



**Hipertexto 11**  
**Invierno 2010**  
**pp. 25-38**

**La 'extraña rebelión de las palabras' en  
la novela arizonense contemporánea**  
Mary Louise Babineau  
St. Thomas University

**Hipertexto**

*Narrar significa así mucho más que dar testimonio de situaciones de carácter étnico o social inmediatas. Narrar significa crear un lenguaje artístico suficientemente poderoso como para recobrar, para hacer presente de nuevo los tenues y casi desaparecidos recuerdos del pasado y proyectarlos hacia una nueva posibilidad en el futuro.*

(José Promis 14)

**E**n la crítica de la producción literaria chicana la relación entre el arte y la experiencia humana se ha subrayado constantemente. Ramón Saldívar, por ejemplo, destaca que en la narrativa chicana los eventos novelados están frecuentemente arraigados en los eventos históricos (14). La presente investigación se enfoca en los aspectos formales mediante los cuales la novela chicana arizonense logra plasmar una determinada realidad social o ficticia, destacando así la unión artística entre el fondo y la forma que se ha creado en esta narrativa. Basándose en el acercamiento crítico a tres novelas arizonenses publicadas en las últimas tres décadas del siglo veinte, se analizan las técnicas narrativas empleadas en estas obras con el fin de demostrar que estas técnicas reflejan y responden a los siguientes elementos del proyecto temático-ideológico y también cultural-artístico: la contestación frente a la cultura dominante anglosajona, la construcción de la identidad mexicoamericana y la continua creación de una nueva tradición literaria.

El acercamiento crítico a una obra literaria es enriquecido al tomar en cuenta la interacción de sus propiedades miméticas con sus características formales. Teóricos narratológicos como Gérard Genette sostienen que las técnicas formales influyen inevitablemente en el sentido que puede tener una

obra narrativa; por lo tanto, es imprescindible tomar en cuenta tanto las características ideológicas como las formales, así como la manera en que se influyen y se apoyan mutuamente, para poder apreciar la obra en un sentido más amplio y completo. De manera paralela, Susan Sniader Lanser estudia la relación interdependiente entre lo que denomina la voz política y la voz narratológica. La primera se refiere al contenido mimético de la obra, es decir el acto de apoderarse de la palabra con el fin de afirmarse, describir, cuestionar o desmentir. El segundo concepto de voz, la narratológica, abarca los aspectos semióticos y técnicos tales como el modo narrativo, la perspectiva y la voz narrativa. Esta voz puede presentarse como un sitio de crisis y de contradicción que propone subvertir la historia oficial con el fin de exponer su autoridad ficticia (4-6).

Otros críticos también subrayan la interdependencia de estos dos conceptos de voz en la literatura. En la teoría de Pierre Macherey se unen dos enfoques de estudio que tradicionalmente se han tratado como opuestos e incompatibles: primero, el contexto histórico o medio social (la intención o el origen) y segundo, la forma:

En su reformulación, Macherey no se limita ni a uno ni a otro, sino que postula una estrecha conjunción entre ambos facilitada por la coherencia del proyecto ideológico. Es decir, Macherey no considera la forma y el contexto histórico como separados y diferentes, incompatibles; para él, son dos niveles de un mismo sistema, formando en conjunto con el proyecto ideológico un modelo. (cit. en Hernández Gutiérrez 33)

En la novela chicana arizonense, el fondo y la forma son tan inseparables que determinadas técnicas narrativas parecen hasta imponerse sobre la narración como una inevitabilidad de su enfoque temático, lo cual se subraya por los mismos autores de las novelas aquí analizadas. En el prefacio de *Peregrinos de Aztlán* su autor Miguel Méndez describe la siguiente “extraña rebelión de las palabras” que se apoderó de él al escribir la novela: “Escogí las suavécitas y redondeadas, como esas piedras que han pulido por siglos las corrientes de los ríos, pero otras voces inoportunas, feas por toscas y deformes, tal las rocas hirientes de los riscos o las que abundan en los atajos, se dieron tercas a golpearme en la frente y a enredarse aguerridas entre la punta de mi pluma” (21). A continuación se estudia esta llamada rebelión de palabras en *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez, *Puppet* (1985) de Margarita Cota-Cárdenas y *Barrioztlán* (1999) de Saúl Cuevas. Estas obras se definen como arizonenses a partir de los siguientes criterios: la ubicación de los eventos novelados dentro del espacio arizonense, y el lugar de residencia de los autores durante su vida o a la hora de escribir y publicar su novela. El autor que ha recibido más atención crítica, Miguel Méndez, es originario de y ha vivido toda su vida en Arizona; Margarita Cota-Cárdenas vive en Arizona desde 1980 y es profesora de literatura chicana en la Universidad Estatal de Arizona; y Saúl Cuevas ha viajado constantemente entre California y Arizona en los últimos años mientras realiza estudios a nivel del doctorado, también en la Universidad Estatal de Arizona.

