

La encarnación figurativa de la identidad chicana a través de sus expresiones literarias

ISAAC ROSLER

DOWLING COLLEGE

RESUMEN: La identidad y las representaciones simbólicas de las comunidades chicanas son plurales y diversas. Desde esta perspectiva, con argumentos sólidos y una visión exhaustiva de su literatura, el autor demuestra que escritores como Carlos Morton, Estela Portillo, Gloria Anzaldúa, Luis Miguel Valdez y Sandra Cisneros, entre otros, han construido una textualidad reiterativa en la narrativa, el teatro y la poesía chicanos: "estos autores —afirma Rosler— sin importar el tiempo histórico en que escriben sus obras, proyectan en ellas un subtexto que se repite: la identidad chicana se mantiene en un estado líquido de transformación. La figura cambiante del chicano, el chicano como encarnación de metáforas híbridas, es lo que permanece inalterable a través del tiempo".

ABSTRACT: Identity and symbolic representations of Chicano communities are plural and diverse. From this perspective, using strong arguments and an exhaustive vision of their literature, the author demonstrates that writers such as Carlos Morton, Estela Portillo, Gloria Anzaldúa, Luis Miguel Valdez and Sandra Cisneros, among others, have built a reiterative textuality in Chicano narrative, theatre and poetry: "these authors —states Rosler— no matter the historical time when they write, project a subtext in their works that repeats itself: the Chicano identity stands on a liquid phase of transformation. The Chicano's changing personality, the Chicano as incarnation of hybrid metaphors, is what remains unalterable through time".

Literatura Mexicana

XII.1 (2001.1), pp. 141-175

La encarnación figurativa de la identidad chicana a través de sus expresiones literarias

¿A QUIÉN se le considera chicano? ¿Es posible definir la identidad chicana? ¿Cómo son las comunidades chicanas y quiénes las integran? ¿Quién encarna a la “Raza Unida”? ¿Para quién están reservados los términos “carnalidad” y “respeto”? Poetas, intelectuales y escritores chicanos han tratado de definir estos dos últimos conceptos. Elihu Carranza, por ejemplo, en *Chicanismo: Philosophical Fragments* define el carnalismo a través de su personaje Gorkase (un *sophista* ficticio) cuando éste explica que “*Carnalismo* [is] a type of ethical decision by which man as he is will coincide with man as he ought to be” (57) [“El *Carnalismo* es un tipo de decisión ética en la cual el hombre que existe coincide con el hombre que debiera ser”]¹. La definición de Carranza irremediabilmente generaría la siguiente interrogante: ¿quién decide cómo “debiera ser” el hombre?

Otros asocian la carnalidad al “respeto” pues la unión de “La Raza Unida” de amigos viriles no “debiera ser” nunca confundida con una unión física. Esta distinción la explica José Limón en *Dancing with the Devil*, en el capítulo titulado “Carne, carnales, and the carnivalesque”. Limón reformula las agresivas alusiones sexuales que un grupo de amigos chicanos comparten durante una tarde de barbacoa (carne asada). Algunos de los comentarios, con alusiones

¹ Todas las traducciones son mías.

a los genitales masculinos, son los siguientes: “¡Apaña este taco carnal, ‘ta a toda madre mi carne!” (123); “esta carne es pa’ mis carnales, esto es el carnalismo [...]. Mira cabrón, esta es la carne que te voy a dar” (138). Limón explica que las alusiones sexuales entre los amigos entendida como “agresión, humillación y alienación” es en realidad “respeto” y “confianza” (133).

Tanto Carranza como Limón se encargan de contener el libre significado de la palabra “Carnal” que pudiera significar también carnalidad corporal entre amigos, con respeto y confianza. El concepto de “La Raza Unida”, que se logra a través de la “carnalidad” y el “respeto”, está sujeta a un código de restricciones y prescripciones categóricas que afirma un cierto significado mientras que al mismo tiempo excluye otras posibilidades de significación. En las obras que se analizan a continuación, los protagonistas substituirían el concepto concretizador de carnalidad, respeto y “Raza Unida” por la metáfora cambiante de la “encarnación” múltiple. En los trabajos de Morton, Portillo, Anzaldúa, Villareal, Valdez, Rivera Paredes, Cisneros y otros, la posibilidad del “yo” chicano se proyecta a través de cambios persistentes y no mediante encarnaciones categóricas.

Empezando con el teatro contemporáneo de Carlos Morton y Estela Portillo, demostraré que la conciencia mexicano-americana, por ser en principio revolucionaria, y por no asociarse con un espacio territorial determinado, se resiste a encarnar de manera definitiva esquemas culturales tradicionales que limiten y definan sus horizontes existenciales. Luego de analizar el teatro de Morton y Portillo, quienes envuelven a sus personajes en procesos de identificación y desidentificación cultural, continuaré explorando el trabajo de escritores chicanos que los preceden y los suceden. Demostraré también que estos autores, sin importar el tiempo histórico en que escriben sus obras, proyectan en ellas un subtexto

que se repite: la identidad chicana se mantiene en un estado líquido de transformación. La figura cambiante del chicano, el chicano como encarnación de metáforas híbridas, es lo que permanece inalterable a través del tiempo. Esta figuralidad, esta capacidad de encarnar formas y contenidos diversos, es el subtexto que enriquece e informa las obras analizadas a continuación.

En las obras de Morton y Portillo, el carácter de los personajes se materializa a través de la adaptación de esquemas culturales del canon europeo al contexto mexicano americano. Los protagonistas adquieren vida propia y carácter local a través de la encarnación de arquetipos europeos como son el don Juan, el avaro y el zorro. Morton emula a *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y *Don Juan Tenorio* de Zorrilla en su obra teatral *Johnny Tenorio* (1983). *The Miser of Mexico* (1989), del mismo autor, evoca a *L'Avare* (*El avaro*) de Molière. De manera similar, Portillo compone *The Day of the Swallows* (1976) que encarna aspectos claves de *The Fox* (*El Zorro*) de D. H. Lawrence. Los protagonistas europeos que se adaptan y contextualizan en el medio mexicano-americano son los siguientes: el don Juan ateo, anárquico y enamorado del amor; el patriarca avaro y millonario que se comporta con su hijos como un dictador lujurioso; y el hombre zorro-invasor que, aprovechándose del poder que le consagra la sociedad tradicional, viola el espacio de una pareja de mujeres amantes.

La readaptación de símbolos y la reformulación de arquetipos culturales que los dos autores presentan van más allá del contexto temático de las obras. Los protagonistas en las obras de Morton y Portillo se integran a un mundo universal de valores sin fronteras pues aquello que los caracteriza es su figuralidad receptiva, su maleabilidad recurrente, y su flexibilidad cultural. Ambos autores optan por representar aspectos del folklore chicano pero al mismo tiempo exploran la figuralidad o metaforización del "yo" chicano,

el cual permite asimilar, encarnar, representar, modificar pero nunca fijarse a un determinado espíritu chicano. La maleabilidad de las tres obras demuestra la flexibilidad de una “raza cósmica” rica en sincretismo cultural y capaz de compartir ideologías y contextos culturales con todo ser humano en cualquier parte del mundo. Esta “raza cósmica”, título evocativo de la obra ensayística de José Vasconcelos, es también una raza híbrida y mutable según Gloria Anzaldúa². Ella argumenta que de esta “polinización” racial, ideológica, cultural y biológica nacería la conciencia de la zona fronteriza, figura que se proyecta interminablemente en la frontera sin límites. Asimismo, la figuralidad que constituye a los protagonistas de Morton y Portillo proyecta un cierto espíritu maleable y una conciencia cambiante que al fusionarse con otras fronteras culturales, las modifican transformándolas y transformándose en un enriquecedor e interminable espacio textual, en una constelación de trayectorias y horizontes.

