



Connnotas. Revista de crítica y teoría
literarias
ISSN: 1870-6630
connnotas@unison.mx
Universidad de Sonora
México

PLANCARTE MARTÍNEZ, MARÍA RITA
La novela chicana de Arizona: tradición y transgresión en Barrioztlán de Saúl Cuevas
Connnotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 17, 2017, pp. 31-50
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671037002>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

La novela chicana de Arizona: tradición y transgresión en *Barrioaztlán* de Saúl Cuevas

MARÍA RITA PLANCARTE MARTÍNEZ*

Resumen:

La literatura chicana, como un corpus de textos artísticos específico y diferenciado, se ha forjado a partir de los movimientos sociales de los años sesenta, que lucharon por reivindicar los derechos civiles de los grupos hispanos de origen mexicano en los Estados Unidos.

La lucha social generó debates sobre el ser y pertenecer a una comunidad cultural cuyos usos particulares la definían y diferenciaban, que tuvo como corolario la construcción de una expresión artística. La característica más relevante de esta producción –que ha abarcado todos los campos del arte y la cultura– es que ha buscado constituir un bagaje de signos cuyo valor estriba en su capacidad de cohesionar y representar a esta comunidad.

En la novela chicana de Arizona se puede reconocer este compromiso como un denominador común, pues los novelistas tienen la preocupación de plantear el conflicto de los personajes con su espacio-tiempo. Al mismo tiempo se puede distinguir en ellos una permanente búsqueda de integrar en esa representación los diferentes discursos sociales que atraviesan a la sociedad chicana, así como de figurar el contacto, conflictivo también, con la sociedad anglosajona hegemónica.

Por lo anteriormente me propongo analizar cómo Saúl Cuevas construye en *Barrioaztlán* (1999) un lenguaje particular para expresar estéticamente la compleja experiencia cultural chicana y cómo figura una imagen del chico del fin de siglo,

* Universidad de Sonora.

por medio de un proceso complementario de trasgresión, de seguimiento o identificación con la tradición chicana.

Palabras clave:

Literatura chicana, Barrioatlán, transculturación.

Pero como cada generación, luchamos por redescubrir y reinventar nuestra verdad y nuestros valores, buscando aquella belleza siempre antigua, siempre nueva. Somos los hijos de la Mamá Chona con nuestro espíritu en diáspora.

César A. González T.

La literatura chicana, como un corpus de textos artísticos específico y diferenciado, se ha forjado como tal a partir de los movimientos sociales de los años sesenta que lucharon por reivindicar los derechos civiles de los grupos hispanos de origen mexicano en los Estados Unidos.

La lucha social generó una serie de debates sobre el ser y pertenecer a una comunidad cultural cuyos usos particulares la definían y diferenciaban, que tuvo como corolario la construcción de una expresión artística. La característica más relevante de esta producción estética –que ha abarcado todos los campos del arte y la cultura– es que ha buscado constituir un bagaje de signos, cuyo valor estriba en su capacidad de cohesionar y representar a esta comunidad que comparte historia, lengua, usos y costumbres.

Los alcances de la lucha social lograron abrir espacios para el estudio y la reflexión sobre la problemática del ser chicoano, como dice César A. González:

La raíz y el reto del Movimiento Chicano, así como su ‘renacimiento’ en la literatura chicana, reciben impulsos radicales en 1965 con el movimiento campesino de César Chávez y, a principios de los 70, con las manifestaciones contra la guerra de Vietnam y la lucha por la reforma educativa. De aquí surgirán departamentos y centros de estudios chicanos, focos

que hasta la fecha siguen dominando la producción, estudio y difusión de la literatura chicana. (144)

La producción literaria chicana, en el sentido arriba apuntado es relativamente reciente, abarca un período aproximado a los cuarenta años. Aunque, cabe aclarar, los especialistas en el área encuentran, de manera por demás atinada, los antecedentes históricos de esta expresión en textos de diversa índole: desde las crónicas coloniales, pasando por textos publicados en periódicos, diarios de viajes y memorias del siglo XIX, hasta la poesía, el cuento y la novela de la primera mitad del siglo XX. Esta producción, si bien no es abundante, dadas sus características temáticas sí puede ser suficiente para considerarla una especie de matriz estética que se renovó y floreció en años recientes.

