

EL DESARROLLO DEL CUENTO CHICANO: DEL FOLKLORE AL TENEBROSO MUNDO DEL YO

Durante las dos últimas décadas se observa en el ámbito de las sociedades más complejas del mundo, un rebrote de inusitado vigor de las inquietudes que afectan a los llamados grupos minoritarios. El fenómeno se manifiesta por la creciente conciencia que estos conglomerados adquieren de su pasado, de su destino y de sus derechos para exigir de los sectores dirigentes, su autodeterminación. Este hecho social general, parece revestir relieves más notables en los Estados Unidos de América del Norte, en donde genera proyecciones altamente interesantes en el seno de la atmósfera cultural del momento y en la actividad literaria consecuente.

Ninguna persona imparcial e inteligente juzgará el fenómeno como producto espontáneo y debido exclusivamente a razones del momento histórico actual. La verdad es que no hay movimiento social de repercusión que suceda sin un período, las más veces largo, de gestación. Esto vale tanto para las razones extrínsecas como las íntimas del movimiento social. En otras palabras, la confrontación social significativa no nace a raíz de un sólo abuso particular contra un individuo, sino de abusos generalizados a través del tiempo contra un conglomerado de individuos, agrupados según los caprichos arbitrarios de las clases dirigentes. Asimismo, la transgresión solamente cobra magnitud al minar, al fragmentar, a medida del tiempo, el espíritu, la psicología, de un pueblo entero.

Ciñiéndonos al caso singular del chicano, el quebrantamiento psicológico nació como resultado ineluctable de dos factores principales. Primero, la región habitada por la mayoría de los chicanos, el mítico Aztlán, ha conocido, aun desde los tiempos prehispánicos, un aislamiento natural, pues ya es una inmensa llanura árida, ya una inhóspita paramera con hitos montañosos, cicatrizada por escasos y pequeños oasis. El segundo factor surge al realizarse el sueño dorado del Coloso del Norte, a saber, la conquista de una tercera parte del territorio mexicano. Con ello los habitantes de esta región, los futuros chicanos, experimentaron sobre las limitaciones naturales, un aislamiento político, económico, social y, de peores consecuencias, sufrieron una separación cultural.

Por razones consabidas el invasor expresamente determinó extirpar el cordón umbilical que nutría al chicano desde el sur de la frontera convencional. Negándole al chicano el uso del idioma nativo, inició el anglosajón una violenta campaña anti-mexicana tanto para convencer al conquistado de la superioridad yanqui en todos los campos y sentidos como para inculcar en la mente del agredido la idea de su innata inferioridad. Así pues, el anglosajón logró apartar al chicano de su historia, de su cultura, de su centro vital, de su *raison d'être*, sometiénolo a un aislamiento psicológico, es decir, depositándolo en el mundo vertiginoso del enajenamiento.

El éxito casi rotundo de la campaña yanqui contra los chicanos únicamente pudo verificarse en la ausencia de una literatura viable, con fueros de revelar la existencia efectiva del chicano. Esta lamentable situación es comprensible si recalcamos el hecho de que desde un principio se le prohibió al chicano, bajo pena nunca en proporción con el delito, el empleo de su lengua nativa. No sorprende, por lo tanto, la esclerosis subsecuente del idioma español en estas regiones, pues el tiempo y el desuso aseguraron un retroceso lingüístico. Naturalmente la severa asfixia lingüística disminuyó la eficacia de la comunicación cotidiana entre los chicanos, de suerte que se extremaba su alienación. No obstante las graves consecuencias del caso, éste sólo adquiere su máximo relieve al considerar, como circunstancia concomitante al despojo lingüístico, el abatimiento de prácticamente toda la literatura chicana.

Careciendo literatura propia para comunicar y comunicarse las vicisitudes, los temores, los anhelos, la historia, la vida de su gente, el chicano, sin literatura para prevenirle contra los peligros inminentes, llegó hasta creer las falsas y tergiversadas imágenes de sí, que mentes perversas le fabricaban a cada paso. Faltándole cronistas para testimoniar sus auténticos valores humanos, el chicano sufrió una atrofia cultural, cayó en una amnesia histórica, padeció un desamparo general e inevitablemente se expuso al abatido oprobio anglosajón. En efecto, la humillante incomprensión de su dilema, la encontró el chicano en ambos lados de la frontera. En el Sur se le tachó de renegado malinchista, cuando no de frívolo pocho agringado. En el

Norte aún no supera por completo el epíteto virulento de inmundo mantecoso.