A través de “préstamos textuales”, Morton y Portillo conjuran los espíritus heredados del canon europeo. Ellos transforman los “espíritus” chicanos mientras repiten la conjuración textual europea y proyectan figuras que se constituyen con estilos propios y sabor local³. Esta deformación, desvalorización y revalorización de conciencias textuales o temáticas conjura y encarna el universo

² En *Borderlands / La Frontera*, Gloria Anzaldúa alude al historiador y filósofo mexicano José Vasconcelos quien llamó a la raza cósmica, “una raza mestiza, una mezcla de razas afines, una raza de color —la primera raza síntesis del globo” (77). Anzaldúa elabora la visualización de Vasconcelos y explica que la raza cósmica “genera una descendencia híbrida, mutable, de especies más maleables con un rica reserva genética” (77; la traducción es mía).

³ En *Specters of Marx*, Derrida analiza el ensayo de Carlos Marx titulado “The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte” y explica que Marx visualiza la historia como una narrativa repetitiva de figuras políticas en la cual los líderes evocan la figura de sus antecesores a través de la encarnación actuada que se conju-

chicano cambiante. Los protagonistas reflejan y exploran características de la “chicanidad” a través de la ventriloquia intertextual.

El espíritu de don Juan Tenorio se encarna en Johnny Tenorio precisamente porque éste último es literalmente un espíritu. Aunque aún no lo sepa, Johnny Tenorio se encuentra muerto desde el principio de la obra. Hacia el final de la historia, Berta le muestra a Johnny su tumba y éste le pregunta a su amiga, “I’ve been dead all this time?” y Berta le responde, “Así es, Johnny, todos estamos muertos” (51).

Al principio de la obra Berta, la conjuradora de almas, le dice a Johnny:

BERTA: Johnny, hoy es El Día de los Muertos. Qué si te digo que tengo el poder de hacer las almas aparecer. Think I can do it?

JOHNNY: Of course, you’re a curandera.

BERTA: Muy bien, Johnny. Close your eyes, concentrate real hard. ¡Escucha! ¿Oyes algo? (*Drum beats*). These are the sounds of the past, Johnny, sonidos de nuestros antepasados.

JOHNNY: Yeah, I can dig it —Halloween.

BERTA: Qué Halloweenie ni qué mi abuela! I’m talking about Mictla, the underworld, the place where the bones rest. Y aquí llega la primera visita, Johnny, and old friend of yours (32).

El espíritu “Johnny Tenorio” es una figura textual que puede viajar al presente y al pasado, a la realidad y al mundo subterráneo de

ra. Derrida explica: “Inheritance from the ‘spirits of the past’ consists, as always, in borrowing. Figures of borrowing, borrowed figures, figurality as the figure of borrowing. And the borrowing *speaks*” (109) “El legado de los ‘espíritus del pasado’ consiste, como siempre, en tomar prestado. Figuras de préstamo, figuras prestadas, figurabilidad como la figura del préstamo. Y aquel préstamo *habla*”. Las cursivas son del texto original.

“Mictla”. Este espíritu figurativo tiene la capacidad de ser y de encarnarlo todo: desde el personaje que destruye los cánones sociales más celebrados y temidos hasta el amante del amor más intoxicado de la historia universal. La figura del don Juan español se transforma y se distancia del canon, adaptándose al lenguaje coloquial chicano. Una vez más se celebra y se condena a don Juan en la comunidad y se dialoga con él a través de un lenguaje modificado que lo hace resucitar en un nuevo estilo: “I took care of my ladies, bro” (35).

La resurrección de la figura de don Juan es precisamente la que se celebra claramente al final de la obra en donde se juzga a Johnny por sus acciones y éste se regocija porque su espíritu siempre vivirá. El espíritu donjuanesco jamás podrá ser enterrado pues los muertos no pueden ser sepultados otra vez. Él celebra su repetida transubstanciación cultural y textual con un baile de esqueletos. El júbilo se refuerza a través de su ambigua condena hacia su carácter apasionado y transformador. El carácter traidor, ateo y mujeriego de Johnny es reivindicado por su afán de transgredir y transformar los códigos tradicionales. Berta le dice a Johnny

BERTA: Prepare, Johnny prepárate para la inmortalidad!

JOHNNY: I aaaammmmmm deaaaaadd!! (JOHNNY *screams, his arms raised up to heaven*).

BERTA: Here is Johnny Tenorio, el Don Juan, a thorn in the soul of la Raza since time immemorial. Ha traicionado a mujeres, asesinado a hombres, y causado gran dolor. Por eso decimos [...] que muera!

CHORUS: ¡Que muera!

BERTA: But he also stood alone, defied all the rules, and fought the best he knew how. His heart pounds fiercely inside all of us —the men who desire to be like him, the women who lust after him. He is our lover, brother, father and son. Por eso decimos ¡que viva!

CHORUS: ¡Que viva!

JOHNNY: (*After several beats JOHNNY jumps down from the altar*). Pues, entonces, liven up, let's party! (*The other skeletons are scandalized*). Come on, get the house a round, it's on me! We got all night! (*Grabbing ANA and dancing with her*) (51).

La alegría reside en el juego dialógico de textos y conceptos, en la transubstanciación, encarnación, incorporación, y carnavalización de la figura cambiante de don Juan. El chicano de "raza cósmica" se transforma y a su vez transforma los símbolos culturales al resucitarlos, encarnarlos, parodiarlos, repudiarlos y revalorizarlos. En esta obra y en las que se analizarán a continuación la muerte y los espíritus que de ella se proyectan son los que nos hacen pensar profundamente en el encuentro del chicano con su identidad. La identidad chicana es una búsqueda continua que se conjura a través de procesos figurativos en los que espíritus ancestrales se repiten, se reencarnan y se proyectan en el cambiante horizonte histórico chicano.

En *El avaro de Méjico*, Morton le da forma a otro sistema repetitivo de códigos y símbolos al tematizar, mediante la parodia, que el poder absoluto corrompe absolutamente. Aquello que se transfiere de la obra de Molière a la de Morton es la figura del poder supremo encarnado en reyes, caudillos, revolucionarios y padres de familia. Molière, quien publicó *L'Avare* en 1668, estaba influenciado por el contexto político de la época. Luis XIV reinaba en aquel tiempo con poder absoluto. A modo de parodia, Morton adapta la noción de poder absoluto desarrollada en *L'Avare* y la contextualiza en el periodo de la Revolución Mexicana. Sin embargo, es importante notar que, aunque ambas comparten un cierto estilo humorístico, *El avaro de Méjico* termina en tragedia. Clemente, el revolucionario idealista y honrado, el hijo del avaro y corrupto Don Profundo Quequemáfer, es asesinado. En la ver-

sión de Molière, Cleanto, hijo del avaro Arpagón se casa con Mariana. Siendo una comedia, *El avaro* de Molière no puede terminar en tragedia. En cambio Clemente muere asesinado por contrarrevolucionario pues el caudillo Pancho Pérez lo asesina por querer introducir la democracia a la Revolución Mexicana.

