, que por eso andaba sin calcetines y que el dolor se le hacía intenso a ratos. Llegó el Quique a platicar, se rio al vernos y me dijo: *—Te presento a mi abuelito Garay*. Yo me sentí mal pues veía que el otro de verdad estaba mal. Nos despedimos, los viajes rápidos de Las Cruces a Juaritos y vuelta se nos hacen cada vez más difíciles por el regreso, si pudiéramos quedarnos sería muy diferente pero ni modo, hay que bregar. Ya no lo vi a Garay. Como al mes y

medio, hojeando *El Diario* me encontré con un artículo del Montañez dedicado a Garay. Aunque me pareció raro, no reparé, pues como Pedro escribía allí su columna semanal, cuestión de amistades me dije y seguí leyendo. Unos días después recibí la llamada de José Manuel. Me avisaba de la muerte de Garay. Primero pensé que se habría equivocado, que se trataría de alguien más, luego me pregunté cuántos años tendría pues se me figuraba que era más joven que yo...

La semana pasada fui a saludar al Quique al museo. Cuando le dije de mi diabetes y que andaba caminando, me notó un poco más flaco y me dijo que él también andaba caminando y que estaba malo de la coraza, que le habían hecho no sé qué prueba y que estaba por operarse en Chirusa, que no estaban seguros de hacerle una angio plastia o un puente, creo que ayer operaron al Quique, no sé qué ni cómo, a nadie le han dicho pero sí dijeron que estaba bien.

—¿Pos cuántos años tienes? le pregunté esa vez, —Pos 53, me dijo, —Yo estoy en que fue la vida sedentaria y la mala alimentación, tanta pinche hamburguesa y tanta pizza...

Hoy platicué con el Chago largo rato, mi amigo que también ha sido mi peluquero de treinta años o más, me platicó de la muerte de Gilberto y me contó un chiste, dijo que a un cuate que tenía un bocho VW le puso con grandes letras en la parte trasera un rótulo que rezaba : *El señor de los cielos*. Un policía que conocía al famoso comerciante de droga cuyo sinónimo era precisamente ése lo paró para preguntarle por qué le había puesto así a su carro, el otro sonriendo le contestó que porque ése era su Amado Carrillo, nombre verdadero del traficante. Nos acordamos de Gilberto, el otro peluquero de tantos años de la peluquería Continental, sí, era sumamente tragaños, parecía que tenía cuarentaicinco por el pelo negro negro y el bigote igual, muy moreno y muy delgado, parco, silencioso, parecía que estaba

enojado pero no, era así de serio, nunca hubiera sospechado, pensaba encontrármelo en el correo o saliendo de la iglesia algún domingo como antes, o tal vez mejor allí a un lado de su sillón donde siempre se paraba erguido muy vertical, planchado hasta el fastidio luciendo sus zapatos muy boleados y la filipina blanca y allá muy de vez en cuando pelando la blanquísima mazorca, algo le había hecho gracia, algo le había cosquilleado el humor sardónico.

Ayer por la tarde, martes, ocho de abril, llegué a la oficina de Daniel para felicitarlo por lo de su permanencia, jovial me dijo que sabía que yo había andado por gachupalandia y yo le dije que sí, que efectivamente había ido a visitar a sus parientes, fue entonces que poniendo la cara muy seria me dijo que le habían informado que mi amigo Jim Sagel se había pegado un tiro, primero creí que me estaba bromeando, luego advertí que no y me entró el choque, ese día estuve completamente ausente y desde entonces siempre lo estoy un poco, por la noche me llamó Denise, me dijo que ella estaba igual, que Jim se había colgado, que no había muerto de bala, allá por Los Lunas, en un lugar donde le gustaba irse a escribir, que ya andaba mal pues estaba muy deprimido pero que nadie se imaginaba que fuera para tanto, que después me hablaba para decirme más ...

—¿Qué pasó? Le pregunté a mi hermano. —Eso, me contestó. Se refería a la muerte de nuestro amigo, casi hermano, Víctor, *el poeta* para sus amigos. Mi madre lo había adoptado extraoficialmente cuando aquél era un chiquitín y deambulaba por los atrios de la iglesia de nuestro barrio como tanto chavo. Era monaguillo de alba con mangas anchas bordadas y sotanilla roja. No recuerdo cuando exactamente empezó a llegar a la casa, lo que sí es que llevaba el uniforme caqui de la secundaria del parque que luego cambió por el gris de la prepa, creo que quería ingresar al seminario pero se lo previno una de tantas reglas tan

católicas pero poco cristianas, como la de estar impedido de aspirar al sacerdocio por ser inocente hijo natural. Cuando cumplí quince años pasé una temporada con el poeta en la capirucha donde vivía y estudiaba. Derecho. Recitaba las clases de memoria a la madrugada, la de derecho romano, internacional, teoría del estado. Fumaba unos purillos o cigarrillos de tabaco negro que se llamaban *negritos* y gargajeaba y escupía que era un contento. Por la noche nos largábamos con otros compas de aquella casa de estudiantes de la calle Cincinnati. Al bar Las Palmas de la colonia. Una vez nos tocó que nos corrieran como a eso de las 4:00 de la mañana y creo que recorrimos calles y banquetas a gatas y con los guantes puestos para que no nos pisaran las manos. Se hizo jurista famoso, famosísimo internacionalista, maestro eximio de su propia facultad y muy querido de sus alumnos, me consta, como pocos. Un día lo traje por acá para que se presentara en una de estas universidades, sacó su visa en el puente y al estar llenando los papeles me preguntó: -Oye, Richo, ¿y aquí donde dice ocupación qué pongo? Pues como había sido funcionario del gobierno mexicano a tanto nivel y tanto tiempo, en derechos de autor y patentes, en la procuraduría federal, en la corte mundial de Le Hague... -Voy a poner maestro universitario, dijo, pues no hay trabajo más digno. Lo interesante del caso es que no era pose, lo sentía, y eso es decir mucho tanto acá como allá.. De chico, mi madre siempre recibió sus cartas. Ella correspondía viajando al D.F. Lo acompañaba a las librerías a principio de semestre para comprar los materiales. Le llevaba trajes más o menos, de los de acá, pues en chilangolandia, como en algunas oficinas de arquitectos, no vales por lo que eres sino por lo que llevas puesto, así sea un trajecito jolingo, brincacharcos o lustroso de tanto plancharlo, no importa. De ahí en adelante ya casi nunca lo vi de otra forma. Berta, su mujer, se encargó de su vestimenta cuando ingresó al gremio

de los casados. Aquélla se reía mucho de él porque decía que cuando lo conoció en una fiesta lo tildaban de la hormiga atómica pues como era chaparrito y andaba vestido de combinaciones de colores estrafalarias. Nos recordaba las ocasiones en que ya a media clase en la augusta Facultad, sentado sobre su escritorio, chaparrito, le colgaban las piernas y las movía mientras hablaba. En una de esas, que interrumpe su emocionada perorata pues al estar considerando como explicar algún concepto, se fijó en que no sólo se había puesto un calcetín de un color y otro de otro, sino que también llevaba zapatos totalmente distintos. Pero Berta se encargó. Lo dejó hecho un catrín, trajes elegantes, ropa coordinada seria y bien cortada muy europea, como viajaba tanto allá, hasta corbata de moño ¡Oiga usted! Mucho, muchísimo platicamos. Acerca del movimiento chicano, del significado de nuestra frontera. Seguido me invitó a que le hablara a sus clases, a participar en mesas redondas y yo le correspondí. Allí lo tengo grabado hablándole a mis muchachos de los derechos del autor. En octubre, de puro milagro, asistí a una plática suya sobre el derecho al voto de los mexicanos en el extranjero. Me avisó de ello el Axel Ramírez. Después nos fuimos a cenar, rápido, porque tenía que preparar su salida para Sonora temprano el día siguiente. Allí me dijo que qué bueno que nos habíamos podido ver, que no le dijera a nadie pero que él creía que ya no le quedaba mucho tiempo, que le habían descubierto un virus de esos que no perdonan denominado rotovirus y que ya tenía desde febrero con diarrea. Me preguntó que yo que haría. Yo acababa de visitar a la Guadalupana para agradecerle otro de una serie de milagros; le dije que ahí estaba la solución. Aunque me miró como diciendo pobre pendejo, se sonrió y creo que de veras se puso contento. Nos despedimos, subí al taxi y ya no lo vi. Pues no. No lo mató el rotovirus. Cuando volví de un viajecito, me llamó mi hermano. —Eso, me

dijo. Mi madre sintió su muerte como la de un hijo. Se dio al llanto. Supimos que el 28 de diciembre, después de la comida de Navidad con mi familia a la que religiosamente asistió toda su vida, regresó a su casa. De noche, alguien *conocido* tocó a la puerta. El lo dejó entrar. Lo encontraron estrangulado la mañana siguiente. Fin de siglo. Fin de milenio. Signo de la bestia.

Eduardo José Torres Maldonado**

Es Viernes y noche de fiesta, en el Restaurant Jacarandas de la ciudad de Austin, Texas. La noche coincide con la celebración del “Halloween”. Ríos de gente excitada esperan, con su pase en mano, su certificado de salud, tarjeta de crédito, e identificación personal, la oportunidad de entrar. Esta noche han sido invitados diversos grupos musicales. Entre ellos, destacan dos orquestas: “Los Caimanes” de Islas Caimán, y “Los Pleneros” de San Juan, Puerto Rico. Como números especiales, la cantante Afrodita Olimpia Couttolenc Berrinches interpretará canciones clásicas y tropicales del compositor José Javier Cándido Bagheera, y el salsero Arturo Adolfo Kitito Fernández presentará su última producción de tecnosalsa (que ha causado furor en el mundo latino) que incluye las últimas canciones de la afamada compositora poblana, la Güerita Carvajal, con arreglos del músico chilango José Domingo Cirilo Pervert. Se inicia la fiesta, pero antes, todos pasan por las salas de revisión de metales y estupefacientes. Aquellos con permisos especiales de consumo de droga, así lo

* Cuentón dedicado a María Rojo.

** Profesor-investigador de tiempo completo en la UAM-Azcapotzalco.

acreditan. Hay una gran pista única, de piso de parquet reluciente (el piso de madera semeja un lago brillante por las diversas capas de barniz para barcos) y cuatro pistas especiales a los lados. Una de las pistas está decorada con vitrales de cristales emplomados, otra con madera-laca negra y motivos asiáticos. La tercera sala se adorna con dibujos fluorescentes y mini-jardines de artefacto occidental. Finalmente, se encuentra la vistosa sala de los espejos y murales, la sala surrealista dedicada a América Latina, donde cada pareja tiene una cabina de cristal, con una mesita en colores pastel y su propia mini-pista circular de baile, al lado del enorme rectángulo que es la sala principal de danza. Los meseros y meseras, atléticos y esbeltos, visten como pingüinos blanquinegros, con ropas ajustadas. Los distingue la camisa blanca y la corbata larga rojo púrpura en los hombres, y la minifalda negra, camisa rosa y la corbata azul de moño, en las mujeres. Los empleados de seguridad, hombres y mujeres musculosos y ágiles, llevan brazaletes metálicos que los acreditan como tales. Sus armas de control más efectivas son “picanas” eléctricas, de escasos pero suficientes voltios para paralizar a un tigre.

La fiesta en el Jacarandas empieza, con un entusiasta y festivo discurso del animador principal. Nadie puede ocupar las pequeñas salas en tanto la fiesta general no termina. Cada Sala tiene un estilo especial de música, y una secuencia de estilos particular. El gran show comienza a las 21:00 hrs. y termina a las 24:00 horas, en medio de una cascada de globos multicolores, erupciones de volcanes laser, neblinas de hielo seco, y el himno a la alegría (con orquesta sinfónica y ritmo salsa-calypso). En este punto, aquellos que no fueron con pareja deben haberla conseguido ya. Si lo desean, hay un servicio computarizado de intercambio de comunicación, que pueden usar para así rápidamente encontrar pareja. De cualquier manera, parejas y “singles”

portan distintivos, que denotan sus preferencias de sexo, raza, educación y cultura.

Para entrar a la gran sala principal, se pasa por el túnel de enredaderas y espejos verdes y naranjas que distorsionan las imágenes en los primeros 30 metros, y en los últimos 10 metros la reflejan con nitidez asombrosa. Entremos a esta sala, para enterarnos de lo que sucederá esta noche. Y hablemos un poco de los personajes que encontraremos.

Una escena pasional (cosa inusual en una sociedad cibernética y “política y culturalmente correcta”) ocurrirá esta noche en la sala de música latinoamericana. Los protagonistas son seres comunes, y a la vez extraordinarios, como cualquiera de nosotros.

El es un clásico arquetipo mexicano o “latino” en los Estados Unidos: el Profesor Magdiel Adrián Mendieta, mexicano-caribeño, oriundo de Chetumal, Quintana Roo, varón divorciado de 45 años, y padre de tres hijos que están en la segunda década de su vida. Para él, las experiencias amorosas después de su separación y divorcio, han terminado. La vida, desde esa dolorosa muerte civil hace tres años, a raíz de que pronunció un desafortunado discurso, y tuvo graves problemas con su familia, ya no tiene sorpresas ni grandes emociones. Desde entonces, no conoce ni ha querido probar las caricias de una mujer. En dos ocasiones pretendió, infructuosamente, arriesgar su vida para perderla. No lo consiguió, y después de esos intentos fallidos, hoy trata de adaptarse a las nuevas exigencias de su existencia. El mayor reto es hacer el presente presente. Vivir la vida como es, sin encadenarse al cómo debería ser. Le consuelan las caricias de su gato Ronald. Su ex-esposa nicaragüense, Jacqueline Chaparro Soborno, y sus tres hijos adolescentes Itzamná, Loxá y Cintly (dos varones y una mujer) decidieron emigrar a Estados Unidos, en el transcurso de unas vacaciones que Magdiel pudo

costearles con grandes penalidades. Curiosamente, ya estando en Estados Unidos, su esposa y sus hijos decidieron cambiarlo (a él, Magdiel, el distinguido ciudadano emprendedor y trabajador –pero pobre en el país de los verdes dólares– profesor latinoamericano) por un simpático y vulgar norteamericano, hombre pragmático, que masca chicle-bomba frecuentemente y maneja hábilmente talleres mecánicos en Houston, y les facilitó a su esposa y a sus hijos la regularización de su situación migratoria y consecuentemente el acceso al “American dream”. Magdiel recuerda cómo se refugió, desesperado, en los Estados Unidos. Tiempo después de haber cruzado la frontera, ese límite imaginario, esa costra sangrante sin esperanzas de cicatrizar que paradójicamente separa y une a los latinoamericanos y caribeños, decidió permanecer en este país, después de que se enteró que su esposa le tramitó su divorcio, sin su consentimiento, sobornando a un juez civil de Chetumal. Llegó a Estados Unidos, procedente de su lugar de nacimiento y crecimiento, el Caribe mexicano (como es conocido Quintana Roo), a conseguir trabajo en una universidad norteamericana, después de haber vendido su pequeña librería-papelería en la Avenida Héroes, la calle principal de Chetumal (ese pueblo que inspiró a García Márquez para recrear su Macondo en *Cien Años de Soledad*). Magdiel tuvo que emigrar de la Frontera Sur a la Frontera Norte por diversos problemas. Así, se vio obligado a abandonar su prestigiada pero modesta cátedra en la Universidad del Caribe, y vanamente intentar persuadir a su familia para que volvieran con él. Magdiel reflexiona, tomando su gran y pesada cabeza entre sus manos, pensando que nunca quiso perder a su familia, considerando que todavía ama a su mujer, a pesar de ciertas experiencias sórdidas. Cerrando los ojos, recuerda tiempos idos. Sí, como un buen hombre, todavía regresaría con su mujer, a pesar del problema que le provocó la enorme cicatriz en su cráneo,