Debido a las circunstancias políticas y sociales en las que tuvo lugar el resurgimiento mencionado, la posición prevaleciente de los escritores chicanos en los diversos géneros literarios ha sido el compromiso social:

El mundo representado aparece dividido en explotadores y explotados, esquema típico de la novela proletaria de denuncia. El referente del discurso novelesco se transforma en un documento de denuncia no solamente de las condiciones económicas sino también de las culturales. (Flores 131)

Este compromiso supone la necesidad de plantear las diversas preocupaciones que unifican a la comunidad chicana: su lenguaje particular, su historia, su experiencia como grupo marginal, sus creencias y valores, como una forma de generar un espacio significante de identificación, en el que transitan los diversos personajes, espacios y tiempos propios. Para de esta manera estructurar formas estéticas de representación capaces de generar una imagen de la comunidad:

. . . junto con poner de manifiesto temas y preocupaciones propias de la comunidad mexicoamericana, se denuncia la falta de oportunidades en la educación, la carencia de parti-

cipación política y todos los problemas relacionados con la diversidad racial y étnica. (Flores 126)

En la novela chicana de Arizona se puede reconocer este compromiso como un denominador común a todas las obras, pues los novelistas tienen la preocupación de plantear el conflicto de los personajes con su espacio-tiempo. Al mismo tiempo se puede distinguir en ellos una permanente búsqueda de integrar en esa representación los diferentes discursos sociales que atraviesan a la sociedad chicana, así como de figurar el contacto, conflictivo también, con la sociedad anglosajona hegemónica. Junto a esto, se reconstruye un sujeto estético en relación con los distintos precedentes histórico-culturalles que lo marcan y lo definen frente a lo mexicano o lo estadounidense propiamente:

. . . la literatura chicana surge en un medio étnico-cultural homogéneo como una expresión de la otredad que exige ser reconocida. Al expresar un referente comprometido con el devenir histórico-social, la literatura chicana no hace otra cosa que dar a conocer la necesidad colectiva de identificación con una cultura subalterna amenazada por el avance tecnológico y lo homogéneo. (Flores 134)

Las características mencionadas se pueden encontrar en prácticamente todas las novelas chicanas de Arizona en: *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez, *El diablo en Texas* (1976) de Aristeo Brito, *Crisol* (1984) de Justo S. Alarcón, *Puppet* de Margarita Cota-Cárdenas, *La maravilla* (1993) de Alfredo Véa Jr. y, particularmente en *Barrioaztlán* (1999) de Saúl Cuevas.

Estas obras, entre otros textos literarios que recuperan y representan la conflictiva relación del hombre con su espacio-tiempo –además de que reconstruyen una particular manera de entender y vivir dicha relación, tanto desde la perspectiva de los narradores como desde la voz de los personajes– constituyen una tradición literaria específica que se está construyendo con la participación de los autores que, al dar voz a una cultura históricamente determinada, han logrado producir un corpus de obras diferenciado. Este

corpus se ha visto complementado por un trabajo crítico y ambos –corpus y crítica– son los componentes esenciales para la conformación de una tradición.

La escritura artística y la lectura crítica son pues correlatos de una misma actividad estética y dadas sus fronteras y orientaciones cambiantes se determinan mutuamente en el dinámico y complejo ámbito histórico-cultural donde se puede ubicar lo literario, ámbito que se constituye, precisamente, en el contacto entre estas dos actividades correlacionadas. En el entendido de que a ambas –escritura artística y lectura crítica– subyacen una serie de ideas, conceptos, formalizaciones y demás, insertas en la tradición de los estudios literarios y en el desarrollo y transformación de las diferentes posturas estéticas en su manifestación verbal, correspondientes al proceso cultural occidental, en el que nuestra cultura y formación se inscriben.

La respuesta crítica a la producción literaria chicana es un ejercicio de suma importancia, pues completa la conformación de una tradición; esto implica el reconocimiento de la expresión estética de una comunidad cuya voz alcanza a convertirse en un interlocutor cultural en diálogo con otras formas culturales similares.

Por lo anteriormente expuesto me propongo analizar cómo Saúl Cuevas, como escritor chicano, construye en su obra un lenguaje particular para expresar estéticamente la compleja experiencia cultural chicana y cómo, a través de dicho lenguaje figura una imagen del chicano del fin de siglo, por medio de un proceso complementario de transgresión –manifestada en las reelaboración de los aspectos lingüísticos y formales de la novela– y de seguimiento o identificación con de la tradición chicana –distinguible en la reproducción de las temáticas chicanas más importantes, así como de las imágenes míticas generadas por dicha literatura, las cuales ya han sido reconocidas por los trabajos de los críticos especializados en la expresión chicana.

Tal vez lo que llame más la atención en Barrioztlán sea su lenguaje transgresor de las formas usuales de la novela. En el aspecto gráfico, el autor mezcla dibujos infantiles y fotografías que poco o nada tienen que ver con la trama de la novela. Ortográficamente

juega con las palabras y no respeta la forma tradicional de escribir; de esta manera, busca imitar el acento del habla cotidiana uniendo una palabra a otra. En otras ocasiones usa guiones para abrir un hueco novedoso en la palabra o las separa la con la finalidad de cambiar el sentido del término.