## **Fragmentación espacial y temporal**

En varios trabajos críticos se han destacado las técnicas narrativas innovadoras y experimentales que caracterizan la novela chicana contemporánea, sin embargo ninguno se ha dedicado al estudio de la producción literaria arizonense. De modo general se ha señalado, por ejemplo, la alternación entre narradores (en primera y tercera persona, y omniscientes); el monólogo interior; la mezcla entre diálogo y narración; la yuxtaposición de eventos narrativos; y la yuxtaposición de los planos temporales y espaciales (Akers 133; Somoza 69). Varias de estas técnicas se han incluido bajo el umbral de la *fragmentación*, la cual ha sido una técnica novelística de la novela latinoamericana contemporánea en general y ha llegado igualmente a ser una característica de la literatura chicana. Esta fragmentación existe en varios niveles: en el espacial; en el temporal; en la voz narrativa o la perspectiva, y; al nivel del lenguaje. En el contexto de la narrativa chicana, se ha postulado que la fragmentación responde al esfuerzo para subvertir las construcciones dominantes de la Historia a partir del marco socio-cultural narrado. La fragmentación narrativa, por ejemplo, puede reflejar la confusión y la desorganización de una comunidad desplazada mientras que una narración cronológica corresponde a la visión del mundo de la sociedad dominante y supuestamente ordenada (Bruce-Novoa 212).

Las novelas de Méndez, Cota-Cárdenas y Cuevas se ubican claramente en el espacio fronterizo, tanto en el sentido geográfico como psicológico. Los personajes cruzan frecuentemente la frontera entre los Estados Unidos y México y, además, se les es imposible formular su propia historia y la de su gente en el espacio estadounidense sin invocar los recuerdos, la historia y la gente del país de sus antepasados. La fragmentación espacial en estas novelas nos proporciona una perspectiva compleja de un marco social definido simultáneamente por dos culturas. José Promis nota el juego de oposiciones que define el espacio fronterizo en esta *Peregrinos de Aztlán*, el cual se basa en principios antagónicos (espacios verdes/desierto; agua/fuego; frescura/calor) cuyo efecto es el de “establecer las condiciones de un ayer desvanecido y casi mítico y de un presente desolador y doloroso” (9-10). El primer ejemplo de este juego antagónico aparece en las reflexiones del protagonista yaqui, Loreto, sobre la ciudad y el campo. Mientras camina una tarde nublada, cree escuchar sonidos provenientes del campo y se funden en sus pensamientos el espacio rural y el urbano: “Por un momento creyó escuchar el zumbido de los barrancos y el silbar enloquecido de las cañadas. No, el viejo Loreto ya no era cualquier campesino ingenuo. [...] Aquel supuesto aguacero en ciernes no era otra cosa que mares de gasolina y aceite...” (25).

De la misma manera, esta dualidad espacial entre el campo y la ciudad constituye un elemento temático subyacente en *Barrioztlán*, lo cual se puede observar en la siguiente descripción de dos espacios y momentos vividos por el narrador. Primero se describe su juventud en el campo, una época que invoca en términos positivos y hasta idealizados, y luego las contrastantes imágenes de la ciudad de Los Ángeles:

Nací, como todos ya saben, en San Juan del Terrero, dudo que lo conozcan, nadie lo conoce, parece estar entre Comala I Macondo el chico (sin alburear). Me parece que por un buen tiempo todo lo tenía en abundancia. Crecí entre vacas lecheras y borregas, perros I caballos. Todo se acabó en un maldía de tormenta. [...] Después me vinieron encima los abriles I con ellos una paupérrima pobreza, [...] en vez de cabalgar por infinitas campiñas ando por las calles angostas I repletas de menesterosos; en vez de comer, ayuno; en vez de dar, mendigo; I en vez de vivir, me arrastro. (80)

Este contraste espacial que se mantiene a lo largo de la novela señala la nostalgia del narrador hacia el espacio rural en México y “aquellos buenos tiempos pasados” (60) que vivió allí, así como su desilusión frente a la modernidad y el progreso que caracterizan la ciudad de Los Ángeles. Sobre todo, se nos proporciona una mirada crítica sobre la modernidad, de la cual profitan sólo algunos y de la cual queda marginada la comunidad mexicoamericana. Mientras se cruza la frontera se intensifica esta oposición espacial: “Al cruzar la frontera queda uno con la impresión de quel viaje es de un país rico I explotador a uno paupérrimo I explotado; uno es el país de las máquinas, el otro el de la gente” (sic, 153).

Los recuerdos de Petra, la narradora de *Puppet*, se fragmentan también entre imágenes provenientes de ambos lados de la frontera. Los títulos de los artículos periodísticos que describen las tragedias diarias afectando a los llamados “Mexican Nationals” o “Mexican Americans” en los Estados Unidos intervienen en la narración y se caracterizan siempre por la violencia y la muerte. Se intercalan con estas imágenes algunas referencias a eventos históricos violentos ocurridos al otro lado de la frontera, como por ejemplo la matanza de estudiantes en Tlatelolco. El punto nodal que tienen estos eventos en común es el silenciamiento de los víctimas. Refiriéndose a Tlatelolco, la narradora lamenta que “no se vio ni por la televisión no en los periódicos ni en la radio nadie nadie dijo nada...” (67). No obstante, ella vive la misma experiencia en Southwest City en los Estados Unidos cuando intenta escribir y publicar la historia de su amigo Puppet quien es asesinado por la policía. Petra se pone en contacto con una periodista para ver si se podría publicar su historia, y ésta le contesta “que como continuaba la investigación por las autoridades, aunque estaba perfectamente bien escrito el relato, era muy arriesgado” (15). Al enfocarse en estos paralelismos, se pone en tela de juicio los discursos oficiales prominentes en los Estados Unidos en torno a la libertad de expresión y la justicia para todos, y los dos espacios nacionales se funden al nivel de la narración.