que necesitó quince puntadas de sutura, por el maldito sartenazo que su bendita esposa le propinó cuando, en una ocasión, lo sorprendió en su hamaca durmiendo la siesta durante el día, y harta de sus sueños, le propinó tal golpe con el sartén chino en la cabeza que se oyó el sonido de un “gong” a 3 kilómetros de distancia. Magdiel despertó como en una pesadilla, agitándose como un pez atrapado en su red-hamaca, y bañado en sangre, fue a dar al hospital. Ya con la cabeza suturada, todavía aturdido, le pidió a Jacqueline que acudieran con un psicólogo a intentar solucionar su situación. Magdiel tuvo que confesar ante el psicólogo—a pesar de las negativas airadas de su esposa— las tres ocasiones anteriores en que había sido agredido gravemente por Jacqueline: la ocasión en que al estarse lavando el rostro, Jacqueline se acercó por detrás e intentó estrellar su rostro en las llaves del lavabo, sujetándolo por los cabellos; la vez en que, en un ataque de celos, le enterró la punta de un cuchillo filetero en la barbilla; y la última ocasión en que, al despertar, se encontró encañonado por una pistola automática 38, a la par que Jacqueline le exigía confesar sus supuestas infidelidades. El psicólogo y Magdiel llegaron a la conclusión de que Jacqueline (cuya familia se dedicaba a la milicia y al comercio de contrabando en Centroamérica) lo agredió —ésta y otras veces— debido a que no consideraba como trabajo sus actividades intelectuales, y según las palabras de ella: “...deberíamos quemar todas las hamacas en la región; las siestas de mediodía en un hombre de bien, en un macho, no deberían ser toleradas, pues de lo contrario se propician conductas viciosas y se relajaba la disciplina en la casa, y eso era un mal ejemplo para los hijos”. Magdiel amaba por sobre todas las cosas a su familia, y decidió sacrificarse por sus hijos, y perdonar a Jacqueline, y continuar su vida común. En realidad, pensaba, mientras se frotaba nerviosamente la protuberante cicatriz del cráneo, reviviendo los dolores del

sartenazo y la sutura sin anestésico suficiente y eficaz, que Jacqueline era sólo víctima de los círculos viciosos de pobreza y violencia de su sociedad y familia, y a él le correspondía reeducar a sus hijos, y continuar con su filosofía pacifista de no violencia, y con los valores que sus padres (carpinteros y ebanistas) le habían inculcado. Estaba plenamente seguro de que sus valores familiares eran correctos: el trabajo, la austeridad, la disciplina, el ahorro, la honradez, la ayuda humanitaria a los demás, el respeto a todo ser vivo, la puntualidad, el desempeño honrado de una profesión liberal, el manejo de su propio negocio, el amor a su región y a su país y a su gente, la ayuda a los necesitados, y la lucha por el desarrollo económico, social y político de su país desde sus modestas trincheras empresariales y profesionales. Sin embargo, a pesar del cultivo de todos estos valores, circunstancias ajenas a su voluntad habían llevado su vida a un tiempo de crisis, pues llegó el momento en que él mismo reconoció que no podría sobrevivir en el Caribe mexicano, de continuar así las cosas, con un trabajo digno pero un sueldo excesivamente modesto y sujeto a los caprichos y arbitrariedades de los funcionarios de la universidad de Quintana Roo. Otros factores hacían todavía más difícil su situación: la quiebra de su pequeño negocio debido a la devaluación, la inflación, la corrupción y la inseguridad, la presión de narcotraficantes para que les vendiera sus propiedades por estar ubicadas las mismas en puntos estratégicos de la ciudad, así como la persecución política de que se vió objeto. Y además, las presiones familiares, que exigían la formación de los hijos en Estados Unidos, y el acceso a mejores satisfactores materiales de consumo.

Magdiel, el buen y tranquilo ciudadano, siempre respetuoso de las leyes, de hecho, ya no podía vivir en el Caribe mexicano por sus ideas políticas y económicas...paradójicamente. Un

discurso que pronunció en la graduación de una generación de alumnos de la universidad, sobre la necesidad de la libre empresa en una economía sana y un gobierno democrático (del que por cierto tomó inspiración de las ideas de Adam Smith, los Freedman y uno de los últimos discursos de Clinton), motivó que el Secretario Académico de la Universidad del Caribe, el Dr. maya-mexicano Pancho Pink Alux, lo acusara de “comunista”, y así autoridades de la universidad y el gobierno local comenzaron una feroz persecución política y tenaz bloqueo académico, obligándolo prácticamente a esconderse en la casa de varios amigos y, finalmente, salir de su región en la cajuela de un carro, y luego de su país en un autobús hacia Ciudad Juárez, y en Greyhound hacia El Paso, para salvarse de la persecución política y la ruina económica a que se había conducido a su vida profesional, académica y empresarial a partir de ese discurso. Además, los bajos salarios, la negación constante de oportunidades, la envidia, el abandono y la crítica social lo habían devastado. Por lo tanto, él que siempre condenó a aquellos que abandonaban a su país, tuvo que emigrar como las aves, y decidió probar suerte en Estados Unidos, a la par que intentaba reconquistar a su familia (que había reaccionado de manera excesivamente hostil hacia estos acontecimientos y no se dignaron hablarle por varios meses). Pensaba que se merecía una segunda oportunidad. Su único afán en la vida, en estos momentos, es conseguir un buen trabajo en una universidad estadounidense. Afortunadamente, debido a su talento, buen carácter y viejos amigos, ha sido invitado a pasar una temporada como Profesor Visitante en la Universidad Corporativa de Austin, en un “joint appointment” en los Departamentos de Gobierno y Español.

Magdiel, que ha abandonado ya todos sus sueños de escribir poesía y literatura, se levanta todas las mañanas como un au-

tómata sin sueños pero con asombrosa disciplina cuasimilitar (que recuerdan los tiempos en que fue un campeón de artes marciales) y pseudomonástica, dispuesto a subsistir en esta gran batalla por la vida. Al despertarse cada mañana reafirma sus valores, que le han permitido sobrevivir en diferentes partes del mundo. Abre los ojos, reza y da gracias fervientemente a Dios por un día más de trabajo en este mundo (lo cual le permitirá enviar dinero a sus familiares enfermos en su patria), se asea cuidadosamente, juega con su gato Ronald, desayuna y se toma la primera de las veinticinco religiosas tazas de café durante el día. Recuerda los tiempos en que su precioso y aguerrido hijo, y sus hermosas y vivaces niñas le daban los buenos días, sonriendo y brincando alborozados a su alrededor. Después, plancha cuidadosamente su blanca, vieja y pulcra camisa y su negro y lustroso pantalón, corrige el tiempo de su antiguo y maravilloso reloj de cadena de oro (eterno compañero que nunca lo abandona), se baña, se peina, se perfuma, se engrasa el cabello, lustra sus zapatos, fuma el primero de tres cigarrillos de la jornada, y se encamina a su trabajo. Siempre sonríe, como un viejo niño (aunque ahora con un dejo de tristeza) pues se considera afortunado por el regalo de una vida saludable. Caminando parsimoniosamente hacia su trabajo, se ve a sí mismo como un robot que, desde la fecha en que su mujer y sus hijos le comunicaron que habían tramitado su divorcio sin su consentimiento en Chetumal, se convirtió en una máquina que consume industrialmente tabaco y café. Estos aromáticos combustibles le permiten producir, infaliblemente, una impresionante cantidad de números y relaciones causales estadísticas, argumentos convincentes que soporten a éstos, y artículos académicos que le empiezan a dar renombre. Entre palabras y números, se dice, mientras espera a cruzar la calle, no hay lugar para los sentimientos en este "Mundo Feliz". Después de todo, las palabras

y los números son la interpretación clave de su realidad: no es acaso él un número más, como lo demuestra su “social security number” 512-474-9914. Los médicos le han dicho desde hace un par de años que debe cuidarse el corazón. Pero él sabe que su corazón, su amor vital, lo perdió cuando su mujer y sus hijos lo abandonaron, y cuando tuvo que escapar de su Nación, su patria grande, y de su región, su patria chica. Por otro lado, está seguro de que el otro corazón, el músculo palpitante al que se refieren los médicos, nunca lo va a traicionar y seguirá funcionando. Una gastritis persistente es la que a veces le preocupa; sin embargo, no por eso disminuirá el consumo de café. No hay de qué preocuparse: mala hierba nunca muere. Alguna vez su abuelo Samuel le decía que él sería inmortal, a través de sus escritos, y él así lo ha creído.

En la universidad sus estudiantes lo conocen como “the horse” por su amplia y generosa sonrisa de grandes, graciosos y blancos dientes; sus inocentes, enormes y expresivos ojos; su rítmico y marcial caminar, su forma de mover la enorme y bien torneada cabeza al contestar las preguntas que se le hacen, y el sonido de sus viejos y brillantes zapatos de cuero al marchar por los pasillos. A Magdiel le fascinó bailar hace 20 años y quizás por eso conserva extraordinaria gracia y flexibilidad en sus movimientos, que sugieren todavía una personalidad vigorosa, enmarcada por sus rizadas crines entrecanas y abundantes bigotes hirsutos y cerrada barba plateada de candado. Sin embargo, siempre tiene un aire triste, melancólico, que le da a la vez un cierto porte distinguido. Sus ex-alumnos y particularmente sus ex-alumnas, que lo aprecian y admiran, han decidido hacer algo para aliviar su soledad y “modernizar su vida personal”.

Sus ex-alumnas decidieron pagar un anuncio en el “Multicultural Dating Services”, que publica anuncios para

romances y citas en diversos periódicos y revistas de la ciudad, y da acceso a una cuenta privada del INTERNET. Este es, palabras más, palabras menos, el anuncio que sus alumnas pagaron: "Latin American Professor, 45 years old, straight, healthy, powerful legs, good-looking, specialized in Government and Literature, is looking for attractive love partner of any race, nationality and culture. You should be between 20 to 50 years old. I like to share my time in front of a cup of coffee and the occasional smoke of a cigarette talking about good and exciting readings, movies, music, and social activities. Being a nature lover I also enjoy outside activities in green areas. If interested call Magdiel Mendieta at 512- 471-5551 ...".

Ella es Ann Maggie. Joven bellísima y destacada estudiante de negocios y arte, nacida en Iowa, de 21 años de edad, feminista, neonazi, y aficionada a las anfetaminas, la cocaína y sobre todo, a la droga más popular del Mediterráneo (su lugar vacacional favorito): el éxtasis. Ha practicado físico-culturismo, fútbol soccer, modelaje, y ha corrido dos veces el maratón de 40 kilómetros de Nueva York. Su padre, ex-diplomático del gobierno estadounidense, está bajo prisión por tráfico de drogas, y su madre trabaja para organizaciones no gubernamentales de asistencia social en Haití y Bangladesh. Ella es responsable de su vida desde los 13 años, y aunque ha recibido ayuda financiera de sus padres, no los ha visto desde hace un lustro.

Las ex-alumnas de Magdiel Mendieta lo han invitado a la celebración del "Halloween" en el salón Jacarandas. Aquí es donde se conocen Magdiel y Ann Maggie, en el salón de los espejos.

Ann Maggie, la mujer de proporciones casi perfectas, llega con su acompañante, John Bull Neck, a la sala de los espejos. El acompañante de Ann Maggie, es uno de esos personajes estadounidenses de ascendencia inglesa y alemana, físicamente

impresionante y humanamente avasallador con sus 230 libras de peso y sus seis pies de estatura, ex-campeón de levantamiento de pesas y jugador de fútbol americano. Poseedor de un desorbitado sentido de superioridad racial y física, se siente sin embargo incómodo en ambientes no deportivos. Pronto se da a notar entre los asistentes su presencia hercúlea, casi monstruosa, reflejada en varios sitios de la sala de los espejos, pero su incomodidad aumenta, pues no sabe bailar esa exótica música latinoamericana. Particularmente le intrigan esos raros, salvajes y primitivos rituales rítmicos conocidos como salsa, merengue, danzón, bolero y tango.

Conforme la noche y la fiesta avanzan, ella, Ann Maggie, aburrída de su robusto acompañante pero ávida de la fiesta y del baile, comienza a buscar con la mirada a los mejores bailarines, ansiosa de conocer y experimentar este nuevo ambiente. Su mirada se ve obligada a posarse en uno de ellos, un hombre afable y de triste sonrisa de mediana edad, con reloj de bolsillo y zapatos pulidos, crujientes y relucientes, con un llavero de Cancún colgando de la bolsa derecha de su pantalón. Ella lo ha visto alguna vez en los pasillos de la universidad, y sabe que es un profesor extranjero conocido como una persona muy agradable, triste y amable. Ahora lo observa, intrigada, como un excelente bailarín. Pronto, decide acercarse a este enigmático hombre, al que por primera vez ve un poco alegre, e invitarlo a bailar. Ella le pide a su hercúleo acompañante que le sostenga su bebida y su bolsa, mientras baila con Magdiel. Johnny rechaza su petición, indignado, y arroja despectivamente su bolsa sobre la mesa. Ella hace un mohín de disgusto e indiferencia y deja, al pasar, su bebida en una mesa contigua a la sala de baile.

Es así como Ann Maggie y Magdiel se conocen... bailando. Para su sorpresa, a las tres canciones de salsa cubana y colom-

biana, y dos merengues dominicanos, ella está cansada y sudorosa, pero excitada y sonriente, y cálidamente, nota que su aburrimiento original ha desaparecido. Aquí, estima, en la pista de baile, no hay tiempo ni posibilidades de pensar en el vacío existencial de todos los días. Aquí, el hoy se hace presente ahora. La vida, al bailar, se hace un flujo melódico, armónico, unitario, sistemático, continuo y rítmico. Después de un par de canciones de la centroamericana punta, y un sensual bolero mexicano, las mejillas de Ann Maggie brillan como dos manzanas al sol de mediodía; su boca, entreabierta de placer, deja escapar sonidos de alegría, rítmicos y alegres, como los cánticos de un ave que inicia por primera vez su vuelo. El, atento, la observa, la sigue, la conduce, la espera, y la guía, bailando, en una escena amigable y encantadora. Ambos crean una particular esfera de cordialidad, y un aura de placer a su alrededor. Parecen, a las miradas inquietas y anhelantes de los sorprendidos espectadores, dos gráciles peces rondándose y cortejándose en círculos para aparearse en un reducido y espejeante acuario, que en nada los detiene y que a duras penas los contiene.

El va vestido con un traje negrizul, un traje sastre antiguo pero de muy buena caída, tela y forma. Sus eternos zapatos negros que de lo espejeantes deslumbran. Una camisa de algodón suavizada por el diario uso, pero tan blanca que asombra y tan bien planchada con almidón que da pena tocarla. Calcetines grises de rombos azules con puntos negros, y una corbata de rayas diagonales, azul y púrpura, le dan alegría a su austera combinación. Un par de tirantes grises con hebillas de plata le otorgan mayor elegancia a su indumentaria, complementada por un cinturón azul de piel de avestruz y hebilla negra.