También usa palabras del inglés y algunas veces las escribe con fonética española, otras veces utiliza la forma “correcta” del inglés. Lo mismo sucede en cuanto a que no abre y cierra signos de interrogación a la usanza del español sino que algunas veces utiliza la forma inglesa.

La mezcla de lenguas es uno de los rasgos lingüísticos caracterizadores de la comunidad chicana, pues entre sus hablantes es común el cambio de código automático. En la novela esto se lleva hasta el extremo de combinar las formas de escritura del inglés con las del español, poniendo en evidencia así que la voluntad narrativa es una entidad letrada en ambas lenguas. Dicho usos obedecen, además, a que se está representando a una comunidad bilingüe o interlingüe:

Los chicanos no funcionan como hablantes que están constantemente haciendo elecciones; su lenguaje es una combinación, una síntesis de los dos en un tercero. Así no son bilingües sino interlingües. Los códigos no están separados sino intrínsecamente fundidos . . . Apenas aparece el sujeto, el chico, los dos dejan de ser polo separados, fundiéndose dentro del hablante. (Bruce-Novoa 45)

Lo más evidente es el drástico cambio de la *y griega* como conjunción por la *i latina mayúscula* con esa misma función. Desde luego, utiliza el caló propio del español chico y construye neologismos a su libre arbitrio:

. . . insultó a los chotas que cancerbereaban la puerta, les quería mercar las fuscias; I en todo caso que se lesaya forgateado, o queseayan empedado como el Saguaro, se arranaba el Arte-Mío, con quien? Con la Dulce Morena . . . (35)

La imitación de la fonética del habla cotidiana y la división de palabras por medio de guiones funcionan como un constante guiño al lector, pues aparecen y desaparecen a lo largo de la novela, mientras que los dibujos abren y cierran los capítulos de manera constante, al igual que se mantiene la sustitución de la y griega por la i latina mayúscula.

En cuanto a la presentación formal, nos sorprende en cuanto a la presentación del índice, pues dicho vocablo lo sustituye por menú. Titula las partes en que divide la novela con nombres de platillos mexicanos, por ejemplo, la segunda parte se titula: "Platillo fuerte: guisado de verdolagas con chile colorado i carne'puerco". La numeración de los capítulos se nombra en términos de frases populares que de forma eufemística designan números: Cero por chapucero (cero), Peni (uno), Cuate (dos), Tre (tres), Bipar (cuatro), Nicle (cinco), etc. Como se puede ver las palabras peni y nicle aparecen presentadas con fonética española, aunque son las palabras inglesas que designan la moneda un centavo, un penny, y de cinco centavos, nickle.

La presentación del índice como menú resulta interesante, pues en la novela la comida aparece como un factor de cohesión entre la comunidad. Así, por ejemplo, "la Casa López" es el restaurante que sirve como centro de reunión; los tamales, los tacos y la comida mexicana en general se representan continuamente como un elemento cultural compartido. De la misma manera, el juego con el lenguaje a lo largo de la novela se corresponde con el uso lúdico de las frases con las que se nombran los capítulos.

La obstinada y obsesiva necesidad de narrar es la segunda marca distintiva de las novelas de Cuevas, es este afán, uno de los más válidos y vivos del hecho literario, el que genera y da vida a este rico mundo de representaciones, esto es, la obra surge de la urgencia de dar vida textual a ese sector de la realidad en que echa raíces la identidad del autor y que, desde luego, busca compartir con el lector. La escritura como un trabajo con la palabra aparece tematizada en diferentes ocasiones a lo largo de la novela, logrando así un permanente diálogo con el lector sobre el propio trabajo del escritor:

(Y ya estoy cansado pero el Lector no puede simpatizar conmigo, a menos que también sea escriba. Contrario a lo que se piensa, lo primero que se cansa es el cuerpo, la espalda nos lanza rayos en dirección del cerebro, más el cerebro aún no está cansado; siguen los ojos, esto dificulta el continuar, a menos que se tome una quebradita, fue buena onda.) (32)

En el caso de Saúl Cuevas, podemos rastrear sus móviles y sus referentes en un diálogo específico con el contexto general de la literatura canónica; la misma complejidad formal de la novela lo indica, aunque difícilmente la podemos emparentar con tal o cual forma literaria establecida porque hay una voluntad transgresora que busca, precisamente, insertarse en la tradición literaria sin repetir los modelos de forma explícita, sino por medio de su reelaboración.