La fragmentación se extiende a la representación del tiempo en estas narraciones. El pasado se inscribe en el presente; resurge constantemente en los recuerdos de los protagonistas y ciertos eventos históricos parecen repetirse en la actualidad narrada. De esta manera, el pasado no se representa como un período acabado y divorciado del presente, sino que se hace hincapié en la naturaleza cíclica de ciertos eventos históricos, y en su perpetuación en el presente y en el futuro (Rocard 150). La organización de los planos temporales en la novela arizonense se fragmenta en varios niveles. En *Peregrinos de Aztlán* el lector se enfrenta con la percepción anacrónica del tiempo que marca

los recuerdos de Loreto, cuyo “afán engorroso de ordenar recuerdos en fila cronológica ya le resultaba inútil” (26). En la novela de Méndez esta percepción del tiempo refleja una visión particular del mundo en donde la vida ha sido desde mucho tiempo y sigue siendo una lucha; la lucha de sus antepasados se funde con su lucha de hoy, la cual será también la lucha de sus descendientes. Los eventos narrados alternan entre un pasado y un presente narrativos; se mezclan, por ejemplo, eventos de la Revolución de 1910 con la actualidad narrada en la ciudad fronteriza de Tijuana. Por medio de la yuxtaposición de los planos temporales se subvierte la visión dominante, occidental y moderna del tiempo cronológico asociado con el cambio, y más específicamente con el progreso, a favor de una construcción temporal estancada que subraya la continuidad de la lucha y de la marginalidad de los mexicoamericanos, las cuales se encarnan en Loreto, inscribiéndose en su cuerpo: “En el rostro del yaqui viejo se mostraban las heridas que en sucesión genealógica había padecido su pueblo” (26).

La fragmentación temporal representa también una estrategia narrativa importante en *Puppet* de Margarita Cota-Cárdenas. En el primer capítulo la protagonista Petra recibe la triste noticia del asesinato de Puppet. A lo largo de la novela, los planos temporales se yuxtaponen, enfocándose en momentos antes y después de este evento clave con el fin de subrayar la continuidad de la violencia y de la muerte que han marcado la experiencia de los mexicanos en ambos lados de la frontera. La sangre aparece frecuentemente en la novela como símbolo de esta violencia, y surge en charcos o en hilos en los recuerdos fragmentados de la protagonista. Aparece en un inicio en los reportajes periodísticos sobre la muerte de Puppet y otros víctimas de la violencia: “LA CABEZA MORENA YACIA EN UN CHARCO DE SANGRE, LA CARA NO SE VEIA, ERA DE NOCHE...” (10); y recurre repetidas veces en los recuerdos de Petra, casi como una obsesión, simbolizando toda la violencia que ha sufrido históricamente el pueblo mexicano: “ERAN CHARCOS DE SANGRE, SIGLOS Y SIGLOS CHARCOS DE” (129). Desde esta perspectiva la historia parece ser repetitiva y cíclica, y se deconstruye la visión ordenada y progresista de la Historia dominante.

En *Barrioztlán* de Saúl Cuevas el tiempo retrocede en una especie de viaje a la semilla con el fin de recordar un espacio mexicanoamericano perdido, el barrio llamado Barrioztlán en el espacio urbano de Los Ángeles: “Hablar con propiedad del querido, recordado, nunca olvidado *Barrioztlán*, parecerá una quimera, un sueño guajiro. Ahora intento este acercamiento, esta jornada a la semilla, este viaje al viejo turf, al *Barrioztlán* (4-5). Enseguida se hace un recorrido de la historia mexicana norteamericana desde la época pre-azteca hasta la actualidad en donde se subraya no el progreso sino la continuidad y la repetición en la experiencia del pueblo mexicanoamericano: la violencia, la guerra y la conquista; la imposición de la Historia desde la perspectiva de los vencedores; el despojamiento de los mexicanos de sus tierras; y su explotación como mano de obra forzada en cada época de la historia. Se describe, entre otras cosas, el trabajo forzado en las minas en la época colonial, el duro trabajo agrícola, la participación forzada en las grandes guerras mundiales: en fin, las

múltiples explotaciones a raíz de las cuales se construyeron tanto el imperio español y la nación moderna estadounidense. En este amplio contexto histórico explotador se compara la condición actual de los mexicanoamericanos para notar que en muchos casos poco ha cambiado. El narrador visita a su amigo El Saguaro quien trabaja como jardinero: “Se saca el corazón seis días por semana, catorce a diez I seis horas diarias, embelleciendo los jardines de los ricotes que pululan las Lomas del Pinar. Las condiciones de trabajo semejan alas del tiempo de las haciendas: rayan por debajo del suelo mínimo no tienen garantía alguna I trabajan aún en la lluvia” (sic, 34). Se visita a otro amigo, el Vate, quien vive cerca de unos campos de fresas y otra vez se nota el trabajo inhumano que éste realiza durante todo el día:

los trabajadores andaban en chinga, parecían unos, cómo les podré decir?, unos torturados. I cómo no, si las plantas son enanas, apenas se levantan unos centímetros; además las fresas son redelicadas, con cualquier testerón sestropean, se requieren manos hábiles pa pizcarlas. También se necesita una condición física de ciclista de tour. Imagínense doblar la espalda durante todo el pinche día. *Todos en absoluto son Raza, ni un negro, ni un wasichu.* (42-3)