Ella porta un vestido-minifalda escotado, de algodón, seda y terciopelo negro, de texturas suaves y destellos eléctricos, que se ajusta perfectamente a su cuerpo. El vestido se unta a su

cuerpo como la piel a una pantera inquieta, sugiriendo la ausencia de cualquier otra prenda. Zapatos rojos de hebillas doradas a los tobillos, y tacones negros. Porta regiamente en el cuello un par de cadenas de oro y plata, tres pulserillas de oro y tres de plata en sus brazos, unos aretes de filigrana de oro llamativos y pintorescos, y un par de argollas de plata, delgadas y delicadas, en los tobillos, Su sonrisa, pintada de rojo granada, es encantadora, ingenua... y maliciosa a la vez. Ingenuamente maliciosa. Sus labios son gruesos, delineados sensualmente, como fresas recién cortadas. Su cabellera asemeja unas crines salvajes, de rayos de sol dorados y castaños. Sus piernas gráciles y esbeltas, sus muslos definidos, su cadera musculosa, generosa y sensual, su vientre ligeramente abultado, y sus hombros, brazos y cuello delicadamente torneados, representan un conjunto armónico de equilibrio, gracia, pasión y fuerza. Su nariz recta y un poco ancha, pero muy graciosa. Sus ojos almendrados, uno verde y el otro azul, centellean en su tez bronceada. Podría pasar por una amazona delicada o una venus atlética. Ann Maggie baila con movimientos sumamente excitantes, pero bruscos. Tiene ritmo fácil y una condición física estupenda, pero no flota ligera en las notas musicales, ni vuela ágil en las cadencias caribeñas. Sin embargo, Magdiel, recordando sus memorables tiempos de buen danzante en las fiestas de su ciudad y sus barrios, logra pescarle su tiempo, armonía y cadencia, y súbitamente los dos toman corriente para navegar rítmicamente, en las notas de un danzón mexicano de los sesentas.

Ella sonríe, y entre paso y paso del rombo mágico del danzón, lo acaricia con su vientre sinuoso. El oye un batir salvaje de tambores, que golpea su corazón y su cerebro, estremeciendo su médula masculina...y su imaginación febril lo hace mirar, admirado y obsesionado, el precioso ritmo autónomo que los senos turgentes de Ann Maggie sugieren. Ella gira, de repente,

y le ofrece, seductora, sus opulentas caderas, en el momento en que, sin interrumpir el danzón, se inician los fuertes acordes de un vallenato de Colombia. Él se acerca, bailando despacio, hacia ellas, hacia sus preciosas nalgas, un poco tímido...pensando... ¿qué dirá la gente? Esto a mi edad, considera Ella, juguetona, ahora al ritmo de una salsa venezolana, le sonrío sobre el hombro, animándolo, saca la lengua vivaz y fugaz y arquea la espalda como una palmera bajo el viento, y balanceando rítmicamente sus caderas sobre el pene electrizado de él, lo invita a bailar más cercanamente. El, colocado estratégicamente en esa geografía de privilegio selvático, ahora al ritmo de un palo de mayo nicaragüense, escucha nuevamente el estruendoso latir de tambores y el ritmo salvaje de sus sienes, aspira su aroma de mujer, y siente el correr de millones de hormigas guerreras por su cuerpo, por primera vez en muchos años. Ann Maggie se torna total y súbitamente de frente hacia él, de tal manera que sus centros de equilibrio se unen cadenciosos. El se estremece. Titubea. Sin poder evitarlo, el ritmo acelerado del corazón de Magdiel se encuentra aprisionado entre las piernas de ella, en su pubis danzante, entre sus bragas, atrapado en la telaraña mítica de sus cabellos tirantes y sudorosos. Ann Maggie lo abraza, pasándole los brazos alrededor del sudoroso cuello y atrayéndolo hacia ella. Adrián imagina que se ha transformado en un enorme, vibrante, rítmico e impetuoso barco-falo que baila y flota cadencioso en los mares de ella y en el universo de la sala de los espejos. La verga mayor de su nave se estremece al soplar ágiles vientos que hinchan las velas de su nueva libertad. Milagrosamente, ninguno de los dos pierde el paso, ni el ritmo, ni la elegancia. Es una escena hipnótica, erótica, cautivadora, magnética, e increíble... sobre todo para las ex-alumnas de Magdiel. Los espejos, espirales de relámpagos plateados, giran a su alrededor en un torbellino de luces y explosiones melódicas.

Después de media hora de bailes ininterrumpidos, la minifalda negra y el pantalón negro parecen una misma piel sudorosa de un felino de cuatro piernas y brazos, dos espaldas y dos cabezas. Los movimientos se hacen más atrevidos y rítmicos. Ella, ahora de espaldas a él, le toma las manos y paseándolas sobre su cabeza y sus hombros, finalmente lo hace abrazarla, y se estrechan nerviosamente, con las manos sobre el ombligo de ella, al terminar los acordes de una sabrosa cumbia colombiana. El, un poco turbado, la hace girar, y quedan, otra vez, frente a frente, encadenados por sus miradas y el ritmo conjunto de sus muslos-peces mojados y temblorosos, meciéndose lúdicamente al compás de un cadencioso bolero cubano.

Ella, cada vez más excitada y atrevida, lo roza con su cabello en la cara, girando la cabeza, y comienzan una vez, y otra vez, y una vez más, a dar vueltas, al ritmo de un fastuoso y rapidísimo merengue. Ella, mareada, por la velocidad y el número de los giros, le pide disminuir la velocidad, diciendo "Sorry. I am dizzy". El, atento, detiene las vueltas, y propicia la continuación del baile, recurriendo ahora a sutiles deslizamientos laterales, como si fuera un mágico péndulo. Ella se apoya en sus brazos, lo toma por los codos y, delicadamente, punta de nariz con punta de nariz, respira sobre sus labios, con su aliento cálido. El, espera, bebiendo ávido su aliento, en tanto que ella se recupera, y ahora es Ann quien viene hacia él y lo acaricia repetidamente con sus mejillas, sus labios húmedos, y su nariz. En eso, en un ademán desesperado e imprevisto, ella lo toma por la cintura, todavía en este beso nasal y lo estrecha firmemente con sus muslos, aprisionando su pierna izquierda y su pene vibrante entre el centro de sus dos piernas. El falo de Adrián se ha transformado en este momento en una anguila eléctrica, que emite descargas de energía sin cesar. En este momento, son sus vientres lubricados y unidos los que llevan su ritmo candeu

te. El sudor mana, como lluvia copiosa y ácida, por las mejillas y brazos y piernas de ambos, y al caer al piso, fertiliza la pista de baile. Ella lo roza con su mejilla intermitentemente y con su pelo como crines de seda y fuego golpea el rostro de él. Brotan chispas. El recoge las llamas vivas con su mano derecha, seductoramente la toma de la nuca con su antorcha izquierda y ella tiembla incendiándose y agitando sus hojas, flores y frutos. Sin perder el paso, se convierten en una hoguera giratoria. Sus pezones, erectos, los unen en este tiempo fugaz, en que el mundo es una bola de fuego. Todo el mundo los mira, fascinado. Ella, sonrojada y sonriente, toca levemente con sus labios lluviosos la boca de él. Súbita y apasionadamente, su lengua –ávida serpiente submarina– penetra fugazmente la otra boca, la de él: boca seca y ardiente, sorprendida e igualmente anhelante. Es un momento orgásmico, ese momento húmedo del beso: fugaz y eterno, vibrante y quieto, iconoclasta y romántico. La música termina...pero el beso continúa...y ellos siguen bailando. Sus cuerpos se estremecen, como volcanes anunciando su próxima erupción. Todos los miran, estupefactos. Ellos solo se ven a sí mismos, mientras sus manos se entrelazan y unen y desunen, a intervalos furtivos, y recorren agitadas sus cuerpos. El “discjockey”, situado exactamente arriba de ellos, los observa, hipnotizado, y olvida poner la siguiente melodía. Silbidos y gritos de las otras parejas lo sacuden de su marasmo, e inmediatamente pone otro merengue puertorriqueño, tomando el micrófono e invitando a todo el mundo a bailar. Ellos, ella y él, tomados de las manos, siguen bailando. Gotas de su propia lluvia escurren por sus manos y caen a la pista de baile, envuelta en la neblina de sus alientos y deseos, como gotas de agua sobre un comal caliente, energizando el lugar y haciendo florecer los anhelos de los que los ven y envidian y admiran.

En ese instante, John Bull Neck hace su aparición tempestuosa...brutal. Irrumpe, como un toro furioso, con las venas turquesa del descomunal cuello a punto de estallar, y embiste a Adrián. Adrián lo esquiva, sorprendido, como un torero capoteando y partiendo plaza, y él pasa como un torbellino mugiente a su lado. Adrián, después de su giro magistral de Aikido, retorna y se posa, como un halcón cauteloso y alerta, serenamente, en su lugar. Ella, águila azorada, apenada, divertida, maliciosa, los mira. Abraza a John con sus alas e intenta detenerlo. Bull Neck, ignorando al halcón expectante, intenta obligar a Ann Maggie a bailar con él. Ella le reprocha, en un alarde feminista, batiendo ofendida las alas, que sea "jealous, macho and possessive, because he does not respect her individuality and freedom". El responde con murmullos coléricos, mezcla de protestas vomitadas y gruñidos como eructos bestiales. A pesar de su lucha, o quizás por los forcejeos, no pueden pescar el ritmo: la música se les escapa, y todo el mundo ríe a carcajadas de sus torpes esfuerzos por bailar. El físico culturista está enrojecido y enfurecido como un papión sagrado. Súbitamente, John se ha convertido en un aullante mono de cara roja. Perdido el control, John le exige a gritos que abandonen ese "damn place for minorities".

Adrián, el viejo profesor, transformado ahora en un magnífico bailarín, cortés, firme, sonriendo y con mirada de acero, se acerca por su espalda, le toca el hombro y le dice: "Excuse me, my friend, do you know that here, in this country, there is law and police?" John, furioso, con el rostro como un jitomate asoleado, lo insulta enfurecido, e intenta agredirlo, siendo detenido en su nueva embestida hacia el bailarín por las garras de ella. Adrián, molesto por su actitud, e irguiéndose por primera vez desde que está en país ajeno para defender algo que considera suyo, decide hacerle frente, y se pone en guardia,

adoptando la postura diestra del gato (en clara alusión a su entrenamiento de artes marciales). John, fuera de sí, le dice, desesperado y guturalmente: "Perrdoname, Perrdoname, Perrdoname...Greaser, but I am going to kill you! Focking Chicano! Go Away! Damn Wet Back! Perrdoname, but she is mine!" Adrián lo observa, asustado en su interior pero tranquilo en sus modales, entendiendo que han perdido la cabeza por ella. Sin embargo ante la amenaza que el Minotauro representa, y presintiendo que se puede librar en cualquier momento del abrazo de Ann Maggie, da un paso lateral con la pierna izquierda, y un paso hacia atrás con la pierna derecha, levanta la mano y pie izquierdos, perfeccionando su postura defensiva...y espera. El Minotauro, resoplando y bufando como un buque de vapor, intenta avanzar sobre él. Adrián, viendo que el tornado de cara roja y ojos llameantes caerá sobre él, calcula la distancia, tenso como un cable, y cambiando su postura hacia una posición de ataque, comienza a levantar la pierna derecha para dejar caer una patada en la cara de John. En la sala de los espejos y los murales, todo es silencio, temor y expectación. En ese momento, Adrián imagina que las gotas de sudor que Ann Maggie y él derramaron sobre la pista de baile pronto se convertirán en gotas de sangre.

En ese preciso momento, Mónica, una muchacha mexicana-norteamericana, ex-estudiante de Adrián, se acerca por su costado, y con extraordinaria agilidad, abraza a su ex-profesor y lo obliga a girar y a bailar con ella el acelerado merengue que están tocando, a fin de evitar ser herido por los afilados cuernos del Minotauro. La pista en esos momentos se ha vaciado, quedando solitaria. Las parejas que no pudieron salir de la pista, se resguardan en las paredes de espejos y murales. Todo mundo observa, expectante. Las dos mujeres, hábilmente, contienen a los dos hombres, forzándolos a bailar. Adrián danza, pero aten-

to, no retira la mirada del otro, desde cualquier ángulo de los giros en que se ve envuelto. Mónica, como ágil bailarina, inteligente y vivaz y nueva amiga, no lo suelta, pues lo tiene abrazado por la cintura con ambas manos. Cuando Adrián intenta desembarazarse de ella, en el momento en que el lugar se estremece con la melodía caribeña de un ardiente calypso, viendo que la otra pareja se está acercando a ellos, Mónica le toma el brazo que ha logrado liberar, y en una postura muy graciosa, lo obliga a seguir bailando. La habilidad de Mónica, la guapa chicana, para obligar a Adrián a danzar con ella, es casi mágica: parecen flotar sobre la pista. Si no fuera por la violencia electrificante que se barrunta como una tempestad traicionera, el baile de Mónica con Adrián sería tan sensual, tan excitante, como aquel que Adrián sostuvo primero con Ann Maggie. Pero Adrián no tiene ojos ni corazón para ella, en estos momentos. Un video es filmado que, posteriormente, en virtud de que los filma sólo a ellos y no reproduce sonido, revela la escena como una lucha sensual, en la que él, cómicamente trata de escapar de los brazos de Mónica y finalmente parece ser convencido y seducido.

La escena se interrumpe, bruscamente, cuando el encolerizado, frustrado y desconcertado Minotauro le dice, braman-do, a Ann Maggie: "Whore! I don't need you! Fock you! If that is what you want, be a Greaser! Stay with your Chicanos! I am a proud American! Go to Hell"! Y, desembarazándose de ella, con pasos de gigante, recorre la pista de baile y se lanza, ahora como un jabalí herido, hacia la puerta de salida, empujando a Adrián y haciéndolo girar como un trompo. Johnny desaparece como el espectro de un bisonte, con una velocidad pasmosa, entre las luces y sombras de la noche de Austin. Para ese preciso momento, Adrián se había logrado liberar, y erguido, esperaba el siguiente ataque del joven enfurecido. Pero al darse cuenta de que fue finalmente ignorado, ya que el jabalí

impetuoso pasó junto a él como un tornado, sólo puede erguirse con dignidad, viéndolo partir. Todo vuelve instantáneamente a la calma. Las parejas regresan a la pista. Mónica, su nueva amiga, retorna con su pareja. Ann Maggie y Adrián continúan bailando, como dos agitados rehiletes multicolores impulsados por la brisa poderosa del mar de sus ímpetus.

Ahora, las escenas sensuales y amorosas se repiten, pero con cierto alborozo desenfadado, como si se celebrara la partida del otro, del impulsivo y desafortunado John. Ann Maggie, por un momento parece triste, y por otro alegre, y después baila incontrolablemente como pájaro liberado de su jaula. Ambos parecen ahora una pareja de delfines juguetones. Sus cuerpos y miradas se acarician con fruición y pasión interminables. La danza elegante se convierte en un cortejo pasional, y pareciera por unos momentos que el rito sexual de la procreación pudiera tener lugar entre ellos, ahí, en la pista florida de baile, ante todos, en ese momento. La salsa que escuchan y danzan se hace más intensa y picosa. Tocan la canción cuya letra dice: *Cuando el amor llega así, de esta manera, uno no se da ni cuenta. el Cauca reverdece y el Guamachito florece, y la sogá se revienta... Cuando el amor llega así, de esta manera, uno no se da ni cuenta... Caballo de la Sabana porque está viejo y cansado, pero no se da ni cuenta que un corazón amarrado, cuando le sueltan la rienda es caballo desbocado... Y si una potra alazana caballo viejo se encuentra, el pecho se le desgrana y no le hace caso a faceta, y no obedece a freno ni lo para un pasarienda... Caballo viejo azabache... porque después de esta vida no hay otra oportunidad... Cuando el amor llega así de esta manera, uno no tiene la culpa, quererse no tiene horarios, ni fecha en el calendario, cuando las ganas se juntan... Caballo de la sabana, porque está viejo y cansado... Caballo de la Sabana y tiene el tiempo contado, y se va por la mañana con su pasito*

*apurado, a verse con su potranca que lo tiene embarrascao...El potro va tiempo al tiempo porque le sobra la edad, Caballo viejo no puede perder la flor que le dan, porque después de esta vida no hay otra oportunidad...Caballo viejo azabache...Caballo de la Sabana, porque está viejo, y cansado....Quererse no tiene horarios ni fecha en el calendario....Cuando el amor llega así, llega así, de esta manera, uno no se da ni cuenta....*Esta última pieza dura 15 minutos. Magdiel y Ann Maggie continúan bailando por 25 minutos más, ocho piezas musicales, sin parar. Las últimas piezas son una samba, dos calypsos, un tango, dos danzones, y un par de clásicos boleros mexicanos.