Además, su formulación particular exige pensar en la oralidad como su referencia obligada. En el trabajo de este autor encontramos la permanente presencia del eco de una oralidad genuina, algunos pasajes, incluso, son casi una transcripción fiel de diálogos en los que logra reproducir la frescura de los giros propios de su particular enunciación, como es el caso de las frases hechas y los refranes:

- A veces, al mal tiempo, buena cara.
- I resignación.
- El próximo año otro gallo quiquiriqueará
- Vas a seguir estudiando?
- Claro
- un MBA?
- Ia veremos dijo el ciego (186)

La oralidad, manifesta en los diálogos mencionados y en el uso del léxico propio de la comunidad representada, es la forma privilegiada desde la cual se pueden reconstruir los conflictos y vivencias de una comunidad cuya historia se constituye a partir de la oralidad misma, en tanto, dadas sus características, vive al margen de vida letrada. A la vez, esta forma privilegiada es el vehículo de la expresión novelesca misma, de ahí que, por ejemplo, la entrevista oral sea

una de las fuentes generadoras de la recuperación de las historias contadas en la novela:

—*Cuéntenos algo de usted, de su familia.*

Yo nací en este país de abundancia I de aquí no me sacan. A mi papá le gustó el comercio y casi siempre le fue bien I aunque decía que quería retachar pal Terre, nunca lo hizo.

—*Pero todavía no nos ha dicho nada*

Pero si he hablado por más de una hora y me salen con el cuento de que no he dicho nada, qué quieren que les diga? (115)

Podríamos decir que tal oralidad se evidencia en la forma en que se retoman y reelaboran los temas propios de la tradición oral. En la novela se encuentran pasajes anecdóticos provenientes de esta forma de expresión. Así, encontramos en el mundo novelesco la resonancia de la voz popular que narra las historias de fiestas, viajes, anécdotas y otros temas similares que siempre han formado parte de las formas literarias no escritas y pertenecientes de manera natural y ancestral a cualquier comunidad. La novelística de Cuevas logra recuperar y hacer prevalecer esa voz popular cuyo fin último es mantener una memoria de los hechos y configurar una identidad comunitaria. De ahí que tales formas orales puedan detectarse tanto en el nivel estilístico como en el composicional.

Esta serie de transgresiones a la forma tradicional en la que se presentan gráficamente los textos literarios, si bien pueden entenderse como un juego con el lector, que en primera instancia es el destinatario o cómplice de la broma, alcanzan mayores dimensiones si descubrimos que a ellas subyace una estrategia de reappropriación de un lenguaje fijado histórica y culturalmente por la tradición literaria.

El mismo subtítulo que aparece en la portada “Barrioztlán, Novela”, indica su intención de insertarse en las formas propias de la expresión literaria canónica, solo que por medio de una reappropriación de la forma. Dicha estrategia de reappropriación se puede descubrir, también, en los demás elementos formales de la obra, relativos a la construcción misma del universo novelesco —registros lingüísti-

cos, configuración del narrador, representación del espacio-tiempo y demás aspectos concomitantes a la enunciación novelesca.

Desde el punto de vista de Mijail Bajtín los elementos mencionados, tanto formales como de contenido conforman y caracterizan el objeto estético. Este objeto artístico, se concreta en la estructura de la obra, esto es, en sus elementos propios, tanto en la materia lingüística que le da forma, como al conjunto de significados y referentes movilizados. O en palabras de Bajtín: “...el objeto estético mismo está constituido por el contenido realizado en la forma artística (o por la forma artística que materializa el contenido)” (174).

Desde la anterior consideración, los elementos temáticos y de contenido pueden verse formalizados y los aspectos propiamente formales alcanzan a significar, tal como lo propone Yuri Lotman cuando dice: “Por consiguiente, no se puede identificar el lenguaje del arte con el concepto tradicional de la forma. Es más, al recurrir a una determinada lengua natural, el lenguaje del arte hace que sus aspectos formales sean portadores de contenido (Lotman 37)”.