La fragmentación narrativa en la novela chicana, además de reflejar una visión particular del tiempo cronológico y del orden social externo, también está estrechamente ligada a la búsqueda de la identidad: “[The] use of fragmentation does not signal chaos or desintegration in Chicano literature; to the contrary, its development is a reflection of a consciously chosen path to bring readers to a deeper experience of the unique cultural identity of the Chicano” (Akers 124). Representa una técnica narrativa imprescindible a la hora de representar una realidad social compleja y la lucha diaria por sobrevivir en el contexto del orden político y cultural hegemónico estadounidense.

### **Voz narrativa y perspectiva**

Miriam Bornstein subraya el papel importante de la perspectiva utilizada en la narración en cuanto facilita el desarrollo del proyecto socio-ideológico de la novela: “El estudio de la perspectiva del narrador representa uno de los aspectos más importantes ya que por medio de ésta se desentraña la específica visión del mundo, se actualiza el significado totalizador y se despliega la llamada ‘metáfora de la humanidad’” (216). Perspectivas fragmentadas y múltiples, por lo tanto, permiten la representación de un conjunto de visiones enlazadas e interdependientes y la experimentación con diferentes combinaciones de voces narrativas contribuye a la construcción de una narración cada vez más compleja que explora nuevas perspectivas sobre (y en contra de) la Historia oficial.

El uso de múltiples voces narrativas es una técnica que marca con frecuencia la novela arizonense. Esta estrategia empieza a desarrollarse en *Peregrinos de Aztlán* en donde se alterna entre un narrador omnisciente en tercera persona y vario(a)s narradore(a)s en primera persona que aparecen a lo largo de la obra. A veces se sabe quién narra, otras veces las voces tienen orígenes indeterminados. La narración en tercera persona es la dominante y se desplaza en el tiempo y el espacio para proporcionarle al lector una visión

histórica y global de la realidad social fronteriza; es una voz sabia y muchas veces poética. Por otro lado narran voces en primera persona, como es el caso del amigo de Lorenzo llamado 'el vate'. Después de la muerte de Lorenzo en el desierto, el vate narra: "*Pos ahí entre el desierto enterré a mi cuate. Tuve que esperar la noche. Le hice la lucha de día, pero, ¡chihuahua!, quemaba tanto la tierra que pensé en un gigante muy grande, muy grande, que se moría de calenturas y eso que el suelo no estaba nada duro*" (68-69). Se puede plantear que esta polifonía narrativa cumple varias funciones. En primer lugar, nos proporciona una multitud de perspectivas y por lo tanto logra comunicar una visión multidimensional de la realidad. En segundo lugar, se pone énfasis en el sentido de comunidad que une la multitud de personas afectadas por las luchas y las tragedias diarias en el espacio fronterizo. Además, la voz en primera persona le proporciona a la novela una dimensión testimonial, la cual es fortalecida aún más cuando el(la) narrador(a) parece dirigirse al lector. Éste es el caso cuando una voz de mujer en primera persona interviene sobre el tema de la prostitución:

*Vaya usted a saber cuántas clandestinas. De todas partes. No, no crea, no es tanto por sinvergüenzada; pues sí, claro, hay quienes le entran por gusto, pero la mayoría no, no, qué va. La miseria y la injusticia humana. A todas nos engañaron jovencitas. [...]*

*Fíjese en lo que le digo, amigo, y véase en este espejo; la vida es como un pájaro que no gobierna sus alas y que ahí va vuela que vuela, viendo tanto paisaje raro. (62-63)*

En *Barrioztlán* se presenta otra voz narrativa, la voz del *nosotros* intercalada con la voz en primera persona singular, y se define claramente de esta manera por el narrador: "Nosotros, hablo de los batos del Barrioztlán" (83). La voz en primera persona plural participa en la narración con el fin de invocar los recuerdos del narrador en torno al Barrioztlán, y sobre todo con el fin de subrayar el fuerte sentimiento de comunidad que define estos recuerdos. Veamos la siguiente descripción de un parque en este barrio:

*El Parque, nuestro parque, El Hoyito Park, el parquecito que todos nosotros del Barrioztlán construimos... nuestro parque antes era un hoyo que cuando lo taparon los de la ciudad, lo hicimos un parque; ahí nos aventamos las últimas fiestas comunales, [...] Estábamos en el parque celebrando como todos, sintiéndonos happy/contentos, [...]* (67)