Este último "potpurri" de música latinoamericana culmina con el bolero *Bésame mucho*, dejándolos a ambos agotados pero febriles. Concluyen el baile apoyados el uno en el otro. Súbitamente, ella, subiéndose con sus diminutos pies en los grandes pies de Magdiel, pide un "break". El accede, llevándola a su asiento sobre sus pies. Se sientan. Ella, temblorosa y ahora aparentemente preocupada, pide un cigarrillo. Pregunta que hora es. El, atento, saca su viejo reloj de bolsillo, pero, como un prestidigitador, presintiendo que se iría si le dice la hora, jugando y sonriendo, lo pone en una mano, lo desaparece, y lo aparece en la otra. Ella, autosuficiente, cansada y desesperada ya para entonces, trata de buscar su propio reloj en la bolsa de mano. El la detiene, diciéndole: son las 2:30 de la noche, apenas. Espera. La madrugada es joven. Aún es temprano. Ella le susurra, entre apenada, nerviosa y decidida: "I have to go, sweet heart." El, nervioso y pálido, temiendo no volverla a ver, le pide por aquello que más quiera en el mundo, que espere, que no se retire. Arrodillado enfrente de ella, entre sus mojadas piernas doradas, en las penumbras de la sala de los espejos, le toma las manos y las besa con ternura. Todos los espejos centellean, reflejando esta escena, para la curiosidad de todos los presentes.

Súbitamente, el reflector giratorio del salón ilumina las piernas de Ann Maggie. Ella, como un resorte, se pone tensa, entreabriendo las piernas para ponerse de pie, y dejando ver el destello de una sonrisa húmeda de seda roja al erguirse, le da un beso cariñoso, furtivo y firme a Adrián en la mejilla, y le dice "Thank you, old man. I like you but I am going. John is my husband and he should be waiting for me at home. I'm sorry". Al escapar, sin embargo, cae uno de sus aretes al piso...una diminuta flor de filigrana azul de tallo áureo. Al intentar devolvérsela, ella se niega diciéndole "It is for you, old and rythmic man...sweet memories! Bye!"

Magdiel le da las gracias, sonrío, pero una lágrima lo traiciona cayendo sobre su corbata. Cierto, como dice un poema, a veces al reír se llora. Estupefacto, sonrío otra vez, y en esta ocasión la sonrisa, y las lágrimas, se le congelan en el rostro como las gotas de agua que en los inviernos de Nueva York, en temperaturas de 40 grados bajo cero, se hielan en las llaves de agua rompiendo las tuberías y decorando fantasmagóricamente las salientes de los rascacielos. Ann Maggie se aleja caminando, rápidamente, ondulando sus generosas y ahora inolvidables caderas. Sale como una triste brisa nocturna, como un espíritu chocarrero de la madrugada. Y todos voltean a ver a Adrián, y se ríen, pues ella procuró que todos oyeran su despedida, y piensan...se fue...se le fue...pobre viejo! Todo mundo contempla a Adrián. Se oye una carcajada, plena de ecos.. Todos sonrían, y se ríen, algunos comprensivos, otros admirados, unos cuantos maliciosos. Repentinamente, él se siente efectivamente viejo cansado por unos momentos, con sus cuatro décadas a cuestas...pero pronto, se sobrepone a sí mismo, y se dice a sí mismo, valientemente: la vida es como es, y no como queremos que sea. Pronto, encuentra otra pareja y continúa danzando. Ahora, con un estilo vibrante y digno, baila con sus ex-alumnas

música flamenca. En esta noche, piensa, reencontró parte de su juventud, bailando, sonriendo, bebiendo, peleando y llorando (lo que nunca hizo en su vida!)...y todo fue tan espontáneo. Camino a su casa, nuevas lágrimas rebeldes escapan de sus grandes ojos cansados, somnolientos, al pensar que quizás todo lo que ha pasado no es verdad, que todo lo que recuerda no es sino un producto más de sus imagerías. Después de todo, se recuerda a sí mismo... siempre ha tenido una mente tan inquieta!

Al llegar a su casa, enfrentado nuevamente a la tiranía de su soledad, cae exhausto sobre la cama y se pregunta si, después de lo sucedido, tendrá valor de volver a vivir un nuevo día. A la mañana siguiente, presa de un gélido dolor de cabeza y un terrible zumbido argentino en los oídos, apaga el despertador. Se levanta, entra a la regadera, pierde el aliento ante el súbito duchazo de agua fría, inspira profundamente y le da las gracias a Dios por un nuevo sol, en el que gracias a sus valores podrá luchar y sobrevivir, y piensa que, a veces, hay sueños que merecerían ser realidad. Confundido, duda todavía de que sus recuerdos sean ciertos, pero, de repente, embelesado, mira a través de la cortina de agua, sobre la silla, sus ropas de baile, su corbata, sus zapatos, los tirantes, el cinturón, y la flor azul de tallo de oro del arete caído...y mientras se frota con la áspera y blanquísima toalla, decide que hoy es necesario retomar las riendas de su vida, pues un día más lo espera, a él, un hombre nuevo. Un día más, antes que nada y después de todo. Sabe que debe olvidar esta experiencia. Sin embargo, en su interior, está seguro de que, después de muchos años, todavía estará, vívida y palpitante, como una promesa vibrante, la sonrisa de seda roja.

Severino Salazar*

A Iván Reynaud H.

Este año, San Valentín cayó en sábado. Me di cuenta que era el día del amor y la amistad porque muy temprano en la mañana, cuando prendí el radio para escuchar las noticias un ratito mientras me vestía –antes de irme a correr al parque– una locutora entusiasmadísima, a gritos destemplados, repartía felicidades a todo el mundo y les daba consejos a los enamorados para celebrarlo, hacer del día una fecha inolvidable y dejar una marca de cariño en el camino. Aseguraba que el amor era una canción a la cual, en algún momento de nuestras vidas, nos tocaba ponerle letra y cantarla apasionadamente, a todo pulmón, con todo nuestro ser. En el fondo, música de muchos violines sentimentales y llorones, derramando ríos de miel.

Apenas había dado cuatro vueltas en el circuito de grava morada donde normalmente doy siete, cuando me encontré a Marce. Aún sin decir ni media palabra –pero ahogándose en sus

* Profesor-investigador de tiempo completo en la Coordinación de Lenguas Extranjeras, UAM-Azcapotzalco.

gritos de alegría— ne abrazó fuertemente, exagerando un poco, según creo, la emoción que le causaba verme. Luego nos plantamos sendos y sonoros besos en las mejillas, ya fuera de la pista para no estorbarle a los otros corredores. Caminamos un rato entre los árboles buscando un lugar cómodo donde diera el solecito para sentarnos en el pasto, muy contentos por hallarnos juntos después de tanto tiempo de no saber el uno del otro. Todavía jadeando y escurriendo sudor por todos lados, empezamos a platicar. Más bien fue ella, como luego dicen, la que se posesionó del micrófono y no lo soltó en un buen rato.

Me di cuenta que ya le andaba por encontrar a alguien con quien echar para fuera una historia de amor que traía atorada entre pecho y espalda. ¿Y quién mejor que yo? A mí siempre me había gustado escuchar de su boca lo que le sucedía; porque ella no era de las que se guardan las cosas y dejan a la gente sola, sacando conclusiones por su cuenta. Vamos a decir que su lengua era como una escoba con la que ella solita se barría por dentro a la vista del que estuviera en frente, sin ningún pudor; y ahí va todo para la calle y sálvese el que pueda o hágase a un lado el que no quiera que lo ensucien. Con Marce el tiempo volaba, y más si había unas copas de pormedio. Ella convertía cualquier conversación en un platillo bien-sabroso.

Lo que me contó no era un asunto del otro mundo. Pero como a ella le había sucedido, yo creo que pensaba en algo extraordinario, nunca antes visto. En realidad, aquello era tan común y sin trascendencia, a mi entender, como que le había puesto los cuernos a Jorge. Pero lo emocionante y peligroso, según ella —reflexionando ahora con toda calma— es que estuvo a punto de abandonarlo y dejarle al niño y a la niña. ¡Imagínate!, gritaba —mientras escuchábamos los pájaros invisibles, enfurecidos, entre la ramas de los árboles— para que yo tuviera un

asomo a la gravedad del predicamento en el que la vida la había puesto.

La aventura sucedió de la siguiente manera: había conocido a un tipazo, fuera de serie, del que se enamoró tan absurda y locamente como si ella hubiera tenido quince años. A la vejez viruela. Pero de toda maneras no habría habido forma de evitarlo, dada la abundancia de los irresistibles atributos del susodicho, en sus propias palabras. Estuvo por diez largos meses fuera de sí, irreconocible ante ella misma, llena de felicidad y de otras pasiones nuevas de las que no sabía que era capaz de atiborrarse. Los ojos le brillaban anegados de añoranza, con una revoltura de felicidad y tristeza, mientras revivía frente a mí, rodeados de árboles llenos de pajaritos, esos meses gloriosos, que apenas acababan de rebasarla.

A Marcela y a Jorge, yo tenía un poco más de quince años de haberlos conocido: desde que nos entregaron los departamentos que acabábamos de comprar a crédito en un edificio en condominio, donde todavía vivo. Él metía en su conversación hartos cabrones, bueyes y chingados y remarcaba su acento rancharo y norteno más de la cuenta. Y aunque usara trajes impecables entre semana, como un auténtico *lord* inglés, según Marce, los sábados y los domingos se ponía botas –de piel de víbora, de cocodrilo, de tortuga o de iguana: era dueño de una amplia colección de calzado exótico– y pantalones vaqueros.

Estaban recién casados o se casaron ese mismo mes que estrenamos nuestro departamento. Ahora no puedo precisarlo. Aunque a los ocho o nueve años, con lo que ya habían ahorrado juntos durante ese tiempo, compraron una casa sola bastante cerca de aquí y se cambiaron. Que necesitaban un patio y jardín para que el niño y la niña –que habían nacido durante los tres o cuatro primeros años de su matrimonio– crecieran sanos y sin

complejos (sic), en lugares amplios, sintiendo los pies sobre la tierra, como Dios manda, según ellos.

En realidad, Marce y Jorge nunca se acostumbraron a vivir en condominio; o en un edificio, más bien. Me decían que la sensación de tener espacios y gente arriba y abajo de ellos todo el tiempo –y aún peor cuando estaban dormidos– era algo a lo que jamás se iban a acostumbrar. El hecho de saber que no se tiene contacto con el suelo que se pisa los hacía figurarse que no vivían en la ciudad ni en ningún lado, que iban de paso. Que eso no era estar en el mundo. Pues ambos habían nacido y se habían criado en casas solas, con patios grandes, sintiendo siempre el terreno del cual eran dueños. Seguros del pedazo de tierra dónde se hallaban parados, en pocas palabras.

Los dos eran ingenieros químicos y tenían muy buenas posiciones en la planta de la cervecera, que según esto es la más grande de América Latina. Pero nuestra amistad no se desvaneció cuando ellos se fueron del edificio: después, de vez en cuando, nos citábamos para comer juntos en un restaurante del centro o nos hacíamos visitas regularmente: con una o dos botellas de vino tinto en la mano, llegaban a mi casa o yo iba a la de ellos. Nos despedíamos en la madrugada mareados y contentos; y yo, que no fumo, como si hubiera fumado toda la noche. Fueron varias las ocasiones en las que ellos, por alguna razón, tenían que salir de noche y yo les servía de niñera.

Cuando empezábamos a vivir en el edificio, pronto descubrimos que teníamos la misma edad y que nos gustaban casi las mismas cosas. Sin embargo, me acuerdo que muy, pero muy al principio Jorge me había caído gordísimo, como una patada de mula en el hígado. Fue demasiado agresivo conmigo. Ya que la segunda vez que lo veía en mi vida –me lo encontré en el estacionamiento, pues mi cajón estaba junto a los dos de ellos– y después de que sólo habíamos intercambiado unas cuantas

preguntas y respuestas, sin que todavía nos hubiéramos tenido confianza, escudándose en la dizque franqueza norteña, me dijo sin agua va:

—Oye, tú eres puto ¿Verdad?

—Así es. ¿Por qué? —le contesté con sangre fría según yo, sin permitir que ninguna emoción me saliera a la cara. Traté de reaccionar como si me estuviera diciendo: Oye, tú eres católico o tú eres alto, ¿o no? Pero lo que son las cosas, mucho tiempo después, cuando rememorábamos —muertos de risa— ese encuentro con su pregunta tonta y su respuesta todavía más, él me aseguraba que me había tambaleado como si me hubieran metido un balazo en el pecho y que luego me había quedado bien firmes, como los meros machos.

—No, yo nadamás digo. Pero no hay pedo —me había contestado.

Como las paredes de los condominios son casi de papel, en seguida comencé a escuchar, sin siquiera proponérmelo, los resoplidos de Jorge y los gritos y quejidos de ella cuando estaban haciéndose el amor, pues eran muy escandalosos. No está de más decirlo: cuando pasaron los años dejé de escuchar sus estertores amorios. Ya eran más mesurados, habían cambiado su hora de cogerse o se les había erosionado el entusiasmo, que es lo más seguro. De mi convivencia con ellos aprendí que el amor pasa por muchas fases. Que es como estar comiéndose un pastel de varias capas. Que es como estar dibujando un castillo de humo con un cigarro, mientras se está borracho y se lleva a cabo una conversación apasionada.

A los pocos meses de conocerlos, pues, Marce y yo nos caímos tan bien que entramos de lleno en intimidades. Algunas tardes ella venía a mi departamento, algunas yo tocaba en el de ella y otras, cuando Jorge no llegaba, nos íbamos a tomar un refresco amargo, como ella llamaba a la cerveza, al centro. Me contaba

sus ajustes y desajustes con Jorge en la cama y fuera de la cama y me exigía que yo también le contara mis aventuras en los lugares sórdidos de la ciudad, sin escatimar detalle.

Y luego, a los pocos meses, ya nos queríamos como hermanas siamesas –en palabras de Jorge–. Hasta me dijo que en su oficina me presumió con sus amigas: que tenía un vecino a todo dar, increíble, con el que platicaba de todo, que ella le pedía y él le daba consejos muy buenos. Y me aseguraba que sus colegas me querían conocer pero así, y tronaba los dedos de sus manos largas y elegantes, bien cuidadas. Sus uñas crecidas, brillaban con visos de perlas. Y por supuesto que me resistí a conocer su runfla de viejas chismosas. Le dije: De seguro has de andar fanfarroneando que tienes un amigo joto.

Ni por aquí me había pasado que Marce le pudiera y le estuviera poniendo los cuernos a Jorge de una forma tan ardiente. Durante ese año nos habíamos frecuentado muy poco. Ellos se veían tranquilos, sin problemas, tal vez un tanto ausentes, aunque eso era natural, pensaba yo, que los matrimonios terminan por aburrirse de lo lindo y ni modo, se tienen que aguantar. Su hijo y su hija seguían creciendo y estaban muy bonitos. Niños que nada les falta, bien atendidos y con disciplina, fuera de la influencia de las escuelas del gobierno.