Entonces, la novela de Saúl Cuevas con la intencionalidad artística de representación de una experiencia vital, a través de la construcción de un universo ficcional pero claramente referido a una realidad concreta; resulta una construcción que recurre a las formas establecidas por el canon literario en un proceso de reappropriación, claramente se puede relacionar con la propuesta de Lotman:

El mensaje artístico crea el modelo artístico de un determinado fenómeno concreto; el lenguaje artístico construye un modelo de universo en sus categorías más generales, las cuales al representar el contenido más general del mundo, son formas de existencia de objetos y fenómenos concretos. De este modo, el estudio del lenguaje artístico de las obras de arte no sólo nos ofrece una cierta norma individual de relación estética, sino que asimismo reproduce el modelo del mundo en sus rasgos más generales. (Lotman 37)

Así, en la primera frase de la novela se identifica al narrador como “el juglar chicano” y con ello el narrador como entidad mediadora entre el texto narrativo y el lector, en la función de narra-

dor-testigo con la que aparece en la obra, se tiñe de un significado que va más allá de esa función mediadora; se afilia a la tradición literaria española de la juglaría que data de hace un milenio, tal vez porque como dice Charles Tatum: “Contrariamente a lo que ocurre con los escritores de cuentos, los novelistas chicanos contemporáneos disponen de pocos modelos que seguir” (Tatum 151), o tal vez porque intencionalmente busca afiliarse a un modelo que supone una voz anterior a la imprenta, es decir a la propia de la tradición oral en el sentido de una expresión viva y vigente en el seno de una comunidad de hablantes.

La voz que abre el texto, al identificarse como juglar retoma una de las formas precursoras de nuestras literaturas hispánicas parece reactualizar su función como voz de la oralidad, de la cotidianidad; elementos centrales de la cultura popular chicana.

Históricamente el registro del juglar cumplió la función de repetir historias que pasaban de boca en boca sobre asuntos de carácter popular. Este juglar chicano nos contará, entonces, las historias del barrio pero desde una forma anclada en la posmodernidad; al ser testigo, y en ocasiones protagonista de los hechos narrados, su voz será al mismo tiempo la del cronista, la del merolíco de la plaza o la del intelectual, pasará por los más diversos registros para reconstruir la memoria de los hechos vividos por los personajes habitantes de Barrioztlán.

El juglar chicano afirma su ascendencia hispánica, indígena y mexicana, al expresar con las célebres palabras del filósofo español José Ortega y Gasset, un árbol genealógico que incluye personajes pertenecientes al canon literario español, a las culturas indígenas prehispánicas, a la historia de México y a la cultura popular mexicana contemporánea:

ARBOL GENEALÓGICO

IO I MI CIRCUNSTANCIA

MIS ABUELOS: Tláloc, Quetzalcóatl, Tlacaél, Don Juan, Sancho-Quijote, Séneca.

MIS PADRES: Coatlicue I Huitzilopochtli.

MIS CARNALES: Jorge, El Santo Niño, Pedro, Cantinflas, Jo-sealfredo . . . (50)

Esto indica que estamos ante una voz culta –de intelectual, pues– que, intencionalmente, recurre a los registros lingüísticos del caló y de la oralidad con la finalidad de hacer caber estas formas de expresión popular en la expresión literaria, generando un diálogo con la tradición literaria pero desde la perspectiva de la voz popular, de tal manera que las referencias a la cultura canónica reacentúan su carácter de voz marginal, pero la sitúan en un proceso que implica el reconocimiento mutuo de ambos interlocutores culturales, el canónico y el marginal. Aquí es donde se puede hablar de que desde el margen la cultura popular interpela a la cultura canónica y la modifica, pues en última instancia la novela se inserta inequívocamente en la tradición literaria para proponer su transformación.

La voz del juglar como conjunción de todas las voces expresa en el capítulo cuate (dos) “Mistoria” una visión de la historia desde la perspectiva marginal de quien no ha sido sujeto del proceso histórico, sino siempre ha permanecido en la periferia, aislado de los procesos de desarrollo; del sujeto que ha sido víctima del devenir de la historia, de la injusticia y la marginación. La no pertenencia a la cultura dominante es el eje del conflicto histórico, así como la incapacidad de reaccionar ante la situación derivada de la represión que ejerce el poder hegemónico. La visión de la historia de este capítulo es pesimista y desesperanzada, reproduce uno de los ejes temáticos de la novela de los años 60 y 70, la falta de autoidentidad generada por las condiciones histórico-sociales que le han negado a esta comunidad la capacidad de autodefinirse y autodeterminarse:

la pura verdá es que ia no sé ni quiacer; en el Terre levanté pirámides I-ilesia altototas, pero posnomás no me queren por pocho; aquí carreteras y traques, pero tampoco me queren por mojao... [...] ... acabao... cómo quisiera descansar... dormir...soñar quiando leeejos...mui lejos de la ciudá...por el campo...mon-tan-do-aca-ba-io. (12)

El juglar, además, se reconoce a sí mismo como un personaje de la novela y se identifica como el Escriba. De modo que su función de narrador-testigo-personaje se plantea por medio de la

construcción de dos lugares de enunciación opuestos en términos culturales, pues uno corresponde a la tradición popular y el otro a la tradición culta. La conjugación de ambos determina un lugar de enunciación híbrido. Desde esta posición el narrador se desplaza constantemente entre los dos polos –el acento popular y el culto– y logra una enunciación en la que dichos acentos se sobreponen. Así, por ejemplo, desde la voz popular, llega a reformular expresiones pertenecientes al corpus culto, en un proceso de reapropiación e hibridación que hace de una expresión poética propia del canon literario una nueva forma marcada por el habla popular.