El narrador habla por una colectividad, denunciando la trágica experiencia de una comunidad entera cuyo barrio ha desaparecido a nombre del desarrollo y también se habla por una comunidad todavía más amplia cuando se describe la opresión y la marginalidad de los mexicanoamericanos en los Estados Unidos. En otras instancias la voz en primera persona plural aparece en la alternación de narradores a lo largo de la novela. Se crea así una comunidad narrativa mediante la plasmación múltiples perspectivas esta multiplicidad en la perspectiva, y se subraya el concepto de comunidad en varios planos: entre el grupo de amigos del narrador; en el barrio Barrioztlán y en la comunidad más

extensa de los mexicoamericanos en la región urbana de Los Ángeles. Esta voz colectiva permite la plasmación de su realidad socio-económica así como la denuncia de su marginalidad en el contexto del supuesto desarrollo y progreso modernos. Esta denuncia se nota claramente en la siguiente rendición del *Pledge of Allegiance* recitado por Arte-Mío en su primer día de colegio en los Estados Unidos: “Aipleishaliyanstudefla ta ta ta / unaichonandergad (almighty Dollar) / uitlibertienyastistuol (Wasps) / Amien” (73).

La comunidad narrativa en *Barrioztlán* se extiende más allá del ámbito de la emisión para abarcar a los mismos receptores, o lectores, de la novela. El narrador reconoce abiertamente la presencia del lector y le invita a juntarse a él y a los vatos del barrio para ser testigo de las condiciones y experiencias que difícilmente logra expresar con palabras. Con respecto a su amigo el Saguaro que trabaja de jardinero en condiciones de trabajo que “semejan alas del tiempo de las haciendas” (34) el narrador extiende esta invitación: “Acerquémonos un poco al Saguaro...”. Expresa su deseo de influir en la percepción del lector y hacerse entender, y se borra así la división narrador/lector al poner énfasis en la comunidad humana que los une a ambos: “Ahí vamos tuiyo...Porel desordenado-desorden-sin orden...” (sic, 132).

En *Puppet* surge otra voz narrativa, la del *tú*, una voz directa y acusadora cuya emisora y destinataria coinciden en la narradora misma. Esta voz interviene frecuentemente y, a raíz de su carácter crítico, le da a la narradora y a la novela un tono auto-reflexivo y auto-crítico: “Algo, algo huelo mal en Southwest City y tú lo sabes y lo has sabido pero no haces nada porque tienes miedo...” (69). Por medio de la voz autocrítica del *tú* se presenta una lucha interna de la narradora y se revelan los conflictos inherentes en un proceso tan difícil y complejo como es él de (re)concientizarse, tomar la palabra y denunciar, sobre todo para Petra—la narradora y protagonista—una profesora que se siente dividida entre su comunidad intelectual-universitaria y su comunidad chicana de origen. Se comunica por medio de la voz crítica del *tú* el peso de su sentido de responsabilidad y de culpabilidad:

Oh, qué no era tiempo, ja, ja, cómo me haces reír, no empieces con tus meas culpas, ya no más meas...Cuidado, o no sabes a lo que te llevarán estos discursos ajenos todavía? Síguele, síguele, ja, ja...Bolsa de masa...Sí, muy educada, y nunca has hecho *nada*, pero *nada* para los otros. (10)

La voz del *tú* castiga a la protagonista por su ambivalencia y su hesitación a la hora de contar la historia de los chicanos y denunciar su opresión, y le reprocha constantemente su cobardía y el hecho de quedarse callada.

### **Lenguaje narrativo**

La novela arizonense se caracteriza por un lenguaje narrativo variado y complejo que contribuye a la resistencia al orden social hegemónico, la construcción de la identidad chicana y la continua evolución de la tradición literaria chicana. Según algunos críticos, las estrategias lingüísticas que se emplean en la literatura chicana representan actos de resistencia en múltiples niveles. En primer lugar, el hecho de que una novela chicana se escriba en español en el contexto socio-histórico estadounidense en donde el idioma predominante es el inglés representa una afirmación del español frente al

constante peligro de asimilación puesto que “se inscribe lingüística y estéticamente en contra de las imposiciones de la cultura dominante” (Bornstein 216). Cabe destacar en primer lugar que las tres novelas aquí estudiadas están escritas en español, cosa que se puede decir cada vez menos de la producción literaria chicana.

En *Peregrinos de Aztlán* el diálogo siguiente entre Pánfilo Pérez y su hijo señala la importancia del lenguaje en el contexto de la marginalidad socio-cultural:

--Papá, perdóname porque aquel día me negué a hablar español. En la escuela me habían pegado para que yo no lo hablara, yo creí que era un delito muy malo.

--Perder el idioma materno, mijito, es como perder el alma. Nosotros la hemos ido perdiendo poco a poco, sometidos a trabajos de bestias, como si fuéramos subhumanos.

--¿Como esclavos, papá?

--Eso es lo que somos, hijito.

--¿Hasta cuándo, papacito?