Ahora me daba cuenta que la distancia de diez cuadras sí había puesto una barrera en nuestra amistad, pues Marcela no me había tenido al tanto, ni siquiera por teléfono, de sus excitantes desvíos matrimoniales.

Lo increíble es que hoy, catorce de febrero, San Valentín, ella salió a trotar con la intención de darle veinte vueltas –o si fuera posible más– a la pista de arena para así caer muerta de cansancio, porque deseaba rendir su cuerpo, hacerlo olvidar: hacía exactamente un año que terminó su relación con el tipazo

que la había sacudido por dentro hasta hacerla sentir el amor de su vida.

Esta misma tarde, el año anterior, después de haberlo discutido una y otra vez hasta el cansancio, por fin se escaparán juntos de la ciudad. Porque él le puso un ultimátum: se iban a Yucatán a empezar una nueva vida o él se iba solo. La situación así, ya no podía mantenerse por más tiempo. Ya no estaba dispuesto a compartirla con nadie. Su amor por ella lo había vuelto egoísta. Traía los dos boletos de avión en la mano. Y ella había dicho, ni modo, me voy con él, no me queda de otra.

Pero cuando llegó a su casa, para echar en una maleta lo más indispensable, su hija la aguardaba impaciente a media escalera.

—Mamá, ¿dónde te has metido? No he hecho mi tarea. Te estoy esperando para que me compres la estampita de Melchor Ocampo.

En ese momento me di cuenta que todo había sido un sueño, concretaba Marce con la voz rota y de luto de alguien que ha sufrido una pérdida irreparable, y que aún no se ha repuesto. Que el sueño se me acababa de hacer pedazos al pie de la escalera. Que el tiempo ya había hecho lo suyo. Que esta casa era un ancla de acero a la que yo estaba amarrada. Que ahora mi destino era ir a la papelería más cercana, rapidito y de buen modo —y tronaba los dedos de sus manos largas y bien cuidadas— para comprar una estampita de Melchor Ocampo. Y había llegado tarde hasta para eso, para comprar una pinche estampita.

Luego Marce se había encerrado en el baño. Y me explicó con lujo de detalles como tuvo que doblar una toalla para morderla con todas sus fuerzas, mientras dejaba que su llanto saliera a raudales, sin ruido, como un río viejo y olvidado que corre silencioso en lontananza. Que así empezó a ocultarle a todo el mundo un año de su vida, en el que había sido más feliz que nunca.

Antes de salir a caminar las diez cuadras que separan mi edificio de la casa de Jorge y Marce, escuché en el radio la noticia de una zacapela que había tenido lugar, esa misma tarde, entre los vendedores ambulantes y los guardianes del orden público. Después de que ya hacía mucho tiempo que fueron desalojados del Centro Histórico e instalados en un espacio amplio y bien comunicado de las orillas de la ciudad, esa mañana había reaparecido la plaga humana, ahora vendiendo racimos de globos de todos colores a lo largo de la Alameda y hasta el Jardín de la Independencia. Globos en forma de corazón llenos de gas, que flotaban alegres con la brisa de febrero.

Eran enormes árboles de globos, mecidos por el viento, que se querían escapar para el cielo, impacientes. Bosques de hule y gas que habían brotado de pronto en la mañana a lo largo de esa concurrida avenida, decía el locutor que daba la noticia, invadiendo el arroyo vehicular.

Pero haciendo memoria, de unos años para acá habían aparecido en el aire de nuestra ciudad esos globos en forma de corazón –rojísimos– o como cojines y almohadas de colores metálicos y chillantes llenos de gas que brincaban grotescamente con el aire. Pasaron de moda los globos transparentes, rayados como caramelo, aunque éstos eran única y exclusivamente para los niños.

Ahora se usaba que los enamorados de esta ciudad se regalaran esos globos como símbolo de su corazón inflamado de amor puro, infantil, etéreo, volátil, danzarín y pendiente de un hilo tan endeble; efímeros. Y parece que todo enamorado estaba consciente que en un descuido ese regalo, ese don, esa bendición, podía escapársele de las manos e irse por el cielo para jamás recuperarlo. ¿Pero no era paradójicamente el riesgo de perderlo una parte fundamental de su valor y atractivo?

Lo que había causado el problema con la policía fue el hecho de que las autoridades descubrieron que los vendedores estaban inflando sus globos, en plena calle y a la vista de todo el mundo, con gas butano –y con el riesgo de que explotaran y se causaran una tragedia como la de Celaya o la de los cueteros de Tultepec– y no con el inofensivo y noble gas helio, del que se supone que deben estar inflados los globos. Tenían varios tanques en la calle. Conectaban el globo al tanque, abrían la llave, se llenaba el globo, cerraban la llave, amarraban el globo con un hilo y se lo vendían al cliente que se lo ofrecía a su amada o a su amado como prenda de su amor verdadero.

Y bueno, reflexionaba yo, que estos ambulantes no piensan, que son como animalitos, que viven como animalitos. Y las autoridades que les tienen tantos miramientos, que ya se les treparon al lomo hasta los globeros. Ya les tomaron la medida. Bueno, allá ellos, digo yo. Aunque Jorge diga que la cosa es más complicada de lo que se ve a simple vista. Y afirme que Marce y yo somos unos reaccionarios, desconsiderados. Muy bien, seremos reaccionarios, nadie es perfecto, pero él ya demostró, desde esta mañana, que es un cuernudo, pensaba yo mientras caminaba a su casa.

Y volviendo a los globos –a esta hermosura de prenda de amor, de símbolo– como si lo anterior fuera poco, ahora se les agregaba el hecho de que estaban rellenos de un hálito hediondo, tóxico, altamente explosivo y peligroso. Moléculas de gas en tensión, furiosas, encarceladas piel adentro. ¿Pero cómo resistirse a tanto encanto? ¿Como podrían los enamorados desdeñar tal aderezo en un platillo que servía para alimentar al insaciable amor?

Cuando llegué a su casa, ella misma abrió la puerta. Me dijo que le acababa de colgar a Jorge, que venía en camino. Que a él también ya se le hacía dilación para que nos empezáramos

a tomar las botellas de vino chileno y a cortarle rebanadas al queso menonita, que ella había comprado esa misma tarde en La Soriana. Yo le entregué dos latas de palmitos y otra de aceitunas negras.

En ese momento, su hijo bajó las escaleras a brincos con un largo suéter amarrado de la cintura. Me dio un beso en la mejilla porque desde chiquito lo hacía: yo era su tío favorito desde entonces.

—Uno sabe que se está haciendo viejo hasta que ve a los hijos de sus amigos ir creciendo —le dije a los dos: a él y a su madre.

—Tú no te haces nada, tío, estás igualito.

—Sí, igualito que Cuasimodo —le contesté riéndome.

—Bueno, sí. Pero ya vete. No hagas esperar tanto a esa pobre niña —le dijo Marce a Jorgito Junior. Y lo empujaba con una mano en la espalda para que ya saliera de la casa; tenía la hoja de la puerta en la otra.

Apenas si nos habíamos sentado en la sala cuando sonó el timbre en la cocina. Marce se paró inmediatamente, renegando porque a su hijo de seguro se le habían olvidado las llaves. Pero no, no era Jorgito Junior. Entró a la sala seguida por un hombre que cargaba dos enormes bolsas, una de lona y otra de plástico. Ella me dijo que no se tardaba. Y a él le dijo:

—Por acá, por favor.

Ambos subieron las escaleras. Y una vez que estuvo sentada nuevamente frente a mí, me explico:

—¿Tú crees, qué ocurrencias? La novia de mi hijo me habló en la tarde para decirme que mientras ella y Jorgito estaban celebrando en su fiesta de la prepa, un hombre iba a venir a llenar su cuarto de globos. Que por favor lo dejara entrar. Que era un detalle por ser el día de San Valentín: ¿Tú crees?

Sorprendido abrí la boca de más. Y luego le conté con toda

calma lo que escuché en el radio sobre los globeros que esa tarde habían invadido el centro histórico.

–Vé y pregúntale con que los va a inflar. No está de más – le sugerí.

Marce subió las escaleras rápidamente. Escuché sólo el murmullo de la breve conversación que se estaba llevando a cabo entre ella y el globero en el cuarto de Jorgito.

Cuando regresó y estuvo cerca de mí, dijo en voz baja para que nada más que yo la escuchara:

–Que él mismo los va a inflar con su boca –me dijo haciendo un gesto de repugnancia –Imagínate... –y movía su cabeza en desaprobación, pero sin poder hacer nada.

Le dije muy quedito y tratando de sofocar la risa:

–Ojalá no esté crudo, porque el alcohol también explota.

Marce hizo como si se fuera a vomitar, frunció la cara y fingió que un repentino escalofrío le recorría el cuerpo, como si hubiera chupado un limón agrio.

Jorge todavía se tardó un buen rato. Antes de que él llegara, el globero terminó su trabajo y se fue.

Ya bien entrada la media noche, me despedí de Marce y Jorge. Nos la habíamos pasado muy contentos, como cuando ellos estaban todavía enamoradísimos –y aún no habían entrado los cuernos a esa casa. Pero, por otro lado, se notaba a leguas que Jorge tampoco se estaba chupando el dedo– y nos amanecíamos tomando vino tinto, como si el tiempo no hubiera transcurrido. Nos pusimos al corriente sobre nuestras vidas que, por otro lado, no había mucho que contar, ya que Marce me puso al tanto esa mañana en el parque. Mañana que, por supuesto, ni le mencionamos a Jorge.

Antes de irme les dije que la curiosidad me devoraba por desengañarme cómo había quedado el cuarto del Junior. Jorge formó un signo de interrogación con sus pobladas cejas, así que Marce rápidamente lo puso al tanto, muerta de risa, de las puntadas de la novia de su hijo.

Por la forma en que se hablaban, en ese preciso momento me di cuenta que Marce y Jorge ya eran como dos grandes amigos, que una inmensa amistad los mantendría siempre juntos, que de vez en cuando dormirían abrazados, plétóricos de agradecimiento porque la vida los haya puesto a compartir ese espacio. Porque así debe de ser: les había llegado el turno a sus hijos. A éstos les correspondía ahora vérselas con el amor, con esa cosa maravillosa, etérea, como tensada por un gas raro, a punto de explotar o de escapársele a uno de las manos.

Esa casa aún albergaría al amor —el febril, el impetuoso, el ebrio— por un largo tiempo.

Subimos las escaleras los tres en fila india, divertidos, como si el regalo también hubiera sido para nosotros. Yo iba en medio. Una vez frente al cuarto de Jorgito, Marce abrió con mucho cuidado la puerta sólo unos cuantos centímetros para que viéramos. El cuarto estaba repleto de globos hasta el techo. ¡No cabía uno más! La puerta solamente se podía abrir unos cuantos centímetros porque empezarán a explotar: ésa era precisamente una parte del efecto que se buscaba. Metió la mano y el brazo tentaleando en la pared, buscando el contacto de la luz. Luego vimos cuando se encendieron las lamparas del techo. Todos los globos se iluminaron desde adentro, como frutos cristalizados en azúcar.

Me imaginé a Jorgito abriendo esa puerta como todas las noches, una hora o dos después, mientras se desataba una tronadera de globos en su honor. O rompiendo globo por globo

con un cigarro encendido para abrirse camino en su cuarto. O sobre su cama, sin ropa, durmiendo plácidamente, rodeado de globos –como en las profundidades de una pecera repleta de burbujas de colores– inflados con el aliento fétido del globero.

Por el vino que viajó desde Chile para transitar por mis venas esta noche, por los quesos, la conversación y la amistad, siento mi cabeza tan ligera como un globo. Mientras recorro las diez cuadras que me separan de mi casa –de mi cama, vacía, más bien– pienso en el destino efímero de los globos: si no explotan, si no se escapan por el aire, el gas se va evaporando hasta que se les desvanece esa tensión, esa furia de moléculas encarcelada piel adentro. Van perdiendo livianidad y gravedad y terminan acomodándose suavemente sobre el piso de algún rincón. Sin tardanza, también se van arrugando como frutos viejos. Después hay que deshacerse de ellos, echarlos a la basura.

Once upon a time there was a man made up of clay, raspberry, oak and cinnamon. He had a silver secret inside. He knew about those who kept something inside. He knew, for example, about those who have poems inside and are called poets. And he knew about all those who have songs to sing, thoughts to share and ideas to inspire. And although he did not possess these elements, he was conscious about having “a silver secret”. He knew the secret was special, but he was not that well acquainted with the wonderful power it could have. One day he met Beauty, that slept on purpose but wanted to wake up with him.

The silver secret really wanted to reach Beauty. And to reach it, the silver secret paved the way with flowers and smiles. There was magic in the way, and yet the man was not conscious about the misterious gift in the silver secret. It is good to know that the secret was strong, but it was also soft and tender. It had the ability to wait and go on, and although Beauty was well hidden because of the many years it slept, the narrow and dark road to get there was lit with special silver rays full of passion and tenderness.

And contrary to the color coming in a secret, inside Beauty,

it laid a yellow color, like a sunflower, like the sun itself, like a fast goldfish looking amazingly at what was coming up.

While Beauty was waking up, it seemed there were echoes of stories and legends, trumpets and swifting leaves. It was like a soft, far voice singing. It was an exotic mixture of tender lullabies and aggressive waves against a shore that hurt. It was an encouraging atmosphere, like a fan of rainbow colors.

It seemed like languages in contact, and although Beauty's language was foreign, it sounded quite familiar. There was confidence, and faith to go on. There was no language barrier. It seemed the embryo of a new language, a new code had just been born, and so it was the silver secret.

And once the silver secret was able to wake up Beauty, they danced all day because they knew the power of the secret consisted in a gift of life.

November 1996

- * *Days in Taxco (The Myth of the Umbilical), New Mexico, California and Texas will always remain in my heart as a bilingual love to understand Chicana/o World.*
- * *To my brave Chicana friends who taught me to listen to my heart (I have tried since then!)*
- * *My eternal gratitude and admiration to Professor Sylvia Gorodezky, who taught me Mexican-American topics are "living history". Thank you for teaching me to understand the differences in the Mexican-American World.*
- * *To Axel Ramírez, who was my advisor as well as friend and took me to the entrance of a Chicana/o road I had to walk myself.*
- * *Finally, I must say the editing of this Journal was done the way I do things: with love, passion and tenderness.*

ESPEJOS Y REFLEJOS: LOS CHICANOS
Y SU LITERATURA EN MÉXICO

Axel Ramírez

Axel Ramírez: Licenciado en Etnología (INAH/SEP, 1974), Maestro en Antropología Social (INAH/SEP, 1975), Doctor en Antropología, 1978 (University of California, Berkeley, USA), y Doctor en Estudios Latinoamericanos, 1985 (UNAM, D.F.). Durante la conclusión de sus diversos grados fue acreedor de varias menciones honoríficas. En repetidas ocasiones ha participado como profesor visitante en Estados Unidos y Cuba. Investigador a partir de 1970 ha publicado para el INAH, la Universidad de San Carlos en Guatemala, El Colegio de Michoacán, CONAPO, Porrúa, UNAM, Voices of Mexico (CISAN), además de Estados Unidos y la Comunidad Europea. Figura clave en México en torno a la divulgación de tópicos de la comunidad México-americana, ocupa el cargo de Jefe del Departamento de Estudios Chicanos en el Centro de Enseñanza para Extranjeros, UNAM, desde hace 14 años. Ha sido pionero en la promoción constante de Encuentros, Coloquios y Congresos a nivel nacional e internacional. Ha participado como Jurado del Premio Mexicano de Literatura "José Fuentes Mares" en la Modalidad de Letras Chicanas, Cd. Juárez, Chihuahua (1973), así como en el Vigésimo Segundo Concurso Literario Chicano/

Latino por parte de University of California, Irvine, en 1996. **Abstract:** De manera sintética se presenta al lector una introducción a la literatura chicana, su significado y el por qué tiene tan poca divulgación en México.