Así, el Escriba le enmienda a la plana a autores consagrados como Pablo Neruda, José Martí o Federico García Lorca –entre los que pude reconocer– de quienes retoma versos y los rehace con la finalidad de vaciar en esos moldes estéticos las experiencias vitales de los personajes de Barrioztlán. Tal es el caso del “Romance sonámbulo” de García Lorca. Como se puede ver mantiene el metro y la rima pero reformula la temática:

Rojo que te quiero rojo
rojo diablo, ojos rojos
I el Flaco sobre el bar
Alas meseritas apaña (17)

Algunas veces se utilizan en la novela fragmentos de canciones popularizadas en la radio –de autor conocido– que también son reelaboradas para hacerlas expresar aspectos de la experiencia chicana, tal es el caso de la canción venezolana “Alma llanera” que aparece en el texto como:

-ROLA-
Alma de Fiera
Arpa, lira, maracas I cuatro adentro!
Io vivo en ratonera
Del país más opresor,
Soy hermanastro del smog
Del concreto, del ruido
I el dolor, si señor!...(172)

En la novela también se incluyen formas procedentes de otras tradiciones no canónicas, como coplas, canciones y refranes populares —que aparecen en el texto como versos de canciones, villancicos, refranes que por su naturaleza suponen autor anónimo— las cuales mantienen su forma y solo en ciertas ocasiones aparecen escritas imitando el habla fonéticamente:

Las doncellas valen oro
las solteras valen plata
las casadas valen cobre
I las viejas hoja de lata(56)

De esta forma se concreta el diálogo entre las dos tradiciones, por un lado se reformula la voz culta en un proceso de reapropiación del lenguaje poético y, por otro lado, se traslada la expresión popular a la dimensión novelesca, es decir, se le inserta en el contexto de la forma culta, lográndose así un intercambio y reorientación de ambos discursos que aparecen transformados, popularizado el uno, literaturizado el otro: mezclados en un proceso de hibridación cuyo resultado es la reorientación y resemantización de los discursos que transforma sus efectos de sentido en el lector.

La voz de Escriba plantea, además su conocimiento de la cultura occidental pues en el capítulo dos, “*bipar*”, hace un recorrido extenso de la nómina más importante de autores occidentales canónicos, lo que indica que estamos ante una voz culta que opta, intencionalmente, por el acento popular pero que, al mismo tiempo, tiene la capacidad de desplazarse entre ambas tradiciones y reorientarlas unificándolas en su propio discurso.

Por todo esto, podemos hablar de que en la novela se puede reconocer hibridación en diferentes aspectos. Hibridación genérica en cuanto a que en el texto novelesco se integran formas provenientes de diferentes clases de discurso. Así, del discurso poético se retoman formas cultas y populares como las arriba indicadas; del discurso de la vida diaria pues introduce fragmentos de anuncios publicitarios: “...Beba la New Coke (aguas negras)” (176) ; letreros: “no colored, no mexicans, no dogs, will be served in these promi-

ses” (108), graffiti:, “Los vagabundos rifan BVN # 13” (120); voces callejeras: “MEEEEEnudOOOOOO” (103). Entonces, al lugar de enunciación híbrido, corresponde también una enunciación híbrida.

Sin lugar a dudas, no se trata de una novela sencilla, es su complejidad y las formas que esta asume lo que la hacen sumamente sugerente y propositiva, pues como decía arriba conjunta parte de la herencia de la novela moderna con la tradición popular para lograr la creación de un tejido narrativo multiforme.