La muerte injustificada de Clemente prueba que el poder absoluto además de corromper absolutamente reina por encima de la justicia, la verdad, la lógica y el sentido común. El asesinato de Clemente alude al poder del Partido Revolucionario Institucional de México (PRI) como un organismo dotado de metáforas impositivas y símbolos nacionalistas que demandan el sometimiento de la conciencia de todo individuo de manera categórica y absoluta. Tan-Tan, sirviente del avaro en *El avaro de Méjico*, alude al PRI indirectamente al llamarlo “Revolutionary Institutionalized Party” (131). Valentín sostiene una conversación con Tan-Tan en que concluyen que si todo va bien en la revolución, ésta será institucionalizada y “todo el mundo tendrá derecho de votar por el partido revolucionario institucionalizado” (131):

VALENTÍN: Well, the idea is to work for the benefit of all, not just a few. The party, the Revolutionary Party, will be the vanguard for the workers and peasants, and one day we'll institutionalize the Revolution.

TAN-TAN: Institutionalize the Revolution! ¡Ay, caramba!

VALENTÍN: Just think of it, everyone will have the right to vote [...].

TAN-TAN: I know [...] for the Revolutionary Institutionalized Party [...].

VALENTÍN: Well, yes!

TAN-TAN: Wonderful! Splendid! I can't wait for the rosy future you so glowingly describe for us! (131).

Al resistirse a adoptar la identidad impuesta por poderes absolutistas (representados por el revolucionario Pancho y por el avaro Quequemáfer), Clemente se ve enfrentado con la muerte. Quequemáfer y Pancho Pérez (nombre que alude a Pancho Villa, héroe de la Revolución Mexicana) representan dos caras de una misma moneda. Ambos aspiran al poder absoluto para poder gobernar las cadenas de significación social. Avaro y revolucionario aspiran a imponer su propia agenda ideológica en la casa o en el estado respectivamente. El absolutismo de Quequemáfer (quien ignora al comienzo que Valentín está enamorado de Elisa, la hija del avaro) se refleja cuando éste le aconseja a Valentín que debería asumir “control absoluto” sobre la mujer que ama (118). El deseo de Quequemáfer a su vez es hacerlos esclavos a todos, o como Valentín lo expresa, “Quequemáfer makes slaves out of all of us” (131). De la misma manera, el deseo de control que encontramos en el avaro se transfiere a los líderes de la revolución. Clemente representa la lucha del individuo por mantener su identidad en estado fluido, receptivo y abierto a todo tipo de horizontes ideológicos y emocionales.

La injusticia de los sistemas que se jactan de ser “revolucionarios”, “justos”, “religiosos”, “inclusivos” y con “altos valores morales y familiares” se proyecta en *The Day of the Swallows* de Portillo. La protagonista, Josefa, se suicida después de confesar al sacerdote que es lesbiana. El tema de la injusticia se hace notable en este drama al presentar un mundo silenciosamente gobernado por códigos patriarcales y cristianos que destruyen sigilosamente (imitando los movimientos de un zorro) a aquellos miembros de la comunidad que no se someten al sistema ideológico firmemente implantado.

La historia *The Fox (El Zorro, 1923)* por D. H. Lawrence, la integran dos muchachas amigas y amantes que viven en el campo. Las

figuras de Jill Bandford y Mellie March van a encarnarse en Alysea y Josefa en *The Day of the Swallows* (*El día de las golondrinas*, 1976). Jill muere cuando le cae encima un árbol cortado por Henry que pretendía a la amante de Jill, Mellie March. Se puede afirmar de manera metafórica que lo que mató a Jill, al igual que a Josefa, es el “árbol” del “white male middleclass establishment”, o de la clase media establecida. Jill se interponía en los planes de enamoramiento y casamiento que Henry anticipaba para él y March. Además, él se sentía con derecho de poseer de manera total y absoluta el espíritu de March. El narrador explica que Henry “wanted to veil her woman’s spirit [March], as orientals veil a woman’s face. He wanted her to commit herself to him, and to put her indepent spirit to sleep” (Lawrence 70-71) [Henry “quería poner un velo en el espíritu de March, como los orientales cubren la cara de la mujer. El quería que ella estuviera dedicada a él y que pudiera poner el espíritu de ella a dormir”].

Henry aparece en la vida de estas dos mujeres emulando la figura del zorro astuto que quiere robarse subrepticamente a una de las “gallinas”. Cuando Henry mata al zorro que amenazaba el corral de gallinas de Jill y March, el espíritu del animal astuto y calculador encarna en Henry, pues es ahora él quien irrumpe sigilosamente en el espacio femenino de las dos mujeres para robarles su cuerpo y su subjetividad. Antes de acorralar y matar al zorro, Henry tiene la siguiente visión sobre su presa: “And then —a shadow. A sliding shadow in the gateway. He [Henry] gathered all his vision into a concentrated spark, and saw the shadow of the fox, the fox creeping on his belly through the gate” (Lawrence 39). [“Después, apareció una sombra. Una sombra que se deslizaba en la verja. Henry enfocó su visión concentrándola en una chispa, y vio la sombra del zorro, el zorro arrastrándose con su estómago a través de la entrada”]. El espíritu fingidor, engañador y manipula-

dor del zorro re-encarna en Henry, quien personifica las metáforas del dominio ideológico que se afirma y se justifica a través del control de la subjetividad femenina. La mujer que no esté dispuesta a “dejarse proteger”, aquélla que se atreva a resistir, desafiar, o cuestionar los valores tradicionales impuestos por una sociedad patriarcal de la clase media merece la muerte en nombre de los valores categóricamente establecidos y legitimizados por Dios, la patria y la familia.

En nombre de códigos sociales incesantemente repetidos, tematizados y predicados (como son el matrimonio, la religiosidad que lo constituye y la heterosexualidad compulsiva), Henry se siente con el poder de apropiarse de March y de Jill. Él se siente legitimizado y justificado en sus actos de violencia y apropiación, como si alguna fuerza natural (la misma que legitima al zorro en sus actos) le hubiese otorgado esos derechos. El protagonista no sólo quiere enterrar literalmente la rebeldía individualista de Jill pero también planea apoderarse del cuerpo y del espíritu de March. Ya sea con la violencia o con el amor, el protagonista masculino se siente con el derecho de imponer su propia temática, hacerla verdadera, y asumir como propio el mundo que lo rodea.

La condición ideológica que Henry representa se adapta a la obra de Portillo como la lucha de los personajes femeninos por vencer el sometimiento social que las tiende a controlar e incriminar. Ellas luchan por conservar su espacio y subjetividad individuales que no concuerdan con las normas establecidas en su comunidad.

Tanto Josefa como Alysea se defienden de David quien alude a la figura del zorro-Henry. David es el que irrumpe en el espacio íntimo de las amantes y las descubre en el acto del amor. A diferencia de las protagonistas en *The Fox*, Josefa y Alysea deciden defender su espacio secreto, y optan por cortarle la lengua a David. Pero el acto resulta inútil pues hay otras lenguas que ellas no

pueden cortar ya que son invisibles. Sigilosamente, como un zorro astuto que sabe invadir delicadamente espacios ajenos, las lenguas invisibles se apropian de todos los rincones de la comunidad en que viven las protagonistas. Es precisamente esta invasión incontrolable, imprevisible, masiva y omnisciente la que acecha a Josefa hasta llevarla al suicidio.