LA POLÍTICA HEGEMÓNICA DE EUA

Y LA RESISTENCIA CHICANA

Elisabeth Albine Mager Hois

Elisabeth Albine Mager Hois: Nació en 1948 en Arnstorf, Alemania. En la década de 1970 estudió la carrera de pedagogía en la Universidad Pedagógica de Regensburg en Alemania. En 1980 emigró a México, donde realizó sus estudios de antropología social en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y al mismo tiempo inició sus labores como maestra de alemán en la UNAM, campus Acatlán, hasta la fecha. Desde entonces se dedica a la investigación de los pueblos indígenas, sobretudo a los huicholes y tarauumaras. En 1995 entró a la Maestría en la UNAM, campus Acatlán. Ahí se despertó su interés en torno a los tópicos chicanos y las tribus norteamericanas, en especial para la tribu kikapu, ubicada en la frontera norte de Coahuila y Texas, así como en Oklahoma y Kansas. Por otra parte el fenómeno de la resistencia kikapu retroalimentó el conocimiento de la problemática chicana.

Abstract: Se analiza el enfrentamiento de dos poderes asimétricos: el de la macrosociedad Estado-Nación y el de la microsociedad chicana, con sus luchas y controversias tanto culturales como políticas. La represión se da en los niveles político y económico, principalmente. La resistencia, en cambio, en sus formas pasiva o cultural, y activa o militante a través de las organizaciones chicanas radicales y moderadas. Este enfoque se fundamenta en la teoría de Gramsci.

LIETARATURA CHICANA
¿CRUCE DE FRONTERAS LINGÜÍSTICAS?

Judith Hernández

Judith Hernández Mora es Licenciada en Idiomas Modernos, egresada de la Universidad Metropolitana (Caracas, Venezuela), Magister en Literatura Latinoamericana, egresada de la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela) con estudios de periodismo en la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México, México). Trabaja como intérprete/traductora de inglés y español, tiene experiencia en la enseñanza del inglés como lengua extranjera y de inglés para fines específicos en el ámbito universitario. Se dedica a la investigación de literatura chicana.

Abstract: El artículo está consagrado a un estudio sobre la lengua, dando más énfasis a la semiología. Al entender la cultura como sistemas de comunicación podrá reflexionarse sobre la importancia de la variante dialectal chicana en su literatura.

LA FRONTERA INVISIBLE:
LAS VOCES ITINERANTES
Tomás Bernal Alanis

Tomás Bernal Alanis. (México, D.F., 1963) Licenciatura en Sociología en la UAM-Azcapotzalco. Maestría en Historia Regional en el Instituto Mora. Doctorante en Antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Coautor de los siguientes libros: *Diccionario Biográfico e Histórico de la Revolución Mexicana* (T. VIII) (INEHRM, 1994), ...Y volvió la Revolución a San Angel (INEHRM/DDDF, 1995), *Tiempo y Significado* (Plaza y Valdez, 1998), *Emografía de la vida cotidiana* (Miguel Angel Porrúa, 2000). Artículos sobre Literatura y Cultura Mexicana.

Abstract. El presente trabajo aborda la relación histórica de la memoria entre las culturas mexicana y norteamericana. La fron-

tera –entre ambos países– ha sido testigo de un largo proceso de invasiones desde el siglo XIX que ha configurado una singular historia alrededor de ese espacio geográfico e histórico, en el cual se ha manifestado una comunicación permanente de voces que rebasan esa “frontera invisible”. Y una de esas expresiones es la literatura chicana que reivindica un pasado y lucha por su reconocimiento en una sociedad multicultural, que rechaza ciertas manifestaciones de ese complejo mundo que se debate entre el pasado y el presente.

*LA FRONTERA VIVIENTE.
ENTREVISTA CON LUCHA CORPI
Javier Perucho*

Javier Perucho es editor, Licenciado en Lengua y Literatura Hispanoamericanas, egresado de la UNAM, cuya tesis de grado, “Hijos de la patria perdida”, versa sobre los pachucos, chicanos e inmigrantes en la literatura mexicana del siglo XX; diplomado en comunicación gráfica; actualmente es el secretario de redacción del suplemento de libros *Hoja por Hoja*. Ha colaborado con reseñas y entrevistas en diversas publicaciones de la Ciudad de México. En 1999 el Fonca le otorgó una beca para la realización de una antología sobre los chicanos en la literatura mexicana, siglos XIX y XX, cuyo título es “Los hijos del desastre” (en prensa).

*CHICANO GEOGRAPHY IN
DETECTIVE FICTION
Marcus Embry*

Marcus Embry: Profesor asociado de inglés en the University of Northern Colorado. Imparte clases de literatura latina y de las Américas. Recientemente ha publicado artículos en: “dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and Theories” así como “Discourse: Theoretical Studies in Media

and Culture". También coeditó un número doble de "dispositivo/n" intitulado: "The Cultural Practice of Latin Americanism". Actualmente está por terminar el manuscrito de "The Shadow of Latinidad".

Abstract: Durante los últimos diez años, aproximadamente, los autores chicanos han escrito obras bastante diferentes a las pastorales, la evocación folclórica de la vida chicana en novelas tales como *Bless me, Ultima*. En este ensayo se analizarán dos novelas recientes que sin lugar a dudas son obra de ficción detectivesca. Se hará énfasis en el grado en que éstas embonan dentro de tal género, y se considerará hasta qué punto los autores chicanos que lo incursionan dan muestra de una gradual asimilación de las novelas chicanas en la corriente principal de la "literatura norteamericana".

COACHELLA: THE NOVEL

AS COMMUNITY

Sheila Ortiz Taylor

Sheila Ortiz Taylor es profesora de Inglés en Florida State University, donde ha impartido clases de literatura y escritura de ficción desde que se doctoró en UCLA, 1973. Su primera novela *Faultline* (Naiad Press, 1982), es considerada la primera novela chicana lesbiana. Otras publicaciones incluyen las novelas *Spring Forward-Fall Back* (1985) y *Southbound* (1990), así como un volumen de poesía denominado *Slow Dancing At Miss Polly's* (1989), obras todas publicadas por Naiad. Sus memorias, *Imaginary Parents* (University New Mexico Press, 1996), combina prosa y poesía, hecho y ficción, cultura anglo y chicana. Su obra más reciente es la novela de misterio en el desierto *Coachella* (University New Mexico, 1998), y la sátira académica *Extranjera*, que está por publicarse.

Abstract: Cada novela existe gracias al Quijote. Aunque éste

y Sancho viajen por sitios solitarios, ambos buscan y crean comunidad. Así Coachella, donde el individuo descubre que las sociedades pequeñas, cada una dependiente de la otra, posee sus secretos y conspiraciones que pueden hacer daño a los otros. En este caso, el SIDA está circulando en la comunidad de Coachella y los médicos poderosos no dicen nada. Los de abajo —una criada, un técnico y un jardinero— descubren la conspiración, afirmando otra vez que la novela siempre trata sobre la comunidad.

LITERATAS BORICUAS, CHICANAS
Y CUBANAS EN ESTADOS UNIDOS

G. Patricia Casasa

Patricia Casasa: Licenciada y Maestra en Antropología Social en la Universidad Latinoamericana. Doctora en Antropología Lingüística por la University of Texas at Austin. Maestra en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Ganadora de menciones honoríficas por su tesis de Antropología Social y la de Estudios Latinoamericanos. Actualmente labora en la UNAM impartiendo las materias de socioantropología, problemas socioeconómicos de México y seminario de tesis. Cuenta con varias publicaciones, algunas por la UNAM, y otras por Editorial Tierra Firme, FCE, y IPGH. Ha sido organizadora de múltiples encuentros y congresos chicanos en la Ciudad de México llevados a cabo en el CEPE, UNAM.

Abstract: La literatura étnica de escritoras latinas en Estados Unidos conforma un grupo marginado, pero muy idealista que sigue atado a la patria original y a sus raíces históricas. Pese a ello se caracterizan por tratar de romper fronteras y terminar con limitaciones para solucionar problemas de identidad, así tanto la etnicidad como la sexualidad resultarán de vital importancia.

IDENTIDAD CHICANA

EN *YO SOY JOAQUÍN*

Alejandra Sánchez Valencia

Alejandra Sánchez Valencia es profesora mexicana dedicada a la enseñanza e investigación en el Centro de Lenguas Extranjeras de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Con anterioridad trabajó en las mismas áreas para la UAM, Iztapalapa, así como la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México.

Perteneció a la primera generación de la Licenciatura en Enseñanza de Inglés como Lengua Extranjera siendo la primera titulada en la carrera, graduándose con honores. Más tarde realizó su Maestría en Estudios México-Estados Unidos obteniendo mención honorífica por su tesis.

Durante varios años combinó su carrera en la Universidad con la enseñanza del inglés y entrenamiento de personal en el Sector Privado.

Sus artículos y trabajos de creación han sido publicados por la Universidad Autónoma de Querétaro, la UAM y la UNAM. Se encuentran en prensa algunos otros materiales que serán publicados tanto en Estados Unidos como en España. Participó también como traductora del Diccionario Enciclopédico de Ciencia y Tecnología publicado en México en 1996 por la Editorial Prentice-Hall Hispanoamericana distribuido en Latinoamérica y España.

Desde hace tres años la Maestra Sánchez Valencia se ha dedicado a promover los aspectos culturales y sociolingüísticos de la relación bilateral entre México y Estados Unidos, en diferentes congresos y coloquios que han despertado el interés en ambas naciones.

Abstract: Se expone la relación entre la identidad y el discurso

narrativo en el poema *Yo soy Joaquín* del chicano Rodolfo "Corky" Gonzáles. Bajo la perspectiva psicológica de James Marcia, la autora percibe el poema como un "moratorium" de la comunidad chicana en la década de 1960, donde existe una integración del pasado con un proyecto de lucha. Es también un reconocimiento al "yo soy" conciliador del ello y superyo, la experimentación de verse atrapado en dos culturas, la paradoja de lo bueno y lo malo que existe en ambas y finalmente el desenlace para autodenominarse "chicano", el rescate y ensamblaje de lo que antes, aparentemente, estaba fragmentado.

TINO VILLANUEVA:
EL DURO CERCO DE SU TIEMPO
José Francisco Conde Ortega

José Francisco Conde Ortega. Poeta y ensayista, es profesor Titular "C" de tiempo completo en el Área de Literatura del Departamento de Humanidades de la UAM-A. Nació, ha vivido y, ojalá, no muera pronto.

Abstract. En la conciencia de la lengua se da el conocimiento del mundo. Tino Villanueva, uno de los más sólidos poetas chicanos, ha sabido vencer el cerco de su tiempo para reconocerse renacido y capaz de dejar una herencia lejana a la sumisión. Bitácora de sueños y de viaje a través de la memoria, su poesía es testigo fiel de una sociedad que en la lucha ha encontrado su espejo necesario.

¿LA PRIMERA NOVELA
CHICANA PICARESCA?
Joaquina Rodríguez Plaza

Joaquina Rodríguez Plaza. Nacida en España y nacionalizada mexicana, trabaja en la UAM-Azcapotzalco desde hace 25 años como docente e investigadora. Artículos, cuentos y ensayos suyos han sido publicados en revistas del Departamento de Humanidades.

dades y del Departamento de Derecho, así como en otras revistas externas a la Universidad.

Abstract. Es un análisis formal de la llamada “primera novela chicana”, con el propósito de establecer semejanzas y diferencias respecto de la novela picaresca tradicional.

Además es un rescate del léxico México-USA usado durante la década de los años veinte.

DE LO PICADESCO A LA ÉPICA
DE LA DESGRACIA (DE *LAS*
AVENTURAS DE DON CHIPOTE...
A *PEREGRINOS DE AZTLÁN*)

Oscar Mata

Oscar Mata nació en la ciudad de México en octubre de 1949. Es licenciado en lengua y literatura hispánicas, maestro en letras y doctor en literatura mexicana por la UNAM. Desde 1975 es profesor-investigador del Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en 1970. Obtuvo el Premio Internacional de Ensayo Literario Malcolm Lowry en 1987 y el Premio de Ensayo Literario José Revueltas en 1991. Pertenece al SNI.

Abstract. Se estudian dos novelas: *Las aventuras de don Chipote* o *Cuando los pericos mamen* de Daniel Venegas y *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez. Una apareció en 1928 y es considerada la primera novela chicana; otra, publicada en 1974, marca el inicio de la madurez de la novelística de los trasterrados de origen mexicano.

En el trabajo se habla de la rápida evolución de la novelística chicana, se estudian algunas de las características de *Las aventuras de don Chipote...* en su calidad de folletín, sus funciones educativas en un público lector de casi nula instrucción. Se menciona la sencillez del estilo, el buen manejo del vocabulario

chicano, así como las advertencias de Venegas a todos aquellos que emigran a los Estados Unidos en busca de fortuna. Con respecto a *Peregrinos de Aztlán* se menciona su carácter épico, así como algunas paradojas de la novela: una obra que pretende abarcar todo el fenómeno migratorio chicano. Resulta ser una síntesis, espléndida síntesis, pero síntesis al fin; el aspecto épico se presenta fragmentado y el pueblo en movimiento es un ente social carente de futuro, o con un futuro muy incierto. Finalmente hay un elogio a la prosa de Méndez.

PERFIL DE MIGUEL MÉNDEZ

Vicente Francisco Torres

Vicente Francisco Torres es miembro del área de Literatura de la UAM Azcapotzalco.

Abstract. Su trabajo sobre Miguel Méndez no es estrictamente más que una lectura general de los libros que, hasta la fecha, ha publicado el autor de *Peregrinos de Aztlán*.

JACK MENDOZA, PARARRAYOS DEL SUFRIMIENTO HUMANO. ACERCAMIENTO A *LOS MOTIVOS DE CAÍN* DE JOSÉ REVUELTAS

Alejandra Herrera

Alejandra Herrera Galván es licenciada en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es pasante de la Maestría en Letras Mexicanas por la misma Facultad. Desde 1977, trabaja como profesora e investigadora en el Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco. Ha sido Jefa del Área de Literatura. Ha publicado en periódicos y revistas artículos especializados y de divulgación.

Abstract. "Jacques Mendoza, pararrayos del sufrimiento humano. Acercamiento a *Los motivos de Caín* de José Revueltas", es un artículo que pretende poner de relieve los rasgos del prota-

gonista de la novela: su falta de identidad, generada por sus raíces mexicanas, su experiencia en la guerra de Corea, la lucha por obedecer sus débiles convicciones en una situación límite. Además el artículo desarrolla la función que desempeña la lengua castellana fuera de su contexto geográfico, y las persecuciones racial, a los chicanos, e ideológicas, al comunismo.

JOHN RECHY, UN CHICANO *SUI GENERIS*

Ignacio Trejo Fuentes

Ignacio Trejo Fuentes: Licenciado en Periodismo y Comunicación por la UNAM y maestro en Letras por New Mexico State University. Ha enseñado en la Universidad Iberoamericana y en la UNAM; actualmente es profesor visitante e investigador en la UAM-A. Algunos de sus libros son *Crónicas romanas*, *Loquitas pintadas*, *Lágrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibargüengoitia)*, *Faros y sirenas (aspectos de crítica literaria)* y *Hace un mes que no baila el Muñeco*.