Al mismo tiempo, el título de la novela, su temática y su argumento refieren dos dimensiones espaciales de honda raigambre en la tradición literaria chicana contemporánea. Aztlán como el mito del origen y el barrio como el espacio de la experiencia vital han sido los lugares privilegiados en calidad de referentes espaciales en las letras chicanas:

Aztlán deja de funcionar solamente como un símbolo para entrar de lleno en la poesía y fundar definitivamente un espacio en la ficción. En 1971 el poeta Alurista publica su antología poética titulada *Floricanto* en Aztlán; el novelista Miguel Méndez lo usa en su novela *Peregrinos de Aztlán* (1974) y Rudolfo Anaya en *Hearts of Aztlán*. (Flores 126)

El valor cultural de Aztlán para la comunidad mexicanoestadounidense se recuperó o, si se quiere, se construyó por la intelectualidad de la época, a partir de la necesidad de estructurar un espacio de identidad comunitaria que legitima ancestralmente el derecho a ser y estar en tierras dominadas por el poder anglosajón:

Aztlán es la patria cultural y espiritual del chicano en el suroeste de Estados Unidos. El vocablo deriva de la creencia que tenían los antepasados aztecas, hace aproximadamente 800 años, en el sentido de que respondían a la indicación de Huitzilopochtli, dios de la guerra, por la cual partieron de Aztlán hacia el sur para establecerse en el Valle del Anáhuac, donde se encuentra actualmente la Ciudad de México. El uso del vocablo Aztlán por artistas, escritores y militantes con-

temporáneos chicanos es un reconocimiento y una afirmación de sus raíces culturales y raciales indígenas, identifica la certidumbre de pertenecer a una cultura sudoccidental con historia única, idioma y tradiciones diferentes a los de la dominante cultura angloamericana. (Tatum 12-13)

De la misma manera, en el contexto cultural chicoano el término barrio se resemantiza y adquiere el valor de espacio afectivo, de libertad, de igualdad; estéticamente y, por qué no decirlo, vitalmente también el vocablo adquiere nuevas dimensiones de las que carece en México, en donde designa básicamente el vecindario:

Barrio, literalmente traducido (al inglés), significa vecindario urbano, pero al igual que el término Aztlán, posee una connotación emocional más profunda, evocativa de recuerdos e imágenes por lo general agradables. El barrio es mezcla de escenas, sonidos y olores reconfortantes, a la vez que fuente de continuidad cultural y lingüística, pues para el chicoano, es poder alejarse del ajeno mundo estadounidense. (Tatum 12-13)

El Barrio, entonces, nombrado como el espacio mítico se representa en la novela como una especie de paraíso perdido al que vuelve el narrador escriba-juglar para rememorar su experiencia como habitante de ese espacio:

Hablar con propiedad del querido, recordado, nunca olvidado Barrioaztlán, parecerá una quimera, un sueño guajiro. Ahora intento este viaje al viejo turf, al Barrioaztlán.

—Dónde quedaste Barrioaztlán? (4-5)

La voz que recuerda el barrio se ubica en un tiempo en el que el barrio ha sido transformado por efectos del desarrollo social y económico, lo que lo ha llevado casi a desaparecer.

Este proceso de transformación representado en la novela, refiere una realidad históricamente concreta, pues como apunta Raúl Homero Villa:

. . . Ironically, the very fact that the barrios are so often situated in the destructive path of urban restructuring makes their residents exceptionally well positioned to observe and analyze the machinations of capital urbanism... [. . .]... Cities are thus characterized by competing needs and interests, with those on the side of surplus accumulation having the predominant capacity to shape public opinion or redevelop the city in spite of it. (11)

Es decir históricamente han tenido lugar una serie de cambios que han afectado uno de los espacios de identificación de la comunidad chicana. La novela en ese sentido apunta hacia la recuperación de la conciencia de la colectividad, implicada en el concepto mismo de barrio.

De esta manera se construye una nueva forma de representación, que se podría llamar de autoafirmación que, se diferencia de la forma de la novela chicana de los años sesenta y setenta, definida por Manuel Hernández-Gutiérrez como:

En todos los textos que forman parte del nuevo género narrativo (narrativa de la self identity) del mexicanoestadounidense (novelas, cuentos, poemas, dramas), “la búsqueda de identidad” se expresa como la preocupación principal. Ya implícita aquélla en el proyecto ideológico y codificada como un objeto-temático-matríz (el viaje) en la figuración, la búsqueda se convierte en fábula de quien soy. De esta manera, la búsqueda de identidad promueve el desarrollo del programa ideológico que, a través de su elaboración como objeto literario, distingue a la vez que liga la narrative of self-identity a previos géneros narrativos en la literatura mexicanoestadounidense. Aún así, hubo variaciones en la expresión de la nueva narrativa. Los textos narrativos de los 1980, por su parte, sólo contienen residuos de la narrative of self-identity, una vez revolucionaria y vigente. (41)

Estamos entonces frente a una narrativa que a través de la reconstrucción del pasado –y su consecuente idealización– pone en

evidencia el proceso de desintegración de la identidad chicana y su proceso de asimilación a la sociedad angloamericana con la consequente pérdida de los valores propios de la cultura chicana.