En vida, Josefa tiende a evadir las invisibles lenguas invasivas que tratan de apropiarse su subjetividad. Ella se distancia de la realidad tratando de rodearse de metáforas asociadas a lo encantador, bello y espectral. Josefa le dice a Alysea: "We must be faithful to loveliness" (211) / "Alysea, look; the lake is screaming with life. Look; the colors of love [...] Stay with the radiance Alysea, stay with me!" (236). La existencia de Josefa se materializa entre los márgenes de una sociedad que no la reconoce como parte del cuerpo social. La comunidad la reconocería si ella renunciara a la subjetividad que le da vida y se sometiera al sistema de lenguas omniscientes que la acechan. Al morir Josefa, ésta se le aparece al sacerdote del pueblo y le explica que "The magicians create 'me'!" (242). El Padre Prado intenta asociar estas voces con el Espíritu Santo, pero Josefa dice: "God in me? No, Father [...] no [...]. Faith? Oh, no, Father, no. It was not faith; it was the light of my magicians. I bear the children of light! I am its high priestess" (242). El espíritu de Josefa no reconoce al dios institucionalizado que la llevó al suicidio. Ella no quiere ser parte del "benevolente" rebaño de fieles que observan incuestionablemente los códigos normativos de la "Raza Unida".

Al igual que Jill, la vida de Josefa se devalúa ante los ojos de la comunidad. Ninguna de las dos figuras se quiere someter a una sociedad patriarcal y cristiana que reconoce ciertos valores mientras trata de "adormecer" o cancelar ideologías que no concuerden con la categórica temática del sistema imperante. Al morir Jill, su

espíritu melancólico se encarna en Josefa. A través de la intertextualidad, ambas evocan la figura de la mujer que para poder existir socialmente tiene que renunciar a su propia subjetividad. En *The Psychic Life of Power*, Judith Butler alude al sacrificio psicológico (la renuncia del mundo psíquico individual) que toda persona debe practicar para poder existir socialmente como ser humano reconocido en su comunidad. Según Butler, para existir como individuo en una sociedad, éste debe renunciar a toda expresión individual que lo caracterice como tal. Butler plantea la siguiente pregunta: “¿cuál sería el riesgo que podríamos tolerar para poder existir como individuos, sin permitir que la maquinaria ideológica nos robe nuestra subjetividad?” (28)⁴.

Tanto Josefa como don Juan y Clemente están sometidos al mismo sistema de maquinaria ideológica en la que la “justicia” social (que es subrepticamente represiva) impone sus propios esquemas en nombre de la revolución, Dios, o la perpetuación de la especie exigiendo a cada persona que exista como parte de una comunidad. El precio que se paga por pertenecer a la comunidad es la renuncia a la temática subjetiva que constituye a cada individuo. En las obras analizadas, cada uno de los personajes prefiere vivir, a su manera, en los límites de toda ideología estratificada ya que existir comunitariamente significaría renunciar a la propia subjetividad individual.

Desde ese rincón de “ideologías nómadas”, fronterizas y espectrales, la narrativa de los escritores chicanos mencionados (y de aquellos que siguen a continuación) “desterritorializa” el discurso

⁴ Butler se pregunta: “What would it mean for the subject to desire something other than its continued ‘social existence’? If such an existence cannot be undone without falling into some kind of death, can existence nevertheless be risked, death courted or pursued, in order to expose and open to transformation the hold of social power on the conditions of life’s persistence?” (28).

hegemónico que invade las fronteras de nuestros espacios corporales, espirituales, y territoriales. En “Nomad Art: Space” (ensayo que se publica en *The Deleuze Reader*), Gilles Deleuze explica que el arte nómada es como un permanente horizonte que desplaza fronteras y que crea puntos dentro de esos desplazamientos, que irónicamente, amenazan con formar territorios globales (167). Deleuze argumenta en “On the Line” que este arte nómada se asocia con la desterritorialización de las líneas trazadas por imperios (ideologías establecidas) pues el desplazamiento nómada crea las “líneas de fuga” en (entre) las fronteras concretas (225-234)⁵. Este “desplazamiento nómada”, que “desterritorializa” los cánones literarios cuando los repite, es lo que caracteriza a las obras de Morton y Portillo. Este (sub)texto “nómada” (que seguiremos ejemplificando a continuación) tiende a desmitificar cánones literarios y valores preestablecidos. Por esta razón, los protagonistas de las obras tienden a mantener un estado cambiante, figurativo, o líquido en el que personifican las “líneas de fuga”; éstas les permitirán escapar de las fronteras sociales que pretenden fijarlos y “territorializarlos”.

Para comprender el subtexto “nómada”, el subtexto de la expresión chicana que es al mismo tiempo nihilista y formativo, es necesario suspender por el momento el análisis de las obras de Morton y Portillo e intentar hacer un puente entre sus obras y los

⁵ De manera similar a Deleuze, en *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture, and Ideology*, Barbara Harlow analiza el concepto separatista de “la frontera” en su ensayo “Sites of Struggle: Immigration, Deportation, Prison, and Exile”. Ella explica que: “Las fronteras y el discurso de los límites que las patrullan están designados como parte integrante de un discurso hegemónico cuyo interés es el de mantener intacto el control de los límites. Son estos controles fronterizos los que gobiernan tanto las fronteras nacionales como las divisiones entre las disciplinas universitarias los que deben ser desmantelados” (163).

diferentes géneros narrativos mexicano-americanos, empezando por la tradición folklórica.

La narrativa folklórica en el suroeste de Estados Unidos originó su temática aludiendo a los problemas fronterizos de 1848⁶. Ramón Saldívar en *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference* explica que las historias de estos conflictos fronterizos “fueron registrados por parte de los mexicanos americanos a través del arte folklórico de los corridos, los cuales formarían la base de los subtextos de la mayoría de las narraciones chicanas” (19). Hasta 1930 los corridos —escritos en su mayoría en verso octosílabo, aludiendo al romance popular español— exaltaban el comportamiento heroico de los campesinos que fueron despojados de sus tierras y maltratados injustamente desde 1848, cuando los Estados Unidos se anexaron los territorios de Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado y California (tratado de Guadalupe-Hidalgo)⁷. Paralelamente a los maltratos e injusticias iniciados en 1848, el chicano inicia una raza nómada que se desplaza en un permanente horizonte cambiante. El chicano se desprende del bagaje cultural mexicano e inicia un viaje liberador y transformador hacia un “permanente horizonte que desplaza fronteras”. Según Saldívar,

⁶ Para un estudio detallado de la herencia del folklore español en el sur de los Estados Unidos, véase el estudio de Aurelio M. Espinosa, *The Folklore of Spain in the American Southwest. Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*. Este libro contiene una colección de las más tradicionales narraciones folklóricas de la zona mencionada anteriormente.

⁷ Intercalando poemas de Violeta Parra, un corrido mexicano, un discurso de William H. Wharton (exaltando la superioridad anglosajona), y experiencias personales, Gloria Anzaldúa narra brevemente la historia de la migración ilegal anglosajona a Texas desde principios del siglo XIX, la invasión de Estados Unidos en 1846 de los territorios mexicanos de Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado y California, y el tratado de Guadalupe-Hidalgo que despojó a más de 100 000 mexicanos de sus tierras (6-8).

hacia 1930 el luchador épico de los problemas fronterizos de antaño se transforma en una presencia colectiva de resistencia social de liberación en donde la clase trabajadora, expuesta a situaciones adversas y fuera de su control, trata de continuar luchando por los derechos individuales y la justicia social hasta la década de los setenta (136).