Reiteramos: la carencia de un *corpus* literario que estuviera ideológicamente afinado, contribuyó de manera singular a la enajenación del chicano, garantizó también su anulación, su transmutación a una Nada antropomorfa, según la atención anglo-sajona. Sin embargo y a pesar de los desmesurados caprichos ajenos, el chicano sobrevivió sufriendo, armado de su tenacidad e ingenio, manifestados en el fraguar de su jerga peculiar. En virtud del espíritu perenne de resistencia, brotaron de las entrañas del pueblo desahuciado, los cronistas, los autores improvisados, cuya mayor aportación a la Raza, hasta ahora, ha sido el haber abstraído la victoria de una derrota irremediable. El autor chicano ha conseguido para el pueblo la victoria del reconocimiento de sí mismo, de la afirmación, la de la humildad y la resistencia, la del *awareness*. Decididamente los mejores autores chicanos percibieron que el chicano no estaba solo, y ateniéndose a ello lo arrebataron del anonimato insoportable para hacerlo contemporáneo de todos los hombres, devolviéndole así su escamoteada dimensión humana.

He aquí pues el postulado básico de toda la literatura chicana: testimoniar la vida particular y, por consiguiente, universal del chicano para asegurarle su sitio correspondiente en la familia de la raza humana, sitio que le pertenece por derecho propio, no divino, ni diabólico. En el fondo la obsesión de los autores chicanos, a despecho de su dilatada heterogeneidad artística, se traduce a un conato frenético de otorgarle amplio cauce a la expresión de su conciencia de la realidad, conciencia sinónima a la del pueblo que los produjo. De improviso percibimos la firme coincidencia ideológica de una actitud vital y la creación estética. La literatura chicana está comprometida a darle forma a la vida enajenada del pueblo. En resumidas cuentas los nuestros procuran devolverle la razón a la vida chicana, y en igual forma permitirle completar su curso o destino.

Ahora bien, conforme a nuestro criterio, esta coincidencia ideológica en los escritores chicanos realmente señala el génesis de la literatura chicana, fenómeno cuyos perfiles exactos aparecen desde las dos últimas décadas. Conforme al mismo criterio, la diversa literatura producida en las antiguas tierras mexicanas y escrita por "mexicanos" antes de las fechas aludidas, se reconoce como precursora del *corpus* que llamamos literatura chicana. Aclaremos este punto, no tanto para añadir nuestro parecer a la polémica al respecto que actualmente se discute entre los avezados a la literatura chicana, sino para advertir que los cuentos y cuentistas aquí discutidos caen más o menos dentro de esos límites temporales.

No es de sorprender que el cuento, ya sea en prosa o en verso, haya sido la forma prístina de la expresión artística chicana, pues la tradición oral sobrevivió con notable anemia las incursiones del agresor. Además, puesto que la memoria es una reserva invicta de la derrota, los primeros cuentos volvían a esa fuente para suscitarse escenas y personajes que el tiempo y una realidad cada vez peor hacían más atrayentes.

Lógicamente, ante los insultos denigrantes del anglosajón, los primeros cuentistas tomaron una actitud defensiva, llena de disculpas, en cuanto proponían una explicación más que una presentación de nuestro folklore. Algunos, quizás por la influencia nociva de los muchos cuentos anglosajones del mismo tipo, llegaron hasta la exageración romántica, ofuscando nuestros auténticos valores humanos e hiriendo la realidad tanto como los perversos estereotipos que en nuestro vacío literario los falsos cronistas nos habían forjado. "Count La Cerda's Treasure" de la nueva mexicana Nina Otero, por ejemplo, contiene todas las características de una visión hollywoodesca: Un Conde de la Cerda, en busca del tesoro del Gran Quivira, hiere a su contrincante en un lío amoroso; pero al ser encarcelado, logra la libertad gracias a su hermano quien aparece oportunamente con mucha plata para facilitar el rescate. El desenlace hace saber el desquicio mental del Conde, mas eso no impide que el pueblo siga creyendo en el tesoro del Conde.