Abstract: John Rechy, autor de novelas como *City of Night*, *Numbers*, *The Vampires*, *This Day's Death* y *The Sexual Outlaw*, es un escritor chicano apenas reconocido como tal. Su nombre dice poco de su origen, lo mismo que los asuntos de sus libros: Rechy escribe (sólo en inglés) de muchas cosas, entre ellas la homosexualidad, y nada de las que suelen interesar a los mexiconorteamericanos. Es, entonces, un *chicano sui generis*.

KLAIL CITY Y SUS ALREDEDORES:

UN TEXTO CLÁSICO DE LA LITERATURA

HISPANOAMERICANA

Ezequiel Maldonado

Ezequiel Maldonado: Profesor-investigador de la UAM-A, adscrito al Área de literatura del Departamento de Humanidades. Últimas publicaciones: "Particularismos y universalidad en *Los ríos profundos* y *Balún Canán*". Reminiscencias de la uto-

pía” en Tema y Variaciones de Literatura No. 12. “De Mesoamérica a Los Andes: travesía indigenista de Icaza y López y Fuentes”, libro colectivo de la ENAH. “La traducción de una cultura y los relatos zapatistas” en Tema y Variaciones No. 13. Actualmente trabaja en el proyecto “Entre la oralidad y la escritura: el discurso zapatista a través de los relatos del viejo Antonio”.

Abstract: En este ensayo sobre la novela del chicano Rolando Hinojosa, *Klail City y sus alrededores*, se ofrece un breve antecedente del proyecto expansionista norteamericano, la anexión de inmensos territorios mexicanos, y el trauma que provocó este acontecimiento entre nuestros compatriotas. Precisamente, Hinojosa lo recrea artísticamente a través del manejo de lo popular, manifestación de la vitalidad de los pueblos frente a poderes anquilosados. Nos preguntamos, a modo de hipótesis, si el enfoque de *Klail City...* es testimonial o documental. Si bien su origen es testimonial, trasciende este enfoque mediante el manejo de una oralidad o la apropiación de voces populares que preservan una autenticidad lingüística en el texto. Al final, revisamos recursos que Hinojosa utiliza como notas, advertencias, informaciones, aparentemente ajenas al discurso, ya que lo *interrumpen* pero logran un distanciamiento estético. En este sentido, los prólogos de Hinojosa son claves o llaves que abren la atmósfera verbal de cantinas, calles y plazas públicas.

LOS ESPEJOS MULTIFOCALES DE LA
CULTURA CHICANA EN EL PERFORMANCE
DE GUILLERMO GÓMEZ PEÑA

Isabel Díaz

Isabel Díaz nació en Alicante, España. Ahí se haría especialista en traducción de arte y participaría en los mejores museos y galerías de su país. A partir de su Maestría se dedica tanto a

la literatura como al arte chicano, incursionando en el "performance" como expresión artística. Recientemente ha obtenido su grado de Doctora en Letras en Arizona State University defendiendo su tesis sobre literatura feminista.

Abstract: La tradición, la memoria colectiva y la cultura urbana del chicano, así como sus proyectos comunitarios dan vida al *performance* visual o dramático (teatralidad). Abocándose más al aspecto artístico que literario, la autora demuestra que el *performance* es considerado como una lectura de la actuación.

ZOOT SUTT: PELÍCULA DIRIGIDA

POR LUIS VALDEZ

Nicolás Amoroso Boelcke

Nicolás Amoroso Boelcke. Originario de Argentina. Profesor en Cinematografía y Licenciado en Artes Plásticas. Ha publicado dos libros; *Tata Dios*, un guión cinematográfico y *El Acto de Crear*, un ensayo sobre la creación artística. Tiene en preparación un Libro Electrónico titulado *Gran Hotel*. Hizo más de veinte exposiciones individuales de su trabajo y ha realizado doce films. Es profesor de TC en CyAD en la UAM-A.

Abstract. El film juega con relatos polifacéticos, tanto en sus medios narrativos como en los diversos enfoques del discurso, para entender, expresar, la situación de vida de los chicanos. Una obra que en su complejidad consigue transmitir con plenitud el sentimiento que embarga a esa comunidad. Un film que en su deliberada artificiosidad expresa la confusa situación de una cultura que lucha para establecer su existencia en el complejo marco de identidades contrapuestas. Allí se juegan las contradicciones más significativas, las que aparecen en diversa forma a lo largo de toda la obra; dándole un tono incierto, al colocar al relato en una zona indefinida, entre la realidad y la fantasía, entre la verdad y el deseo. Está presente esa idea

polifacética que caracteriza al film, tanto por los estamentos de lenguaje a los que apela, como por abrirse a finales diversos e imaginados. Hay también, una dimensión del tiempo que se organiza por encajonamientos sucesivos. La construcción incluye distintos elementos narrativos, desarrollando diversas formas, desde el melodrama a la farsa, pasando por la comedia brillante y el musical.

POR SUS PISTOLAS Y CON SUS PROPIAS
MANOS CRONOLOGÍA DE LA LITERATURA
CHICANA, 1543-1996

Javier Perucho

Javier Perucho (Ver referencia en *La frontera viviente. Entrevista con Lucha Corpi*).

ÚLTIMA ESPERA

Ricardo Aguilar Melantzón

Ricardo Aguilar Melantzón nació en El Paso, Texas (1947) y vivió en Cd. Juárez, Chihuahua durante 39 años. Es doctor en Lenguas y Literaturas Romances por la University of New Mexico (1976). Ha sido maestro de letras latinoamericanas y chicanas en la University of Washington (1975-1976), la Universidad Autónoma de Chihuahua (1980-1982), la Universidad Autónoma de Cd. Juárez (1988-1990) y la University of Texas at El Paso (1977-1990). Hoy es profesor del Department of Languages and Linguistics de la New Mexico State University. Es ganador del Premio Nacional de Literatura "José Fuentes Mares" con su novela *Madreselvas en flor* publicada por la Universidad Veracruzana. Es autor de *Efraín Huerta* (ensayo, México: Tinta Negra), *Palabra nueva: Cuentos chicanos* (antología, El Paso, Texas, Texas Western Press), *Palabra nueva: Poesía* (antología: México: Dos Pasos Editores), *Glosario del caló de Cd. Juárez*

(diccionario: Las Cruces: Joint Border Research Institute, New Mexico State University), *Traven para jóvenes* (antología, México: INBA), *La frontera: Letra y risa* (ensayo, Universidad Autónoma de Cd. Juárez), *Caravana enlutada* (poesía, México: Pájaro Cascabel), *En son de lluvia* (poesía, México: INBA/ Editorial Transterra), *Madreselvas en flor* (novela, Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana), *Aurelia* (cuento Universidad Autónoma de Cd. Juárez), *Cuento chicano del Siglo XX*, (Antología, México: UNAM), *La vida loca/Siempre corriendo*, (traducción, New York: Simon & Schuster/México: Planeta). *A barlovento*, Torreón: Universidad Iberoamericana y Nimbus Ediciones, 1999. Está por terminar *Lo que el aire a Juárez*, un libro de entrevistas escrito con María Socorro Tabuenca sobre los 30s y 40s en Cd. Juárez. Ha sido miembro del consejo de redacción de *Plural del diario Excelsior*, *Trazadura*, *el centauro y la sirena*, *puentelibre* y *Programa* (Uruguay).

¿PARA QUÉ TANTA PRISA?

Alfonso Rodríguez

Alfonso Rodríguez es profesor titular de lengua, literatura y estudios chicanos en University of Northern Colorado (1978-) Ha trabajado también en Northern Illinois University (1975-78). Ha sido profesor invitado en Western Michigan University (1988) y en Michigan State University (1955). Es autor de un libro de crítica: *La estructura mítica del Popol Vuh*, una colección de cuentos: *La otra frontera*, y tres poemarios: *Salmos para migrantes*, *Levantando la palabra* y *Polvo en la luz*. Ha publicado artículos, ensayos y literatura creativa en diversos países europeos y latinoamericanos, así como en los EEUU. Ha sido editor general de *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*.

LA SONRISA DE SEDA ROJA

Eduardo José Torres Maldonado

Eduardo José Torres Maldonado. Abogado por la UAM-Azcapotzalco, 1982. Sociólogo por la Universidad de Texas 1990-1997, Maestro en Derecho Económico por la UAM-Xochimilco 1989, Doctor en Filosofía por la Universidad de Texas en Austin 1997. Becario Fulbright 1989-1993 para estudios de Doctorado en las Universidades de Cornell y Texas, Estados Unidos. Catedrático Titular “C” por Oposición, de Tiempo Completo, del Departamento de Derecho, y Coordinador del Eje “México, Economía, Política y Sociedad” de la UAM-A.

RITO GLOBAL

Severino Salazar

Severino Salazar: Profesor titular del Departamento de Humanidades, miembro del Área de Literatura y de la Coordinación de Lenguas Extranjeras. Licenciado en Letras Inglesas por la UNAM donde realizó estudios de Maestría en Literatura Comparada. También hizo estudios en la Swansea del País de Gales. Entre su obra narrativa destaca: *Donde deben estar las catedrales* (Premio Juan Rulfo 1984 para primera novela), *Las aguas derramadas* (cuentos, 1986), *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990), *La arquera loca* (1992), *Cielo cruel, tierra colorada* (antología de cuentos zacatecanos, 1994), *Cuentos de navidad* (1997), *Tres noveletas de amor imposible* (1998).

THE SILVER SECRET

Alejandra Sánchez Valencia

MIRRORS AND REFLECTED LIGHTS

Axel Ramírez

Axel Ramírez: B.A. in Ethnology (INAH, 1974). B.A. in Social Anthropology (INAH/SEP, 1975), Ph.D. in Anthropology, (University of California, Berkeley, USA, 1978), and Ph.D. in Latin American Studies, (UNAM, D.F. 1985). He has participated as a Visiting Professor in both the USA and Cuba. He has been a researcher since 1970 and his works have been published by INAH, Universidad de San Carlos in Guatemala, El Colegio de Michoacán, CONAPO, Porrúa, UNAM, Voices of Mexico (CISAN), as well as in USA and the European Community. Dr. Ramírez has been a key figure in Mexico promoting topics concerning the Mexican-American community. He has been Head of the Chicano Studies Department at the Centro de Estudios de Enseñanza para Extranjeros (UNAM) for 14 years. He has been a pioneer in the constant promotion of national and international Encounters, Colloquies and Congresses. He has participated as a jury in the Literature Mexican Award "José Fuentes Mares" in Chicano/a Letters (Ciudad Juárez, Chihuahua, 1973), as well as the 22 Chicano/Latino Literary Contest at the University of California, Irvine, 1996.

Abstract: A brief introduction to Chicana/o literature, its meaning, and a hypothesis about its lack of promotion in Mexico.

CHICANO/A LITERATURE: A CROSSROAD OF LINGUISTIC BORDERLANDS?

Judith Hernández

Judith Hernández got her B.A. in Modern Letters at the Universidad Metropolitana (Caracas, Venezuela), M.A. in Latin American Literature at the Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela). She studied Journalism at the Universidad Iberoamericana (Mexico City). She works as an English/Spanish interpreter and translator. She has taught English as a Foreign Language as well as for Specific Purposes at the University. She has devoted herself to research about Chicano/a Literature.

Abstract: Semiotics is emphasized. When understanding a culture as communication systems, it is possible to discuss the importance of variety in that culture's literature.

THE INVISIBLE BORDERLAND: THE MOVING VOICES

Tomas Bernal Alanís

Tomás Bernal Alanís was born in México, D.F., 1963. He got his B.A. in Sociology at the UAM-Azcapotzalco. He studied his M.A. in Regional History at the Mora Institute. He is almost to get his Ph. Degree in Anthropology at the Escuela Nacional de Antropología e Historia. He has coedited the following books: *Diccionario Biográfico e Histórico de la Revolución Mexicana* (T. VIII) (INEHRM, 1994), *...Y volvió la Revolución a San Ángel* (INEHRM/DDF, 1995), *Tiempo y Significado* (Plaza y Valdez, 1998), *Etnografía de la vida cotidiana* (Miguel Ángel Porrúa, 2000). He has also written articles about Mexican Literature and Culture.

Abstract: This article deals with the historical residue between the Mexican and American cultures. The borderland between both nations has witnessed a long process of invasions since the XIX Century. It has been manifested through the communication of permanent voices crossing that "invisible frontier." One of

those voices is Chicana/o Literature recovering a past and struggling to be recognized in a multicultural society, a society that rejects certain expressions of that complex world debating past and present.

THE LIVING BORDERLAND: AN INTERVIEW WITH LUCHA CORPI

Javier Perucho

Javier Perucho is an editor. He got his B.A. in Spanish American Letters (UNAM). His thesis "*Hijos de la patria perdida*" (Sons of the Lost Native Land) is concerned about zoot-suiters, chicanos and immigrants in the Mexican Literature of the XX Century. He got a diploma in Graphics Design. Nowadays he works as a secretary at the editing office of the book supplement *Hoja por Hoja* (Page by Page). He has contributed with reports and interviews in different media in Mexico City. In 1999 FONCA gave him a scholarship to write an anthology about Chicanos in Mexican Literature XIX and XX Centuries, its title is "*Los hijos del desastre*" (*Disaster Sons*) -in press-.

Abstract: On June 24 and 25, 1993 a colloquy was held at the UNAM. It was about women writing Chicana Literature. Important writers such as Norma Cantú, Ana Castillo, Sandra Cisneros, Lucha Corpi and Helena María Viramontes were there. Lucha Corpi gave an interview to Javier Perucho, and there she talked about the Chicano Movement and the presence it had and has in Mexico. She talked about her work as a poet and novelist.

CHICANO GEOGRAPHY IN DETECTIVE FICTION

Marcus Embry

Marcus Embry is Associate Professor of English at the University of Northern Colorado. He teaches Latina/o literature and Literature of the Americas. He has recently published articles in "dispositio/n: American Journal of Cultural Histories and

Theories” and “Discourse: Theoretical Studies in Media and Culture.” He has co-edited a double issue of “dispositio/n” titled “The Cultural Practice of Latin Americanism.” He is currently finishing a manuscript titled “The Shadow of Latinidad.

Abstract: In the last ten years or so, many Chicana and Chicano authors have written books much different than the pastoral, folkloric evocation of Chicano life in novels such as *Bless Me, Ultima*. In this paper, I will examine two recent novels which are clearly detective fiction. I will consider to what extent Chicana/o authors’ forays into this genre indicate a gradual assimilation of Chicana/o novels into the “American literature” mainstream.

COACHELLA: THE NOVEL AS COMMUNITY

Sheila Ortiz Taylor

Sheila Ortiz Taylor is professor of English at Florida State University, where she has taught literature and fiction-writing since receiving her Ph.D. from UCLA in 1973. Her first novel, *Faultline* (Naiad Press, 1982), is considered the first Chicana lesbian novel. Her other publications include the novels, *Spring Forward-Fall Back* (1985) and *Southbound* (1990), as well as a volume of poetry called *Slow Dancing at Miss Polly’s* (1989), all published by Naiad. Her memoir, *Imaginary Parents*, (Univ. New Mexico Press, 1996), mixes poetry and prose, fact and fiction, anglo and Chicano culture. Her latest work is the desert mystery novel, *Coachella* (Univ. New Mexico Press, 1998). An academic satire, *Extranjera*, is forthcoming.

Abstract: Each novel exists thanks to Quixote. Although he and Sancho travel through lonely places, both of them search and create community. Such is so for *Coachella*, where the individual discovers that small societies, each one depending on the other one, has its own secrets and conspiracies that could

hurt the other ones. There, AIDS is running in Coachella Community and the powerful Doctors do not say anything. People from a low social status: a maid, a technician and a gardener found out the conspiracy, affirming one more time that a novel is always about community.