A pesar de que en los inicios de la épica y prosa narrativa mexicano-americana los roles de los personajes eran presentados de manera antagonista —a través de un sistema social de opresores y oprimidos—, la semilla nómada aspirará a un espacio donde los antagonismos persecutorios se reduzcan al máximo y las tensiones del lenguaje se expandan, se contraigan y se sucedan intensamente. Esta semilla nómada la veremos crecer tanto en el teatro de Valdez, Morton y Portillo, como en la narrativa de Paredes, Villarreal, Rivera, Cisneros, Anzaldúa y otros. Sus personajes aspirarán a una oscura libertad en donde el espacio familiar, la religión y la cultura chicana se relativizan y “desterritorializan”. Las líneas de escape se multiplican en estas obras y la imagen de la raza chicana se convierte en un despliegue de intensidades intertextuales y lingüísticas que se manifiestan a través de horizontes cambiantes. Como en el caso de Josefa, algunos de los personajes añorarán una cierta invisibilidad emocional y corporal para que, por un lado, ningún sistema ideológico (anglo o mexicano) pueda someterlos, acosarlos o juzgarlos y, por otro, para poder mantenerse en un estado libre, híbrido, mutable y variable. Con este tipo de literatura nace una nueva forma de explorar las presuposiciones que sostienen y limitan la base de la cultura chicana.

En *Chicano Narrative*, Ramón Saldívar analiza la configuración de la identidad chicana que se define a través de “su arte como ejemplo de una de las más independientes formas literarias y culturales de oposición y lucha que la clase dominante de los Estados

Unidos ha intentado controlar, neutralizar, e integrar” (10-11). Para ejemplificar el arte de oposición de los chicanos, Saldívar cita el poema narrativo de Paredes “The Mexico-Texan” que se remonta a 1935 pero que no se publicó hasta muchos años después. El poema describe brevemente la historia del Chicano del suroeste, despojado de su tierra, y concluye de la siguiente manera:

And they say everywhere, “He’s a burden and drag,
He no gotta country, he no gotta flag”
He no gotta voice, all he got is the han’
To work like the burro; he no gotta lan’ (11)⁸.

A pesar de que el mensaje es directo y conciso, el poema no está exento de ironía pues en vez de interpretarse como la desgracia histórica de los mexicanos desplazados de sus tierras, se podría entender también como una oscura liberación del individuo que, no teniendo una conciencia nacional definida que lo fije (ni fronteras limitadas que lo enmarquen), se encuentra solo en un viaje de nómadas, en un exilio que se asemeja a una oscura libertad dentro de un mundo donde las banderas de ambos bandos se desdibujan tanto como las fronteras. Sin un espíritu ideológico definido (nacional, histórico o religioso) que lo apropie y que lo constituya socialmente, el mexicano-americano se verá libre para interpretar su conciencia híbrida, maleable y mutable. El individuo que vive con la conciencia entre fronteras se encuentra, irónicamente, con la libertad de interpretarse y de actuar sobre dicha interpretación, transformándola y transformándose a sí mismo. La persona que

⁸ La versión en español de “The Mexico-Texan” por Américo Paredes es la siguiente: “Y dicen por todas partes, ‘El es una carga y un arrastrado, / no tiene país, no tiene bandera’. / No tiene voz, todo lo que tiene son sus manos para trabajar como un burro; él no tiene tierra”.

“no tiene voz” a través de los símbolos de una institución, tendrá que crear una “lengua extranjera” en el interior de su conciencia y en el desierto de su desesperación. La revolución del chicano radicaría en un paisaje de múltiples planos constituido con “las manos” de su imaginación.

Los símbolos institucionalizados, de uno u otro lado de la frontera, no adquirirán un carácter fijo en el protagonista chicano pues la flexibilidad, maleabilidad y desmaterialización del personaje no lo permitirán. En las narraciones futuras, la herramienta del chicano será precisamente hacerse permeable, invisible, cambiante, adaptable, heterogéneo y ambiguo, convirtiéndose en una figura, una “raza cósmica” que se encarna interminablemente en un mundo sin fronteras psicológicas y entre horizontes territoriales⁹.

Jorge A. Huerta en su libro *Chicano Theater. Themes and Forms* nos presenta un panorama del teatro chicano marcado por la lucha de clases y la búsqueda de la identidad chicana, ambas asociadas al trabajador obrero y campesino. Huerta sigue la trayectoria del teatro de Luis Valdez quien en 1965 inicia el movimiento teatral campesino revolucionario escenificando temas confrontacionales que hacen un llamado a la justicia social. Los “actos” ponían en escena los siguientes conflictos: campesinos huelguistas *versus* patrones anglosajones opresores, problemas del trabajador urbano y rural, la familia como núcleo imprescindible que lucha por sobrevivir dentro de la pobreza, la traición de los “vendidos” —imitadores de la conducta anglosajona o “aculturados”, y el problema

⁹ El cambio que ocurre en la interpretación del subtexto chicano se puede explicar en términos bakhtinianos. Al lenguaje unitario, centrífugo e ideológicamente saturado de los corridos, himnos, rezos, y otras narraciones, se le opone (en todo momento de su vida lingüística) el lenguaje centrífugo de la heteroglosia que es el lenguaje que incorpora la dialogización de múltiples voces, conexiones e interacciones discursivas (Bakhtin 263, 270-72).

de la drogadicción—. Según Huerta, hacia la década de los setenta, la preocupación que se manifiesta en el teatro de Valdez es la pérdida de la identidad chicana causada por la aculturación (Huerta 52). Sin embargo, aquello que Huerta comprende como “pérdida de la identidad chicana” podría interpretarse simplemente como la desidentificación de los protagonistas con un discurso socio-ideológico que universaliza la identidad chicana asociándola, de manera categórica, con la lucha del trabajador urbano o campesino. La segunda etapa del teatro de Valdez se puede entender no tanto como una preocupación por la pérdida de la identidad chicana, sino como un cuestionamiento a la acostumbrada asociación de la identidad chicana con la lucha de clases. Veremos que en las obras donde aparece el legado del campesino oprimido e idealizado, Valdez presenta a los protagonistas como individuos que tienden a resistir la predicación cultural que los categoriza y los enmarca en sistemas ideológicos cuya temática principal es la oposición entre patrón y trabajador.

En *The Shrunken Head of Pancho Villa* (1967), Valdez nos presenta a Belo que nace sin cuerpo pero que se unirá al cuerpo de un familiar suyo que regresa de la prisión sin cabeza. La inmaterialización del cuerpo de Belo sugiere las siguientes dos alegorías. Si coincidimos con la manera en que Huerta interpreta la obra de Valdez, la primera alusión a la pérdida del cuerpo consistiría en que en el futuro, el cuerpo de Belo ya no sería chicano ni emularía la configuración social de sus antepasados. Según Huerta, Belo se sometería a la “aculturación” anglosajona. Sin embargo, la desmaterialización de Belo también podría aludir a su resistencia para someterse a cualquier tipo de herencia social (chicana o anglosajona) que lo ubique en un determinado espacio territorial, emocional o político. En esta segunda interpretación, la inmaterialidad de Belo implicaría que su cuerpo no podría ser subordinado a ningún

tipo de esquema cultural, económico o familiar. Ninguna temática cultural o nacional podría hacerse presente en un cuerpo que no se materializa y en un individuo que como Berta en *Johnny Tenorio*, “no está muerta pero tampoco pertenece a los vivos porque ella es de aquí, de allá y de lo que será” (Morton 51). La espectralización del cuerpo de Belo es un intento de apertura al mundo sin fronteras y a la subjetividad sin límites.