Con todo, la mayoría de los cuentos de esta primera etapa concierne más la presentación pintoresca y costumbrista de nuestro pasado inmediato. Américo Paredes ("The Hammond and the Beans"), Sabine Ulibarrí ("Tierra Amarilla"), Amado Muro ("Mala Torres"), Jovita González ("Among My People"), Josephine Niggli ("The Street of the Three Crosses"), Josefina Escajada ("Tales from San Elizario") y Arturo Campa ("The Cell of Heavenly

Justice”), entre otros, si bien escriben para un lector anglosajón, logran rescatar y preservar del olvido algunos matices de nuestro vivir conminado por la neurosis social del ambiente en que existimos.

Quien raya a mayor altura en este primer grupo de cuentistas chicanos es Mario Suárez. Sirviéndose de las vecindades chicanas de Tucson, Arizona, como fondo, Suárez expresa la vida y milagros de algunos personajes típicos del barrio. Mas su realismo se distingue del de sus coetáneos por la fuerte añoranza del pasado y por el firme sostenimiento de la validez de nuestro modo de vivir. Asimismo supera Suárez la mera exhibición de nuestro pasado y de nuestras costumbres, los cuales la mayoría anglosajona había tachado de *quaint* (de apariencia anticuada y extraña, pero no desagradable) y que los otros autores chicanos al caer en la trampa, se vieron forzados a defender con inútiles disculpas. Ante la embestida cultural, Suárez patentiza, sin exagerar, los valores sencillos pero muy humanos que le han permitido al chicano sobrevivir en un ambiente social inhóspito. Su cuento “Señor Garza” descubre el ancho sentido filantrópico de éste, quien además de ser propietario, peluquero principal, cajero y conserje de Garza’s Barber Shop, es el San Francisco de la comarca. El éxito económico de su peluquería no le menoscaba su sentido humano de la realidad, pues sin lugar a duda “the shop will never own Garza.”¹

Este énfasis en los auténticos valores del chicano, en vez del hincapié en lo exótico o “extraño” de nuestro folklore y costumbres, trastoca diametralmente la actitud que nutría la literatura chicana respecto a los anglos. Si antes tomaba una actitud defensiva, con Suárez consigue la ofensiva: ahora serían los anglos quienes tendrían que defender su modo de vivir ante la aparente “superioridad” de la cultura chicana, tal como la presentaban los cronistas chicanos. Asimismo divulga esta nueva posición literaria un cuidado por incluir al chicano mismo entre sus lectores. Cesa por consiguiente el estrechísimo empeño de justificarnos ante el invasor y nace la más sana de las tareas, la de definirnos ante nosotros mismos y el mundo entero.

Al intentar la dramatización del ansia de definición personal, el cuentista necesariamente fue obligado a indagar la circunstancia sufrida del pueblo. En este segundo paso el cuento abandona las narraciones plácidas de adornadas fachadas, para acusar con vehemencia las razones externas del enajenamiento. Tras el nuevo motivo, lo que apenas intuía el primer grupo de escritores toma perfiles exactos, a saber, se manifiesta la concurrencia de una profunda conciencia social y la creación estética de jóvenes quienes se veían en el proceso dinámico de apropiarse del futuro. Con nuevos principios el cuentista chicano ahora escribiría de espaldas al anglosajón y de plena cara a la Raza.

De los muchos que colaboran en este segundo grupo, pues es el más numeroso, nos atrevemos a colocar entre los más duchos a Genaro González (“Un hijo del Sol”), J. L. Navarro (“East Los Angeles: Passing Time”), Javier Alba (“The Sacred Spot”), Octavio Romano (“A Rosary for Doña Marina”), Carlos G. Vélez (“So Farewell Hope”) y Nick C. Vaca. Este californiano con su cuento “The Purchase” señala bien la ruta del cuento en su segunda etapa.