De ahí que en la novela se privilegien los aspectos que demuestran las formas culturales compartidas que dan cohesión de la comunidad chicana: la historia, la emigración, los usos y costumbres –tematizados en la fiesta y la comida– y la amistad como valor social, entre otros.

Al mismo tiempo que la novela reconoce y señala los factores externos que inciden en la desintegración de la identidad, muestra cómo las fracturas internas de dicha identidad son las que funcionan como un terreno propicio para que tal desintegración ocurra:

Así, por ejemplo, “La casa López”, el restaurante del barrio, resulta el lugar de reunión donde se comparte el gusto por el mismo tipo de alimentos que diferencia al chicano y lo identifica como miembro de dicha comunidad. La comida, la bebida y las fiestas –la quinceañera y la boda, entre otras– en el espacio del barrio, son elementos de cohesión independientemente de la forma en que sus habitantes hayan arribado a dicho espacio. Pues estos, los personajes de la novela, tienen los más diversos orígenes. En efecto, los personajes novelescos retratados son productos de los más diversos procesos: por ejemplo, el Kepellmeister “revoltijo mayate, indígena, español, gabacho, quizás dicho con más propiedad, un verdadero chico. Arte-Mío, emigrante “Vino a plasticonia a estudiar o al menos ese fue el paro” (71). En general, el conjunto de personajes revividos por la memoria del escribano-juglar proviene de los más distintos orígenes pero se identifican como una misma comunidad por medio del espacio y las costumbres.

Por otro lado, la misma idea de la memoria aparece tematizada en múltiples ocasiones para dar lugar a la reflexión sobre el funcionamiento de la memoria individual y colectiva. Funcionamiento que tiene que ver con el lugar de la memoria en nuestra cultura como sustento para la conformación de la conciencia histórica. Así, la memoria que narra pone en entredicho el valor de su palabra porque evidencia su naturaleza oscilante. La voz del juglar-escribano recuerda y nos narra esos recuerdos, es decir, es un sujeto cuya

acción es recordar. Este proceso de rememoración conlleva una reelaboración de la realidad y –dada su figuración en una conciencia individual– lo hace desde un nivel en que los hechos se orientan desde una voluntad que implica un proceso de selección, jerarquización y organización. Por ello, la tematización de la memoria insiste en caracterizarla a partir de su naturaleza inestable, no única ni definitiva. De ahí que, por ejemplo: “Hacer memoria es intentar recrear imágenes que atraigan a otras, quitar telarañas del baúl, despolvar fotos I dejar quel cerebro desboque; pero el recuerdo, ya no es brillante, ni a colores, más bien cubierto de niebla, sugiriéndose, sin manifestarse, elusivo (62)”

Escribir la memoria es pues mantener la identidad de la comunidad, pero desde una perspectiva que implica la misma idea de memoria como una identidad cambiante, que puede transformarse ante el embate de otras formas culturales a las que se está asimilando. De ahí, la recuperación de los valores que, al ser reconocidos en esa dimensión pueden ser retomados. En otras palabras, la idea de Estados Unidos como Plasticonia se contrapone a los valores comunitarios de amistad, convivencia y trato humano, mismos que pueden prevalecer o perderse.

Por lo anterior, considero que la obra de Saúl Cuevas continúa la tradición de la novela chicana en cuanto a que se puede leer como una propuesta de autoafirmación cultural, en donde retoma los espacios –real y mítico– correspondientes a esta tradición, solo que transformándola pues ya no es la búsqueda de identidad sino la autoafirmación de la misma, a la vez que es transgresora en cuanto a la formulación de la misma tradición pues se inserta en ella reelaborando, en todo sentido, las formas de representación y recurriendo tanto a las fuentes cultas como a las fuentes populares. De ahí que logre construir un discurso híbrido y estéticamente propositivo.

Bibliografía

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

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1989.
- Cuevas, Saúl. *Barrioztlán*. Editorial Orbis Press, 1999.
- Flores, Arturo. "Etnia, cultura y sociedad: Apuntes sobre el origen y desarrollo de la novela chicana". *Estudios Filológicos* no. 32, 1997, pp. 123-36.
- González-T, César A. "La novela chicana: arena de creencias y valores". *Confluencia: Revista de Hispánica de cultura y literatura* no. 8-9, 1993, pp. 145-54.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la narrativa chicana*. Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1994.
- Lotman, Juri. *La estructura del texto artístico*. Istmo, 1981.
- Tatum, Charles. *La literatura chicana*. México: Secretaría de Educación Pública, 1986.
- Villa, Raúl Homero. *Barrio Logos: Space and Place in Urban Chicano Literature and Culture*. Austin: U of Texas Press, 2000.