Es importante recalcar que Belo es hijo de una familia de la clase trabajadora donde los valores tradicionales tienden a repetirse con una circularidad generacional ininterrumpida. En la obra, la abuela de Belo se asemeja física y espiritualmente a la mamá de Belo. Los abuelos de Belo tuvieron a su vez un hijo, Belarmino, que nos hace recordar (por las similitudes físicas) a Belo. La volatilización del cuerpo de Belo interrumpe la repetición del círculo familiar y cultural y de esta manera empieza su liberación. Este círculo se abre y forma “líneas de escape” que se multiplican a través de las vías del ferrocarril, pues la familia de Belo vive cerca de los rieles. El ferrocarril simboliza una vía de escape infinita, o como diría Deleuze, una “línea de fuga”. El cuerpo volatilizado representa la “desterritorialización” del círculo corporal repetitivo de trabajadores explotados. En *The Shrunken Head of Pancho Villa*, el escape de la identidad tradicional inicia su partida sin retorno dentro de un cuerpo espiritualizado que encarna metáforas culturales sin fronteras.

La espectralización del cuerpo chicano se manifiesta en otra obra de Valdez llamada *The Dark Root of a Scream* (1967) en la cual el tema central gira alrededor del cuerpo de un soldado muerto que nunca vemos pero que está presente a través de las voces que lo recuerdan y que lo describen como un ser híbrido, cambiante y universal. El soldado encarna diferentes nombres y funciones sociales: indio, Quetzalcóatl, Gonzáles, líder campesino y

soldado. Hacia el final de la obra, cuando abren el cofre del soldado, sólo se encuentran su corazón y las plumas verdes que aluden a la vestimenta de Quetzalcóatl (la serpiente emplumada).

La existencia figurativa del chicano se mantiene, de manera persistente, a través del cambio de experiencias físicas, emocionales y culturales. Este estado espectral de transición permanente se proyecta en otra de las obras de Morton llamada *Las Many Muertes de Richard Morales* (1979). Richard, el protagonista, muere y resucita tres veces para lograr justicia ante los ojos de la ley y la sociedad. En un crimen motivado por prejuicios sociales, el policía Frank Hayes asesina injustamente a Richard. En estado espectral, Richard regresa al mundo varias veces para contar sobre las repetitivas injusticias que quedan impunes en el mundo. En la obra se explica que seguirán habiendo policías que abusen de su poder y Richards Morales (jóvenes chicanos) que serán asesinados tanto por policías como por jueces y abogados. Por esta razón, Rubén, el abogado de Morales, explica durante el juicio que si no condena a Frank por el asesinato de Richard, “you will be killing Richard Morales again and future Richard’s to come” (Morton 33). Al final de la obra, la identidad figurativa de Richard se encarna en nombres de hombres chicanos, en su mayoría jóvenes, que fueron muertos a manos de policías en la década de los setenta (35-36). La espectralidad de Morales encarna formas concretas de combatir la injusticia social y de producir cambios radicales en las leyes que favorecen a ciertos cuerpos mientras condenan a otros.

De manera similar a Luis Valdez en sus inicios teatrales, la narrativa de Américo Paredes iniciada en los años cuarenta describe la identidad del chicano a través de la pobreza, el maltrato y las injusticias hacia la clase trabajadora. En sus inicios literarios, Paredes también inaugura la identidad chicana asociándola con un legado de injusticias, luchas y desplazamientos y, al igual que Val-

dez, al mismo tiempo que conjura este pasado, se aparta silenciosamente de él. En el cuento *The Hammon and the Beans*, escrito en 1939, pero publicado en 1963, Paredes describe la breve historia de la pobreza de Chonita, una niña de nueve años que muere prematuramente de “neumonía, malnutrición, gusanos, o mal de ojo”, como dijera enojado el doctor Zapata en la obra (Paredes 7). En otras palabras, la niña muere de una pobreza y negligencia que evocan las condiciones de vida durante los problemas fronterizos entre 1915-1917, periodo en que “los sediciosos” se rebelan en Brownsville, Texas, al mando de Catarino García (1915-1917) (Saldívar 50-51). Sin embargo, Chonita representa la antigua generación de pobreza e injusticias socioeconómicas mientras que el niño narrador representa el futuro de los chicanos. El pequeño, entre dormido y despierto, mezcla los símbolos de la revolución mexicana y americana, visualizando una confusión de metáforas ideológicas. Saldívar explica que:

El [el niño] empieza metafóricamente a confundir a los héroes de la revolución americana (“Marion de Fox”) con aquellos de la Revolución Mexicana (“Villa” y “Zapata”), uniendo aquello que aprendió en la escuela, “La canción de los hombres de Marion”, con las historias y leyendas que oía en su casa (54).

El niño se vuelve un puente de ideales, donde el espíritu heroico de dos culturas (o las imágenes metafóricas que constituyen dicho espíritu) se hace presente mientras que la pobreza se posterga y se suspende. La lealtad dividida del niño se transfigura a través de un puente emocional que es posible ejemplificar con el siguiente poema de Gina Valdés citado en español por Anzaldúa:

Hay tantísimas fronteras
que dividen a la gente,

pero por cada frontera
existe también un puente (85).

Las fronteras que se conectan a través de “puentes de fuga”, también se proyectan en *Pocho* de Antonio Villarreal (1959). Richard, el hijo americanizado de Juan Rubio (héroe de la Revolución Mexicana), intuye a través de sus lecturas que todo sistema tradicional se rige por metáforas institucionalizadas que no son necesariamente fijas y que no se deben considerar como “reales”. La discrepancia que Richard tiene con su mamá es precisamente que el joven “está enojado de que las tradiciones pudieran apropiarse de un cuerpo y un alma [...] moldeándolo de acuerdo a un patrón” (Saldívar 64). Richard reitera que “todo no tiene que ser real” (Villarreal 65)¹⁰. Saldívar comenta que “Richard adquiere una identidad sombría y misteriosa, ubicada en los intersticios de ésta misma; formada por ideologías individualistas de las que él está oscuramente consciente” (Saldívar 68)¹¹. La forma que tiene Richard de rebelarse contra su familia no es a través de la “aculturación”, como los críticos afirman. Al convertirse en un “pocho” —término peyorativo usado por los mexicanos para describir a un chicano americanizado— Richard se da cuenta de la figuralidad de la realidad cambiante cuando, a través de la lectura, la realidad de las tradiciones se “desrealiza”. Richard le explica a su madre que cuando él lee “I travel Mamá. I travel all over the world, and sometimes out of this whole universe, and I go back in time and again forward [...].

¹⁰ “[Richard] was angry that traditions could take a body and a soul [...] and mold it to fit a pattern” (Saldívar 64). La madre le dice a Richard que todo lo que los rodea es real (“everything around us is real”, Villarreal 64). A lo cual Richard contesta: “Everything does not necessarily have to be real. Who said that everything has to be real” (Villarreal 65).

¹¹ “Richard acquires a shadowy, in-between identity that is formed by individualist ideologies of which he is only dimly aware” (Saldívar 68).

I am always thinking of you and my father except when I read” (Villarreal 64)¹². El cuerpo y la mente de Richard encarnan la tematización de metáforas en movimiento que consisten en múltiples lecturas que conectan al protagonista con mundos culturales cambiantes. Richard se da cuenta que la concretización de la identidad de su ser es impensable. Él encuentra la capacidad de autodeterminarse en la indeterminación. El acto de rebeldía consiste en que Richard se resiste a “concretizarse” con una identidad promedio impuesta por temáticas culturales que se autodeclaran con el poder de categorizar. Él intenta configurar su propia alma según la concepción que tiene de sí mismo y que nunca será definitiva. Es por eso que su madre, al no poder imponerle el sistema metafórico que ella acepta como concreto y verdadero, tiende a no reconocer a Richard cuando le dice “I have really lost you, my son” (Villarreal 66). Al distanciarse de un sistema de metáforas culturales que es unitario, centrífugo y categórico (y que se autoproclama familiar y genuino), Richard se va a encontrar en un espacio desolado, similar a un desierto. Sin embargo, al mismo tiempo Richard se encontrará en los intersticios de una libertad aún desconocida. Ubicado en la frontera de un doble exilio (el de su familia y el de cierta cultura chicana) Richard empieza a adquirir un oscuro entendimiento de sí mismo y de las realidades que lo rodean. La conciencia transicional y cambiante de Richard se asocia con el descubrimiento de la figuralidad relativa de valores tanto en su medio como en el mundo anglosajón.