Acercándose los días navideños, doña Lupe, viuda dependiente del cheque mensual del gobierno, inesperadamente descubre el maravilloso sistema de compras conocido como *lay-away*. Incómoda por la invariabilidad de sus regalos a los hijos, a saber, toallitas y pañuelos bordados por su propia mano y paciencia, doña Lupe domina el temor de presentarse en la tienda con sus dos palabras de inglés, y aparta los regalos para su familia. El día en que entrega el penúltimo pago, su entusiasmo y alegría ante el indudable éxito de su proyecto le detienen a acariciar las muchas chucherías sobre los mostradores. Mas al salir de la tienda, un joven dependiente de la escuela, injustamente acusándola de robo. Sus lágrimas de pena y orgullo amortajado le acompañan hasta el apartamento, donde a la una de la madrugada, por fin, se sienta a bordar toallitas y pañuelos.

Afortunadamente los mejores de nuestros cuentistas han superado esa fase en que a menudo el *slogan* y el programa, impuestos por el férreo compromiso social, sacrificaban la belleza artística. Y lo insólito del caso está en que el fenómeno se realizó casi de la noche a la mañana. En este sentido, más que evolucionado, el cuento chicano se ha revolucionado. Sin embargo, en

la madurez el afán es el mismo: buscar y expresar nuestra completa realidad. Pero en vez de buscar la verdad por fuera, en el sufrimiento físico, al cuentista sazornado le conmueve nombrar, para así dominar, el dolor psíquico, el que únicamente puede aprehenderse desde el interior, donde habitan los mitos y los símbolos de lo que somos. En efecto los cuentos de esta última etapa representan un descenso al propio y tenebroso mundo del Yo, y como una marcha atrás en el tiempo hasta el origen del dilema no sólo del chicano sino del hombre mismo. Si bien es verdad, empero, que estos cuentos se escriben, como diría Octavio Paz, desde no sobre la condición chicana, aún persevera la protesta social, y con mayor impacto y virulencia, gracias a la fina sutileza y universalidad con las cuales se manifiesta.

Lo que sí desaparece es el inglés. Dedicados no tanto a reflejar la realidad como a crearla, los integrantes de este grupo, a diferencia de los del primer y segundo grupos, optan por expresarse en español, cuyos extremos los determinan el "barroco" y metafórico lenguaje de Miguel Méndez, quien también domina el caló ("Taller de imágenes, pase" y "El buen chuco"), y el lacónico, simple pero igualmente bello lenguaje de Tomás Rivera. El cambio de idioma en la expresión literaria, significa, conforme a nuestra opinión, un querer superar las limitaciones idiomáticas que pillan al más cauto de los escritores que pretenda verter nuestras más íntimas experiencias al inglés. Porque si el inglés, salpicado de giros en español, bastaba a la descripción de la realidad exterior, para comunicar sentimientos entrañables, para lograr ese viaje hacia el pasado, hacia la verdad, hacia el YO, hasta el momento actual es imprescindible el idioma que circula aunque endeble por nuestras venas y que lava nuestra alma, el español.

Realmente cada escritor de este grupo merecería un estudio monográfico, ya por su madurez artística, ya por su sólida influencia en las letras chicanas. Muy pronto tendrán que realizarse dichos trabajos, para perfilar y elucidar las raíces y la sustancia de la labor literaria de Aristeo Brito ("En el principio..."), Miguel Méndez, Tomás Rivera, así como la de otros jóvenes escritores chicanos, cuyos talentos apuntan hacia el auge de nuestra literatura. Por el momento, forzoso es limitarnos a la discusión de los cuentos de Tomás Rivera.

De la aparente plétora de autores chicanos que publican a partir de los 50, uno más que nadie ha acaparado la atención de sectores dentro y fuera de la esfera chicana. Tomás Rivera, además de recibir en 1970 el primer Premio Anual Quinto Sol de esa ya reconocida casa editorial, ha sido invitado en numerosas ocasiones a participar en discusiones literarias, llevadas a cabo por distinguidas organizaciones regionales, nacionales e internacionales, dedicadas al estudio y promoción de la literatura. Esta acolada se la debe Rivera exclusivamente a una pequeña colección de cuentos, . . . *Y no se lo tragó la tierra*, publicada en 1971.