--Hasta que la vida ya no nos importe nada. (176-77)

La lucha por hablar en español es un tema que aparece en estas tres novelas arizonenses. En este diálogo se expresa la importancia del idioma materno a nivel tanto cultural como individual, y se hace una conexión entre la pérdida de la lengua y la marginalidad de los chicanos en los Estados Unidos. Como lo subraya el hijo de Pánfilo Pérez, uno de los sitios en donde más se ha prohibido el uso del español ha sido en las escuelas norteamericanas. La narradora en *Puppet* recuerda experiencias semejantes: “El español, que era lo que hablábamos todos nosotros excepto los vecinitos americanos como el Brian Roskers, se nos prohibía durante las horas de escuela. Y se te agarraban, pos zas! una *slap*, donde te la pudiera dar la *ticher*” (18). De manera paralela, al empezar a estudiar en la Junior High School, el narrador en *Barrioaztlán* sufre la misma discriminación y el mismo tratamiento que constituyen los temas de las obras de Méndez y Cota-Cárdenas. En un encuentro con el vicedirector de la escuela, éste le grita: “WETBACK, come here! ... Never ever speak Spanish in this school! Do you hear me?” (76-7). Consiguientemente, el tema de la pérdida del español entre los chicanos se desarrolla bastante en las tres novelas aquí estudiadas. En *Puppet*, la hija de Petra, María, expresa lo siguiente después de un encuentro con unas muchachas del barrio: “Creen que soy muy diferente porque no hablo mucho el español...and then when I didn’t even know what a quinceañera was...” (8). Por medio de Petra nos enteramos de que el padre de María es anglófono y que el inglés se impone como idioma dominante en casa. Los personajes en esta novela expresan, como lo hace Pánfilo Pérez en *Peregrinos*, las consecuencias de la pérdida del idioma materno en cuanto a la alienación individual, cultural e histórica que resulta inevitablemente de ella.

Como ya se habrá notado, estas tres novelas arizonenses no se escriben en un español completamente normativo sino que en ellas se intercalan dos códigos lingüísticos, un fenómeno denominado *interconexión codal*. En la cita susodicha de María se observa el fenómeno de la interconexión codal y vuelve a aparecer en la respuesta de su madre, la protagonista Petra: “—Listen, María...I

know how you feel...But your dad spoke English only, we were far from the family, and it was the easy way out...por lo menos, quisiste aprender después, lo hiciste por tu cuenta, y lo hiciste bien” (8). La interconexión codal señala no sólo un acto de resistencia frente a la cultura dominante, sino también una afirmación de otra realidad social. Por lo tanto, se puede plantear que representa un elemento importante en la construcción de una nueva identidad que incorpore la multiplicidad de las raíces y las experiencias de los chicanos: “La captación al vuelo de estas voces suscita una variedad lingüística que fluctúa entre los extremos impuestos por la lengua nativa o minoritaria (el español) y la dominante o mayoritaria (el inglés) haciendo del texto un organismo tanto bilingüe como bicultural” (Febles 53). Esta recreación lingüística representa entonces otro intento de abarcar las múltiples posibilidades que se encuentran en la realidad externa textualizada: la compleja realidad étnico-social del mundo chicano que constituye su referente. Se observa esta recreación lingüística en la forma de expresarse de Pánfilo Pérez en *Peregrinos*: “Habíamos pensao el chavalo y yo, que en saliendo del army, chanza hubiera de manera de que fuera al college, pos con la ayuda del gobierno; era reteabusao el kid, [...] Chanza que ya metido en el college no lo hubieran hecho draft” (178). De la misma manera la interconexión codal domina en la comunicación entre los batos de Barrioztlán, los cuales se preguntan “Questá wrong?”(48) y se echan “sobre unos almohadones de algodón pa relax” (20).

Esta creación de nuevos registros lingüísticos refleja la experiencia fronteriza definida por dos culturas o más simultáneamente, puesto que la lengua “forma parte de la actividad fronteriza del individuo y es utilizada como instrumento de transculturación y como muestra de pertenencia a una identidad nacional” (Ortiz 81). Así, el lenguaje se convierte en espacio de confrontación y de creación en estas novelas, tanto al nivel histórico como el nivel narrativo. Se subraya justamente en las novelas la fusión de estos dos espacios en la experiencia de los chicanos en su condición transculturada, de no ser “ni de aquí ni de allá”, convirtiéndose así en lo que Debra Castillo denomina el “*doble-expelled other*”. En su estudio de *Peregrinos de Aztlán*, Castillo afirma: “Like other ‘pilgrims’ in this novel, El Chuco is fundamentally uprooted from either U.S. or Mexican dominant culture histories, and yet he is, of course, a hybrid product of both those cultures that have rejected or forgotten him” (52). En *Barrioztlán* el narrador lamenta esta condición alienada en donde ya no siente pertenecer ni a la sociedad mexicana en donde lo llaman “pocho”, ni a la estadounidense donde lo llaman “mojado”. Ambas identidades tienen connotaciones negativas y despreciadas: “no sé ni quiacer; en mi Terre levaté pirámides l-ilesias altototas, pero posnomás me quieren por pocho; aquí hice carreteras l traques, pero pos tampoco me quieren por mojado...” (12). De manera paralela en *Puppet* se describe la situación de los pachucos en el suroeste de los Estados Unidos que (sobre)viven entre dos culturas y dos sistemas, “en estado conflictivo que resultó en ...ELLOS, que eran ellos sólo, que querían ser algo no de allá ni de acá que a fin de cuentas los veían más o menos igual ELLOS SOLOS en los ojos de ellos había EN LOS OJOS DE ELLOS Otro Modo de Ser, Otro Modo de No-Ser los Otros, Sino ELLOS” (89).