Una rebeldía similar a la de Richard se refleja en el protagonista de *...y no se lo tragó la tierra*, de Tomás Rivera (1971). El narrador protagonista, que no tiene nombre, se rebela contra su religión

¹² “Yo viajo por todo el mundo y muchas veces fuera de este universo, y puedo viajar a través del tiempo [...]. Todo el tiempo pienso en ti y en papá menos cuando leo”.

(pues blasfema contra Dios y evoca al diablo) y contra la tradición familiar. Al ver que la tierra no se lo traga por su rebeldía, el protagonista adquiere una singular conciencia de sí mismo, una sensación de libertad sin precedentes. Desprendido de todo aquello que lo limita y lo fija, el protagonista encuentra una paz interior sin precedentes: “Tenía una paz que nunca había tenido antes. Le parecía que se había separado de todo. Ya no le preocupaba ni su papá ni su hermanito. Todo lo que esperaba era el nuevo día, la frescura de la mañana” (Rivera 49).

Al final de la novela el protagonista expresa el oscuro descubrimiento de la autoconciencia, acompañado de cierta intensidad de vida y de percepción lingüística. Esto ocurre cuando el protagonista se sacude de encima la ideología heredada y se vuelve parte de un universo desconocido que, como la metáfora, se expande y se contrae formando al mismo tiempo puentes y horizontes: “Se dio cuenta de que en realidad no había perdido nada. Había encontrado. Encontrar y reencontrar y juntar. Relacionar eso con esto, todo con todo. Eso era. Eso era todo. Y le dio más gusto” (Rivera 114). El personaje describe el estado figurativo de su conciencia en la cual éste se visualiza a sí mismo formando parte de una red infinita de sistemas narrativos donde se conjuran múltiples metáforas y analogías que lo llevarían a todas partes y a ningún lugar en particular. Él descubre que tanto la aparición de Dios como la del diablo se producen a través de la conjuración de las palabras: “se le salió el nombre [del diablo] en voz alta y no pasó nada, siguió llamándole de distintas maneras” (39). Luego concluye que “*No hay diablo, no hay nada*. Lo único que había habido en la mota había sido su propia voz” (40). La voz “era la semilla del amor en la oscuridad” (105).

La identidad del chicano se proyecta a través de la conjuración de voces, ejercicios intertextuales y apariciones. En las obras anali-

zadas, el protagonista chicano va adquiriendo la textura de una “raza cósmica” que se expande y se contrae, como una metáfora, a través de múltiples zonas geográficas y cambiantes periodos de tiempo. En esta constelación de afectos hecho de trayectorias y de transformaciones de conciencia, en este mapa de trayectorias que se expanden y se contraen, decenas de personajes se yuxtaponen a través del tiempo y del espacio para constituir la figura de la conciencia colectiva cambiante. La conciencia incorpórea se encarna en múltiples planos espaciales y temporales. La espiritualización de dicha conciencia se conjura, se espanta, regresa y recircula adquiriendo expresiones, dicciones, adicciones, narraciones, restricciones y expansiones cambiantes. En estas obras, la conciencia incorpórea de los chicanos vive en muchas partes del mundo y en ningún lugar específico; ella vive entre límites, puentes y líneas de fuga.

La expresión elocuente de Anzaldúa nos ayuda a visualizar el espíritu múltiple y cambiante del mexicano-americano:

The struggle is inner: Chicano, *indio*, American Indian, *mojado*, *mexicano*, immigrant Latino, Anglo in power, working class Anglo, Black, Asian our psyches resemble the border-towns and are populated by the same people. The struggle has always been inner, and is played out in the outer terrains [...] Nothing happens in the “real” world unless it first happens in the images in our heads (87; las cursivas pertenecen al texto original)¹³.

¹³ Anzaldúa explica que: “La lucha es interna: Chicano, *indio*, Indio Americano, *mojado*, *mexicano*, inmigrante Latino, Anglo en el poder, Anglo de la clase trabajadora, Negro, Asiático —nuestra psiquis refleja los pueblos limítrofes y están poblados por la misma gente. La lucha siempre ha sido interna, y se ha representado hasta el cansancio en terrenos externos [...]. Nada ocurre en el mundo ‘real’ a menos de que ocurra primero en las imágenes de nuestros pensamientos” (las cursivas pertenecen al texto).

El espacio de la geografía mexicano-americana es interno y se refleja en las imágenes contenidas en *The House on Mango Street* por Sandra Cisneros. En el capítulo titulado "A House of My Own" la narradora Esperanza reconoce su casa interior como: "Not an apartment in the back. Not a man's house. Not a daddy's. A house all my own [...] a house quiet as snow, a space for myself to go, clean as paper before the poem" (Cisneros 132) ("No un departamento que esté en la parte de atrás. No una casa de algún hombre. Tampoco la casa de mi papá. [Más bien quiero] una casa que sea mía, callada como la nieve, un espacio donde yo pueda ir, que sea tan limpio como un papel antes del poema"). Esperanza busca un papel blanco, un espacio interno donde ella misma pueda escribirse, dibujarse y proyectarse, y donde nada sea definido o definitivo. Ella desea poder proyectar su espíritu sin límites, flotando como una figura colectiva que se encarna en significados diversos, dependiendo del tiempo, espacio y temática que ésta decida materializar. Esperanza nos dice que a ella le gustaría bautizarse con el nombre "Zeze the X" (13) pues sería como un nombre invisible que representaría su verdadera identidad ("the real me"). Este es el deseo de todas las Esperanzas, tal como lo expresa la autora en la introducción de *The House on Mango Street* (xix).

Las Esperanzas y las Josefás; los Richards, Belos y Johnny Tenorios no anhelan una síntesis cultural de lo que "alguien" pudiera definir como "chicano". Tampoco anhelan una ideología de "carnealidad" y "respeto" sino más bien páginas blancas donde se encarnen las líneas de fuga de la identidad chicana y los horizontes de transformación continua. La figura que habita entre fronteras y límites es portadora de un movimiento de posibilidades de encarnación que es siempre incompleto, inagotable e inclusivo. Elihu Carranza, mencionado al principio del presente ensayo, analiza etimológicamente la palabra "Chicano". Él lo hace de manera hu-

morística a través de un diálogo figurativo entre un sofista llamado Gorkase y un chicano llamado Juan. Gorkase explica que esta palabra “se compone del morfema ‘chi’ y el morfema ‘cano’. ‘Chi’ es el sonido consonante de la vigésima segunda letra del alfabeto Griego X; ‘cano’ significa cabello *gris*” (50-51) [Las cursivas son mías]. Aunque Carranza luego afirma que su propio análisis etimológico “obviamente no tiene relación con el Chicano” (51), se podría argumentar precisamente lo contrario. El espíritu chicano es libre y cambiante pues vive entre líneas fronterizas o áreas grises donde las palabras se resisten a ser definidas categóricamente. Tratando de contener el vértigo de posibilidades que el espíritu “Xcano” evoca, el sofista Gorkase lo ata inmediatamente a un discurso religioso, moral y sumiso: “Man is, after all, in some sense, a measure of some thing —of *certain* truths that become truths when one seeks and submits to the moral and spiritual realities that *bind* us”¹⁴ (59; las cursivas son mías).