No obstante la reciente aparición de su obra, Tomás Rivera delata tanto en sus comentarios como en su obra, la mucha reflexión dedicada a su arte. Acertadamente ha dicho, por ejemplo, que "the spontaneous vitality of Chicano literature expresses itself as a life which not only exists but also wants to be (ser and estar). El ser is life, el estar is the form." Luego sintetiza: "So we find Chicano literature and Chicanos in fiction as simply life in search of form."² Por supuesto, ninguna obra cumple tan religiosamente con ese planteamiento como la del propio Rivera. En . . . *Y no se lo tragó la tierra*, las vidas esparcidas por el suelo sofocante de un pueblo anónimo, incomunicado y sin rumbo fijo salvo el de la muerte, llegan a conocer la forma, el orden y la expresión a través del recuerdo del protagonista, un joven sensible sacudido por la angustia de ver a inocentes olvidados, bajo el yugo de la miseria. Los ojos y los oídos de la memoria del joven últimamente son la criba en la cual los granos desparramados, las vidas del pueblo, se aunan, se purifican, para encauzarse en la corriente de la humanidad, donde pertenecen, donde está su forma, su razón de ser.

Para lograr tan laudable empresa, Rivera, como sus maestros Sherwood Anderson, William Faulkner y Juan Rulfo, se acerca a la vida psíquica de los personajes, y considera las acciones externas de éstos sólo como manifestaciones sintomáticas o simbólicas de esa vida íntima. Consecuentemente en "El año perdido," el cuento introductorio de la colección, se presenta al protagonista de la obra como un joven de aguda sensibilidad, ensimismado sobremedida, pues está debajo de una casa, cuyo refugio le arrulla y lo separa de las formas habituales de la vida, permitiéndole contemplar los repliegues y profundidades de su ser.

Tras el agudo enfoque exclusivamente sobre el estado psíquico del protagonista, Rivera establece los límites dentro de los cuales se verifica toda la acción de los catorce cuentos y las trece brevísimas anécdotas imbricadas entre ellos, que constituyen la obra. Efectivamente crea Rivera un centro de conciencia, como diría Henry James, al cual le entrega el poder omnisciente tradicionalmente acaparado por el autor. De esta manera aniquila el tiempo y el espacio, porque en verdad el joven habita el mundo de la imaginación, más allá del tiempo cronológico, en el tiempo íntimo, inmensurable, salvo por las emociones y sentimientos más personales y profundos.

Dentro de ese mundo imaginado, fantasmagórico, el problema urgente del protagonista se resuelve en encontrar a “alguien que le llamaba por su nombre.”³ De este modo se plasma súbitamente la búsqueda de la identidad, como el acicate que forzosamente, en vista del estado psíquico del joven, le empuja hasta el pleno centro del mundo vertiginoso de la creación verbal. Porque, recalquemos, no se trata de acciones sino de pensamientos, cuya realización depende exclusivamente de las palabras. Por eso, al procurar fijar el pasado, le importaba sobremedida al protagonista encontrar las palabras. “A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras” (p. 1).

En tal caso el ansia de definición personal se manifiesta como un frenético recorrido por un mundo verbal sumamente enmarañado. En el proceso desaforado la línea divisoria entre la realidad y la mera invención de los recuerdos es aniquilada por completo. “Luego ya no supe si lo que pensaba había pasado o no” (p. 1).

Siendo así, el protagonista llega a pleno conocimiento de su capacidad inventiva, revelación ambivalente porque a la vez que le resuelve la crisis de identidad, le compromete irremediablemente a la acción. Al precisar la cuestión reparamos en que si al principio el joven acude al exterior en busca de su identidad, el fracaso patente en su dar “una vuelta entera, y así [quedar] donde mismo” (p. 1), al lado de su certidumbre infalible de haber sido “él a quien llamaban” (p. 1), le impelen a indagar en sí mismo. En el ámbito interior encuentra el éxito pero también el terror porque “se dio cuenta de que él mismo se había llamado” (p. 1). La anonadadora conclusión es ineludible: ¡Su existencia, su identidad, son meramente productos de su propia invención verbal! Por consiguiente él no existe, nada existe, independiente de sí mismo, de su actividad mental.