PUERTO RICAN, CHICANA AND CUBAN WRITERS IN USA

Patricia Casasa

Patricia Casasa got her B.A. and M.A. in Social Anthropology at the Latin American University. She got her Ph.D. in Linguistics Anthropology at the University of Texas at Austin. She also got an M.A. in Latin American Studies (UNAM). She obtained a Cum Laude for both thesis: in Social Anthropology as well as Latin American Studies. Nowadays she works at the UNAM teaching socioanthropology, socioeconomical problems in Mexico, and a thesis seminar. She has published for: UNAM, Tierra Firme, FCE, and IPGH, among others. She has organized several Chicana/o Encounters and Congresses in Mexico City. Many of them have taken place at the CEPE, UNAM.

Abstract: The ethnic literature of Latina writers in the USA defines a marginal group that is quite idealistic and still attached to both originary land and historical roots. Nonetheless, this literature is valuable as long as it tries to cross frontiers and overcome limitations in order to address identity problems. Ethnicity and sexuality have vital importance.

CHICANO IDENTITY IN "I AM JOAQUÍN"

Alejandra Sánchez Valencia

Alejandra Sánchez Valencia is a Mexican Professor who nowadays teaches English in the Foreign Language Center at the Metropolitan Autonomus University (UAM) and previously taught at the National Autonomus University of Mexico (UNAM)

as well as the Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey (ITESM) Mexico Campus.

She got her B.A. in Teaching English as a Foreign Language, being the first one who graduated with Honors in that Major. Later on, she did her Master's Degree in Studies Mexico-USA. She got a Cum Laude for her thesis.

She has combined her career at the University with the Private Sector in Mexico, training personnel in Trusts such as Prentice-Hall, Bacardi Group, Nestlé, Electroodos Infra and some others. Some of her writings have been published by Universidad Autónoma de Querétaro, UAM, UNAM and some of her material is in press in Spain and USA.

She also participated as a translator in the *Academic and Science Dictionary* published in Mexico in 1996 by Prentice-Hall and distributed to Latin America as well as Spain.

Three years ago she began promoting the cultural and sociolinguistic aspects of the bilateral relations between Mexico and the US in different Congresses and Colloquies that have been of interest to both nations.

Abstract: This article explores the relationship between identity and narrative speech in the poem "I am Joaquin" written by Rodolfo "Corky" Gonzales. Based on James Marcia's psychological perspective, the author perceives the poem as a "Moratorium" of Chicano society during the 60's. In those days there was integration between the past and the civil rights struggle. The poem is also a recognition of "I am," reconciling the Id and Superego. The poem is the experience of Chicanos perceiving themselves as being trapped in two cultures, the paradox of the good and bad in them, and finally unraveling to call themselves "chicanos". It is the rescue and joint of what was apparently previously fragmented.

TINO VILLANUEVA: THE HARD BARRIERS OF HIS TIME

José Francisco Conde Ortega

José Francisco Conde Ortega. Ortega is a poet and essayist, and is a full time Professor at the UAM Azcapotzalco. He works in the Literature Area of the Human Department. He was born, he has lived and we wish him not to die soon.

Abstract: It is in the language of consciousness where world knowledge appears. Tino Villanueva, one of the most solid Chicano poets, has known how to conquer the barriers of his time. That has been to recognize himself reborn and able to leave a heritage quite far from submission. Dreams and journal through memory. His poetry is a loyal witness of a society that has discovered its necessary mirror during the battle.

THE FIRST PICAESQUE CHICANO NOVEL?

Joaquina Rodríguez Plaza

Joaquina Rodríguez Plaza was born in Spain and naturalized as Mexican. She has worked as a professor and researcher at the UAM Azcapotzalco for 25 years. Her articles, stories and essays have been published in magazines from the Human Department, the Law Department as well as some other magazines external to the University.

Abstract: It is a formal analysis of the so called "first Chicano novel". The purpose is to establish similarities as well as differences compared to the traditional picaesque novel. It is also a rescue of the Mexico-USA lexicon used during the 1920's.

FROM PICAESQUE TO THE MISFORTUNE EPIC (*FROM LAS AVENTURAS DE DON CHIPOTE... TO PEREGRINOS DE AZTLÁN*)

Oscar Mata

Oscar Mata was born in Mexico City in October 1949. He got his B.A. in Spanish American Literature, then he obtained his degrees as M.A., and Ph.D. in Mexican Literature at the UNAM.

Since 1975 he has worked as professor and researcher in the Human Department at UAM Azcapotzalco. The Centro Mexicano de Escritores gave him a scholarship in 1970. He won the Literary Essay International Award "Malcolm Lowry" in 1987. He also obtained the "José Revueltas" Literary Essay in 1991. Professor Mata belongs to SNI.

Abstract: Two novels are analyzed: *Las aventuras de Don Chipote o Cuando los pericos mamen* written by Daniel Venegas, and *Peregrinos de Aztlán* written by Miguel Méndez. The first appeared in 1928 and is considered the first Chicano novel. The second was published in 1974 and marks the beginning of the novels written by immigrants of Mexican origin.

The essay demonstrates the rapid evolution of the Chicana/o novel. Some of the *Las aventuras de Don Chipote...* are studied. They have the quality of a pamphlet with pedagogical functions for a reading public with almost no instruction. The simple style and the good command of chicano vocabulary are mentioned as well as Venegas' advice to all those who migrate to US looking for a better fortune.

The essay addresses the epic nature and some of the paradoxes of *Peregrinos de Aztlán*, intending to demonstrate the whole migration phenomenon. The epic nature of the novel is examined in fragments; the people in the novel represent movement, but also a social entity with no future, or at least an uncertain one. Finally, Méndez's prose is examined and praised.

MIGUEL MÉNDEZ'S PROFILE

Vicente Francisco Torres

Vicente Francisco Torres is a member of the Literature Area at UAM Azcapotzalco.

Abstract: His work about Miguel Méndez is strictly a general reading of the books already written by that author.

JACK MENDOZA, LIGHTNING ROD OF HUMAN SUFFERING. AN APPROACH TO *LOS MOTIVOS DE CAÍN* BY JOSÉ REVUELTAS

Alejandra Herrera Galván

Alejandra Herrera Galván got her B.A. in Philosophy at the Philosophy and Letters Faculty at the UNAM. She also studied there her M.A. in Mexican Literature. She has worked as professor and researcher in the Human Department of UAM Azcapotzalco since 1977. She has been the Head of the Literature Area. She has also published in newspapers and magazines specializing in general articles.

Abstract: The purpose of this article is to emphasize the main character's features: his lack of identity, because of his Mexican roots, his experience in the Korean War, and his struggle to obey his weak beliefs in a limited situation. In addition, the article explores the function Spanish accomplishes outside its geographical area. It also deals with racial harassments to Chicanas/os as well as ideological harassments to communism.

JOHN RECHY, A *SUI GENERIS* CHICANO

Ignacio Trejo Fuentes

Ignacio Trejo Fuentes got his B.A. in Journalism and Communication at the UNAM. He got his M.A. in Literature at New Mexico State University. He has taught at the Universidad Iberoamericana and the UNAM, nowadays he is a visiting professor and researcher at the UAM Azcapotzalco. Some of his books are: *Crónicas romanas*, *Loquitas pintadas*, *Lágrimas y risas (la narrativa de Jorge Ibarguengoitia)*, *Faros y sirenas (aspectos de crítica literaria)* and *Hace un mes que no baila el Muñeco*.

Abstract: John Rechy, author of novels like: *City of Night*, *Numbers*, *The Vampires*, *This Day's Death* and *The Sexual Outlaw*, is a Chicano writer barely recognized as such. His name says too little about his origin, and thus about his books as well.

Rechy writes about many topics, exclusively in English. He talks about homosexuality, and basically he does not touch those topics that commonly interest the Mexican-American society. That is why he is a *sui generis Chicano*.

*KLAIL CITY Y SUS ALREDEDORES: A CLASSICAL TEXT IN
SPANISH AMERICAN LITERATURE*

Ezequiel Maldonado

Ezequiel Maldonado, professor and researcher at the UAM-A belongs to the Literature Area of the Human Department. His latest published works are: "Particularismos y universalidad in *Los ríos profundos* y *Balún Canán* Reminiscencias de la utopía" in *Tema y Variaciones de Literatura No. 12*. "De Mesoamérica a Los Andes: travesía indigenista de Icaza y López y Fuentes", a collective book by the ENAH. "La traducción de una cultura y los relatos zapatistas" in *Tema y Variaciones No. 13*. Nowadays he is working on the project: "Entre la oralidad y la escritura: el discurso zapatista a través de los relatos del viejo Antonio".

Abstract: In this essay about the Chicana/o novel written by Rolando Hinojosa, *Klail City y sus alrededores*, a brief background of the American expansionist project is offered. It also deals with the annexation of the huge mexican lands and the trauma it provoked in our fellow country men. It is precisely Hinojosa who artistically recreates it when managing the popular -a manifestation of vitality in towns-. We wondered when making a hypothesis if the approach in *Klail City...* is testimonial or documentary. Although its origin is a testimony, it surpasses it thanks to oral speech or the appropriation of popular voices preserving a linguistic authenticity in the text. At the end of this essay we check resources used by Hinojosa such as notes, advice, and information apparently having no relation to speech; it is an interruption that creates an aesthetic distance.

In this sense the prologues written by Hinojosa are keys to open the verbal atmosphere of canteens, streets and public places.

MULTIFOCAL MIRRORS OF CHICANO CULTURE IN GUILLERMO GÓMEZ PEÑA PERFORMANCE

Isabel Díaz

Isabel Díaz was born in Alicante, España. There she became a specialist translating art. She worked in the best museums and galleries in her country. Once she received her MA, she devoted herself to both Chicano Literature and Art, exploring “performance” as an artistic expression. She has recently obtained her Ph.D. in Letters at the Arizona State University defending her thesis about Chicana writers in Literature.

Abstract: Chicana/o tradition, collective memory, urban culture and community projects give life to the visual or drama performance (theatricality). In her essay the author devotes herself more to the artistical aspect than the literary one. She demonstrates “performance” is considered to be an acting reading.

ZOOT SUIT: A FILM DIRECTED BY LUIS VALDEZ

Nicolas Amoroso Boelcke

Nicolás Amoroso Boelcke was born in Argentina. He is professor in filming and B.A. in Fine Arts. He has published two books: *Tata Dios* -a film script-, and *El Acto de Crear*, an essay about artistic creation. He is preparing an electronic book called *Gran Hotel*. He has presented more than 20 individual exhibitions of his work, and has directed twelve films. He is a full time professor in CyAD (Sciences and Design Arts) at UAM-A.

Abstract: This film plays with multifaceted stories both in narrating meaning and in different speech approaches, what is to understand and express Chicana/o life. It is a complex film that fully transmits the sentiment filling that community, and it is a deliberate, skilled film that expresses the confusing situation

of a culture fighting to establish its existence in the complex frame of opposing identities. There, the most significant contradictions take place. The ones that appear in a different way during the whole film giving it an unpredictable tone. That is the consequence of framing the story in a non-defined area, between reality and fantasy, truth and desire. The polifaceted idea characterizing the film is there because of the language it shows as well as the way it opens itself to different and imagined endings. There is also a time dimension that is organized in sequenced compartments. Such construction includes different narrative elements developing different genres from melodrama to farce, while it is also a brilliant comedy and musical as well.

WITH HIS PISTOLS AND HIS OWN HANDS (CHRONOLOGY OF
CHICANO LITERATURE)

Javier Perucho

HEGEMONY AS A POLICY IN US AND THE CHICANO
RESISTANCE

Elisabeth Albine Mager Hois

Elisabeth Albine Mager Hois was born in Arnstorf, Germany. During 1970's she studied Pedagogy at the Pedagogical University of Regensburg in Germany. In 1980 she immigrated to Mexico. There she studied Social Anthropology at the Escuela Nacional de Antropología e Historia. She also started working as a German teacher at the UNAM, Acatlán Campus where she currently teaches. She devoted her research to Indian communities, specifically huicholes and taramaras. In 1995 she entered the M.A. Mexico-US Studies at the UNAM, Acatlán Campus. There she became interested in Chicana/o topics and US Indian tribes, specifically the Kikapu who are located in both the border of Coahuila and Texas and also in Oklahoma

and Kansas. Kikapu resistance provided her a perspective with which to interpret Chicana/o issues.

Abstract: An examination of the confrontation between two asymmetrical powers, the Government/Nation macrosociety versus the cultural and political struggles and controversies of the Chicano microsociety. Using Gramsci as a theoretical basis, this article will consider how economic and political repression is fundamental, and yet both passive, cultural resistance and militant, active resistance can be found in moderate and radical Chicano unions.

FIVE POEMS

Alfonso Rodríguez

Alfonso Rodríguez professor of language, literature and Chicano Studies at the University of Northern Colorado (1978-). He has also worked at Northern Illinois University (1975-78). He has been a Guest Professor at Western Michigan University and Michigan State University. He wrote a critic book: *La estructura mítica del Popol Vuh* (a tales collection); *La otra frontera*, and three poetry books: *Salmos para migrantes*, *Levantando la palabra* and *Polvo en la luz*. He has published articles, essays and creative literature in different European and Latinamerican countries, as well as in USA. He has been general editor of *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*.

ÚLTIMA ESPERA. (STORY)

Ricardo Aguilar Melantzón

Ricardo Aguilar Melantzón was born in El Paso, Texas (1947) and lived in Ciudad Juárez, Chihuahua for 39 years. He got a Ph.D. in Languages and Romance Literature at the University of New Mexico (1976). He has taught Spanish American and Chicana/o Literature at the University of Washington (1980-

1982), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (1988-1990) and the University of Texas at El Paso (1977-1990). Nowadays he is professor at the Department of Languages and Linguistics at the New Mexico State University. He won the National Literature Award "José Fuentes Mares" because of his novel *Madreselvas en flor*, published by Universidad Veracruzana. (He is author of several novels, poetry books, anthologies and articles as shown in the Spanish version of this bio-data in this journal.) He is about to finish *Lo que el viento a Juárez*, a book of interviews written with María Socorro Tabuena about the 30's and 40's in Ciudad Juárez.

Ricardo Aguilar has also been a member of the editing office in *Plural del diario Excélsior, Trazadura, el centauro y la sirena, puentelibre* and *Programa* (Uruguay).

LA SONRISA DE SEDA ROJA ("RED SILK" SMILE). (CREATION).
Eduardo José Torres Maldonado

Eduardo José Torres Maldonado. Lawyer (UAM-A, 1982). Sociologist (University of Texas 1990-1997), M.A. in Economical Law (UAM-X, 1989) and Ph.D. at the University of Texas in Austin (1997). He got a Fulbright Scholarship from 1989-1993 to study at the Universities of Cornell and Texas in USA. Full time professor and researcher at UAM-A (Law Department). He has coordinated the team work "Mexico: Economy, Politics and Society" in the same University.

GLOBOS EN FORMA DE CORAZÓN (HEART SHAPE BALLOONS).
(STORY)

Severino Salazar

Severino Salazar. Professor at the Human Department and member of the Literature Area as well as the Foreign Language Coordination. B.A. in English Literature (UNAM). He also studied an M.A. in Compared Literature and went to Swansea

in Wales to continue studying. Some of his most important literary work are: *Donde deben estar las catedrales* (Juan Rulfo "First Novel" Award, 1984), *Las aguas derramadas* (stories, 1986), *Llorar frente al espejo* (Short novel, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novel, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990), *La arquera loca* (1992), *Cielo cruel, tierra colorada* (Anthology of Zacatecan stories, 1994), *Cuentos de navidad* (1997), *Tres noveletas de amor imposible* (1998).

THE SILVER SECRET. (CREATION).
Alejandra Sánchez Valencia.