Carranza, a través de Gorkase está aludiendo al sofista griego Protágoras (siglo v, a. C.) quien sostiene, al contrario de Gorkase, que “el hombre es la medida de *todas* las cosas”¹⁵. Claramente, la trayectoria en los diferentes géneros literarios mencionados anteriormente evoca la filosofía sin ataduras de Protágoras, y en ello precisamente reside el carácter revolucionario que encarnan los protagonistas. En las obras analizadas, el “yo” chicano se visualiza a través de un constante y persistente cambio de experiencias. Las opiniones de críticos, poetas, dramaturgos, novelistas y filósofos

¹⁴ El sofista afirma que: “El hombre, después de todo, de alguna manera, es una medida de *ciertas* cosas —de ciertas verdades que se convierten en verdades cuando uno busca someterse a la moral y a las realidades espirituales que nos *atan*” (bind us) [las cursivas son mías].

¹⁵ Protagoras, a fifth-century Sophist, said that “man is the measure of *all* things” Marvin Perry *et al.* (78).

chicanos difieren y coinciden sobre cómo esta figura persistente y metafísica permanece indeterminada. En las obras analizadas, el “yo” figurativo-chicano proyecta una multitud de “yos” chicanos pero la figura propia del yo chicano es un misterio que sólo se da a conocer a través del cambio de experiencias, las “líneas de fuga” y la proyección de nuevos horizontes textuales. El yo figurativo-chicano, es una forma de formas que encarna formas, expande horizontes y conjura significados pero que en sí misma se resiste a ser forma, frontera, territorio, y cuerpo.

A través de las obras analizadas, se hace posible la visualización de las fronteras culturales del chicano, las cuales no están constituidas de muros de concreto o alambres de púas pero sí de horizontes abiertos y “líneas de fuga” que tienden a desterritorializar y reterritorializar la predicación cultural. En *Johnny Tenorio*, Bertha encarna la metáfora del horizonte absoluto cuando ésta le dice a Johnny: “I am not of the dead, but I am neither of the living. You see, I am of the here, then and will be” (51) [“Yo no pertenezco al mundo de los muertos, pero tampoco al de los vivos. Soy aquello que es, que pasó y que vendrá”].

En estos horizontes abiertos, aunque las definiciones culturales tienden a ser resolutas, nunca son definitivas. En este tipo de horizontes, las manifestaciones culturales son materializaciones metafóricas que son transferibles, nómadas, adaptables, y maleables. La espiritualización del chicano-entre-fronteras lo convierte en un ser universal, en una raza cósmica que al mismo tiempo que se desplaza entre horizontes, crea puntos de referencia en cada espacio cambiante. El teatro, la novela, el cuento y la poesía chicana consisten en un tráfico de espíritus. Por esta razón Anzaldúa ve en la narrativa chicana lo siguiente:

I see a hybridization of metaphor, different species of ideas popping up here, popping up there, full of variations and seeming contradictions [...]. (66) The work has an identity; it is a “who” or a “what” and contains the presences of persons, that is, incarnations of gods or ancestors or natural and cosmic powers [...]. (67) I am the dialogue between my Self and *el espíritu del mundo*. I change myself, I change the world¹⁶ (70; las cursivas son de la autora).

En el primer capítulo de *El laberinto de la soledad*, Octavio Paz ya anticipaba la configuración del espíritu cósmico y cambiante del pachuco (otro de los nombres del chicano rebelde). En ese capítulo titulado “El pachuco y otros extremos”, Paz visualizaba a aquél como el que no quiere someterse a ningún tipo de fiscalización cultural y que al mismo tiempo quiere conectarse urgentemente con el universo que lo rodea.

El pachuco es el horizonte absoluto que se proyecta al dibujarse y desdibujarse. Paz lo presenta como un sujeto que es difícil, si no imposible, de definir, una “figura” misteriosamente erótica, una constelación ambigua y multidireccional de signos que se resiste a ser sometido:

Todos coinciden en ver en él algo híbrido, o perturbador y fascinante. En torno suyo se crea una constelación de nociones ambivalentes: su singularidad parece nutrirse de poderes alter-

¹⁶ Anzaldúa afirma: “Veo la hibridización de la metáfora, diferentes especies de ideas que surgen aquí y allá, llenas de variaciones y con aparentes contradicciones [...]. La obra tiene una identidad; es un “alguien” o un “algo” y contiene las presencias de personas, es decir, encarnaciones de dioses o antepasados o poderes naturales y cósmicos [...] Yo soy el diálogo entre Yo misma y el *espíritu del mundo*. Yo me transformo y transformo al mundo” (las cursivas son de la autora).

nativamente nefastos o benéficos. Unos le atribuyen virtudes eróticas poco comunes; otros, una perversión que no excluye la agresividad. *Figura* portadora del amor y la dicha o del horror y la abominación, el pachuco parece encarnar la libertad, el desorden, lo prohibido (19; las cursivas son mías).

Isaac Rosler



- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- CALDERÓN, Héctor and José David SALDÍVAR, ed. *Criticism in the Borderlands: Studies in Chicano Literature, Culture and Ideology*. Durham: Duke University Press, 1991.
- CARRANZA, Elihu. *Chicanismo: Philosophical Fragments*. Iowa: Kendall, 1978.
- CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *The Deleuze Reader*. Edited & introduction by Constantin V. Boundas, New York: Columbia University Press, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Specters of Marx*. Trans. Peggy Kamuf. New York: Routledge, 1994.
- ESPINOSA, Aurelio M. *The Folklore of Spain in the American Southwest. Traditional Spanish Folk Literature in Northern New Mexico and Southern Colorado*. Ed. Manuel Espinosa. Norman: University of Oklahoma Press, 1990.
- GARZA, Robert J., ed. *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 1976.
- HINOJOSA, Rolando. *Estampas del Valle*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1994.
- HUERTA, Jorge A. *Chicano Theater Themes and Forms*. Ypsilanti, Michigan: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1982.
- LAWRENCE, D. H. *The Fox, The Captain's Doll, and The Ladybird*. Ed. Dieter Mehl. New York: Cambridge University Press, 1992.
- LIMÓN, José E. *Dancing with the Devil: Society and Cultural Poetics in Mexican-American South Texas*. "Carne, Carnales, and the Carnavalesque". Madison: University of Wisconsin Press, 1994.

- MORTON, Carlos. *Johnny Tenorio and Other Plays*. Houston: Arte Público Press, 1992.
- *Las Many Muertes de Richard Morales*. Colección Privada de Carlos Morton: 7931 Parral, El Paso, Texas, 1979.
- PAREDES, Américo. *The Hammon and the Beans and Other Stories*. Introduction by Ramón Saldívar. Houston: Arte Público Press, 1994.
- PORTILLO, Estela. "The Day of the Swallows". En *Contemporary Chicano theatre: an anthology*. Edición de Robert J. Garza. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1976.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- PERRY, Marvin *et al.*, ed. *Western Civilization Volume I*. Geneva, Illinois: Houghton, 1996.
- RIVERA, Tomás. *...y no se lo tragó la tierra*. Houston: Piñata, 1996.
- SALDÍVAR, Ramón. *Chicano Narrative*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- VALDEZ, Luis Miguel. *The Shrunken Head of Pancho Villa*. Private collection: El Paso Public Library, 1967.
- *West Coast Plays. The Dark Root of a Scream*. Los Angeles: California Theatre Council, 1986.
- VILLARREAL, José Antonio. *Pocho*. New York: Anchor, 1989.