Además de la interconexión codal, estas novelas se caracterizan por el uso de múltiples registros lingüísticos: el lenguaje normativo por un lado, y el familiar—el caló o pachuco—por otro. En *Peregrinos de Aztlán* se nota una alternación constante entre estos distintos registros lingüísticos, los cuales se asocian a veces con personajes específicos como se nota en la siguiente conversación entre el Chuco y su amigo ya doctorado en sicología:

--Chuquito, Chuquito, no se le quita a usted lo peleonero.  
--Nel, carnal, uno es como un donkey ruco, ¿ves? Rebuzzna uno, ése, para que los otros burros no creyan que uno es burra, ¿que no?  
(36)

En otras ocasiones, la mezcla de registros se da en el narrador omnisciente, por ejemplo en la siguiente descripción de una discusión entre los Dávalos de Cocuch: “No tardaron en darse el duelo de lengüetazos de culebras con denostadores encallecidos en la lengoneada. Las hería el güiri, güiri, que no se bajaba de díceres punzorrasgantes: ricos nuevos, broncos ordinarios, ignorantes, advenedizos; a él, sátiro cochino y a ella, mesalina” (53). Por un lado, la complejidad del lenguaje narrativo—en este caso el uso del habla familiar “pachuco”—es una base importante en la construcción de la identidad, lo cual se señala por medio de los mismos personajes. A raíz de la fusión de dos culturas ha surgido la necesidad de crear un nuevo registro lingüístico que refleje una nueva realidad sociocultural. Expresa Chale lo siguiente:

[N]acimos sin palabras nosotros los chicanos, a los jefecitos se les ha olvidó su luenga, en las escuelas gabachas nos apartan como a retardados por no hablar totacha...si hablamos es porque inventamos palabras y sólo cuando estamos guainos, ése, porque si no le jalamos al corcho, carnal, mejor nos callamos de pura güergüenza de no saber hablar... (Méndez 83)

Se observa claramente una progresión en la innovación en el lenguaje narrativo en las tres novelas arizonenses. En la segunda novela, *Puppet*, aparecen fragmentaciones al nivel de los párrafos y aún las oraciones. Intervienen a medio párrafo oraciones escritas en mayúscula, como una voz dando gritos—gritos de la voz de la conciencia de la narradora—así como párrafos y oraciones inacabados y a veces sin puntuación, en un fluir de conciencia: “cuando eras niña no tenías este miedo este ARGO hacías decías actuabas para quién para qué actuabas quién eras quién eres tu nombre tu nombre dónde está por qué no has hecho nada” (74). La fragmentación lingüística y narrativa se intensifica a lo largo de la novela, reflejando la desintegración psíquica de la protagonista, y al nivel del lenguaje aparecen cada vez más neologismos, anglicismos, onomatopeyas y el habla pachuco.

En *Barrioaztlán* se encuentran técnicas semejantes, empleadas con aun más frecuencia y con algunas innovaciones. La fragmentación se encuentra al nivel de las palabras, y se encuentran párrafos interrumpidos por versos de canciones, oraciones a parte en itálicas o en negrilla, palabras pegadas juntas, palabras con letras extra o cuyas letras se separan por espacios exagerados, (70 s o l d e d a d), palabras que tienen algunas de sus letras en

mayúscula, la “y” que se escribe “l”, etc. Estas estrategias le dan a la obra un tono a veces juguetón y otras veces poético, y con mucha frecuencia se da una aproximación a la palabra hablada ya que estas estrategias resultan en onomatopeyas o en reproducciones fonéticamente fieles a la pronunciación del pachuco (por ejemplo en la palabra *fregüays*).

Esta fragmentación al nivel del lenguaje comunica la experiencia vivida de los chicanos divididos entre dos culturas o más, que difícilmente encuentran un hilo coherente para describir su historia. La protagonista Petra describe lo inevitable que resulta ser la fragmentación en narrar la historia de Puppet: “horas y horas de tratar de escribir una versión de la vida de Puppet, o de la muerte de Puppet, o del no-vivir de Puppet, y todo lo que logras son fragmentos, puro stuttering romantichucho” (49). Una narración tradicional, consiguientemente, sería inadecuada para representar esta experiencia.

Por otro lado, cabe señalar que la función del lenguaje narrativo en estas novelas no se limita únicamente a la fiel reproducción de una determinada realidad social. Además de los elementos lingüísticos susodichos, existe en la novela arizonense el uso frecuente de un lenguaje y de imágenes altamente poéticos. Según José Promis, estas imágenes son “capaces para representar un mundo social casi desconocido, imágenes gracias a las cuales se pueda descubrir e iluminar la estructura oculta, el sistema cosmogónico que sostiene la secreta y silenciosa unidad y permanencia de lo históricamente variable y confuso” (9). Se encuentra en *Peregrinos de Aztlán* la sombra de Aztlán y todo el simbolismo en torno a ese lugar mítico que remite a la existencia de un espacio paradisiaco en donde no existen ni la injusticia y la maldad, ni la vejez y la enfermedad, ni la pobreza y la miseria (17-18). En esa novela se narra una descripción muy poética de los últimos momentos en la vida de Lorenzo, uno de los muchos mexicanos haciendo el largo viaje a pie por el desierto hacia Estados Unidos con el fin de cruzar la frontera. Lorenzo, agotado y muerto de sed, comienza a delirar y por medio de su delirio se funde con su entorno natural—el desierto—en la muerte:

Lorenzo olvidó que estaba condicionado al tiempo de su carne y de sus huesos y se convirtió en parte del cuadro que contemplaba; olvidó las palabras y fluyó entre las dunas como un aire tierno y amoroso, palpó los horizontes en su lejanía, como si fuera el cielo un globo de poesía contenido por un azul etéreo, hecho con miradas santas de ojos hermosos. [...] De pronto su mente sintió el concepto de Dios y en sus labios floreció una sonrisa, mientras sus ojos seguían fijos y rotantes como planetas. (68)

En *Barrioztlán* el lenguaje narrativo es sumamente artístico e innovador. Existe al nivel léxico una continua creación; se adapta y se juega constantemente con palabras con el fin de darles otros significados, muchas veces irónicos o críticos, como es el caso en la siguiente descripción de la religión católica: “Desde pequeña la Dulce fue inculcada a vivir arrodillada, a pertenecer ala grey, a temer ala sacrosanta-castrantólica-apestólica-vaticanezca religión” (112). Además la presencia del habla familiar y de la creatividad léxica en esta novela, se yuxtaponen a ellos otro nivel, un nivel “culto”, por medio de algunas referencias a las grandes tradiciones literarias universales. En el

capítulo Bipar, por ejemplo, se citan numerosas obras y autores desde el *Popul Vuh* hasta De Sade. En fin, la combinación de estos elementos le proporciona otra dimensión a la novela; es decir, no sólo se trata de una novela con una fuerte dimensión social por la presencia de elementos lingüísticos sociolectales, sino que también constituye una innovadora creación artística en el marco de una relativamente nueva tradición literaria que es la chicana.

### **Conclusión**

Se puede afirmar que uno de los rasgos predominantes de la novela chicana arizonense de las últimas tres décadas es el esfuerzo constante por lograr una cierta armonía innovadora entre los elementos temáticos-ideológicos y las técnicas narrativas. Mediante esta fusión del fondo temático y de la forma artística se ha realizado una plasmación cada vez más polifacética de la experiencia histórica y actual de la comunidad mexicoamericana. Se puede plantear que las técnicas narrativas de estas novelas constituyen al mismo tiempo herramientas de representación, armas de resistencia, cimientos de identidad y pinceles artísticos.

Las estrategias formales aquí analizadas encuentran sus orígenes en la tradición literaria latinoamericana—sobre todo en la época del Boom—no obstante se puede observar dentro de la narrativa arizonense una evolución de estos elementos formales. Sin duda, las técnicas narrativas de esta producción literaria han llegado a ser cada vez más complejas, intensificando así la fragmentación narrativa y el nivel de la creatividad lingüística y artística. Esta evolución dentro de las tres décadas aquí tratadas responde a la cambiante realidad social que constituye su referente y también al deseo de fortalecer el valor artístico y creativo de la tradición literaria chicana.

### **Obras citadas**

Akers, John. "Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity". *Revista Chicano-Riqueña* 13:3-4 (1985): 121-35.

Bornstein, Miriam. "Peregrinos de Aztlán: Dialéctica, estructura e ideología". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon E. Lattin. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1986. 215-25.

Bruce-Novoa, Juan D. "Miguel Méndez: Voices of Silence". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon E. Lattin. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1986. 206-14.

Castillo, Debra A. "‘Pesa de noche, silencio de amanecer’: Miguel Méndez y Margarita Oropeza". *Studies in Twentieth Century Literature* 25.1 (2005): 46-62.

- Cota-Cárdenas, Margarita. *Puppet: A Chicano Novella*. Austin, TX: Relámpago Books Press, 1985.
- Cuevas, Saúl. *Barrioztlán*. Phoenix, AZ: Editorial Orbis, 1999.
- Febles, Jorge. "Polifonía y heterogeneidad lingüística en *La vida es un 'Special'*". *Revista Chicano-Riqueña* 14.1 (1986): 51-60.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la novela chicana: el Barrio, el Anti-Barrio y el Exterior*. Tempe, AZ: Editorial Bilingüe, 1994.
- Méndez-M., Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. Tempe, AZ: Editorial Bilingüe, 1991.
- Ortiz, Eleazar. "La lengua y la historia en dos escritores latinounidenses: Sandra Cisneros y Miguel Méndez". *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*. 2.2 (2004): 81-90.
- Promis, José. "El programa narrativo de Miguel Méndez". *Revista chilena de literatura* 33 (1989): 7-19.
- Rocard, Marcienne. "The Remembering Voice in Chicana Literature". *Revista Chicano-Riqueña* 14.3-4 (1986): 150-59.
- Saldívar, Ramón. "A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel". *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Ed. Vernon E. Lattin. Binghamton, NY: Bilingual Press, 1986. 13-31.
- Sniader Lanser, Susan. *Fictions of Authority: Woman Writers and Narrative Voice*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1992.
- Somoza, Oscar. "The Mexican Element in the Fiction of Miguel Méndez". *Denver Quarterly* 17.1 (1982): 68-77.