Instigado por esta comprensión del problema, se dedicaría a colocar en rigurosa tela de juicio todas sus creencias, sus experiencias, en fin, toda su vida para ejercer de la realidad de las cosas. Con ese propósito, determina recordar, relacionar, ensanchar, aun inventar su vida. Bajo esta luz, las narraciones subsiguientes a “el año perdido” forman solamente una minúscula parte de este designio total.

La estremecedora revelación, empero, encierra mayor trascendencia, especialmente en lo que atañe al alma, al objeto o motor principal de la obra de Rivera. A partir de su entendimiento particular de la realidad, el joven protagonista de “El año perdido” asume absoluta responsabilidad de su vida. En otras palabras, el proceso inventivo concomitantemente desenfrena su voluntad y a la vez le entrega el máximo y exclusivo poder sobre la determinación de su propio destino. De improviso aparece nítidamente el meollo del complejo temático de... *Y no se lo tragó la tierra* y el mensaje de Rivera al pueblo subyugado: Cada quien es dueño de su destino; nada existe más allá de la percepción y valorización del hombre.

Como comprueba la lectura de los otros cuentos de la colección, asevera el autor que el temido poder del diablo (“La noche estaba plateada”), de Dios (“...Y no se lo tragó la tierra”), de los elementos naturales (El sol en toda la obra) y del patrón (“Los niños no se aguantaron”), que estos poderes como algo inamovible y fatal, no existen independiente del hombre, que existen dentro del hombre, como creencia, como vicio, como un elemento roedor, puesto allí por otros para debilitarlo con el miedo a toda rebelión. Independiente del hombre mismo, asegura Rivera, no existen los poderes que hasta ahora hemos tenido como invencibles, más allá de toda protesta, de toda oposición. Pone en duda, pues, la existencia de un mundo estático, inalterable, con poderes establecidos para siempre, poderes como el sol, el patrón, la iglesia, Dios, el diablo, etc. Desde esta perspectiva Rivera es uno de los autores más

revolucionarios y modernos entre nosotros.

En resumen, así como el impresionante personaje que ha creado en "El año perdido," ése cuyo recuerdo reconstruye al hombre dividido por el temor y el sufrimiento, Tomás Rivera, como autor, también recuerda a su pueblo para darle forma. Metido en él acaricia la esperanza de encontrar su propia forma, porque sabe que el sentido de esa forma, es el sentido de su vida y de su comprensión de la realidad.

Tal ha sido el desarrollo del cuento chicano. Su trayectoria, como hemos visto, se caracteriza por la interiorización subjetiva y la complicación estilística y temática. El cuento chicano en su madurez tiende más hacia la expresión que hacia la descripción de la realidad. Aún comprometidos al movimiento social, los mejores cuentistas de hoy en día no pretenden convertir a sus personajes y situaciones en emblemas o modelos de la protesta social; prefieren afilar y afinar la protesta para lastimar más hondo. En fin, pretenden definir el presente a base del pasado para forjar el futuro. Ansían plasmar una imagen trascendente y completa de la realidad que viven y que los cicatriza y, al mismo tiempo, anhelan que sirva esa imagen como testimonio de su intento para marcar, a su vez, esa misma realidad.

Juan Rodríguez

University of Arizona at Tucson

Notas

¹ Mario Suárez, "Señor Garza," *The Chicano: From Caricature to Self-Portrait* (New York: New American Library, 1971), p. 273.

² Tomás Rivera, "Into the Labyrinth: The Chicano in Literature," *New Voices in Literature: The Mexican-American* (Edinburg, Texas: Pan American University, 1971), p. 24.

³ Rivera, . . . *Y no se lo tragó la tierra* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1971), p. 1. De aquí en adelante los números de las páginas citadas de esta obra aparecerán entre paréntesis inmediatamente después de la cita en el texto.