



Universidad de Granada

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

PROGRAMA DE DOCTORADO

“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y LITERATURA COMPARADA”

TESIS DOCTORAL

PARÁMETROS LÉXICOS EN LA OBRA NARRATIVA DE MIGUEL MÉNDEZ (ESTUDIO COMPARATIVO)

DOCTORANDO

JESÚS ELOY VILLAR ARGÁIZ

DIRECTOR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Vº Bº

GRANADA

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Jesús Eloy Villar Argáiz

ISBN: 978-84-9125-745-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/43402>

El doctorando, don JESÚS ELOY VILLAR ARGÁIZ y el director de la tesis, don ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 11 de noviembre de 2015

Director de la Tesis

Doctorando

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Antonio Chicharro Chamorro', written over a horizontal line.

Fdo.: ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

Fdo.: JESÚS ELOY VILLAR ARGÁIZ

*A Cati Flores, mi esposa.
Y a mis padres y hermanos.*

AGRADECIMIENTOS

Al Profesor Antonio Chicharro Chamorro, catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Granada y Presidente de la Academia de Buenas Letras de Granada.

Al Escritor Manuel Villar Raso, por haberme inculcado su pasión por los libros desde muy temprana edad y por su apoyo incondicional en todos los sentidos.

A Miguel Méndez y a su esposa Lolita por el buen acogimiento que me dieron en Tucson cuando estuve investigando sobre su obra novelística.

**PARÁMETROS LÉXICOS EN LA OBRA NARRATIVA DE
MIGUEL MÉNDEZ
(ESTUDIO COMPARATIVO)**

Índice General

INTRODUCCIÓN	15
ENCUENTROS CON MIGUEL MÉNDEZ	15
PARTE PRELIMINAR: MIGUEL MÉNDEZ DEL ESCRITOR Y LA NOVELA	21
CAPÍTULO 1: ASPECTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS.....	23
PARTE PRIMERA	31
CAPITULO 2: MIGUEL MÉNDEZ Y LOS ESCRITORES DE SU GENERACIÓN.....	33
CAPITULO 3: LA LITERATURA CHICANA Y LOS ESCRITORES DE SU GENERACIÓN.....	45
CAPITULO 4: LA FRONTERA EN MÉNDEZ.....	51
PARTE SEGUNDA	63
CAPÍTULO 5: OBJETIVOS DE ESTUDIO	65
CAPÍTULO 6: LA LENGUA DE LA FRONTERA. EXPRESIONES IDIOMÁTICAS.....	71
CAPÍTULO 7: METODOLOGÍA DE TRABAJO	81
7.1. Valoración singular y general.....	81
7.2. El alcance de la creatividad.....	83
7.3. Alcance y función de los datos cuantitativos	85
7.4. El papel de los ordenadores en la crítica literaria.	86
7.5. La riqueza léxica	87
7.6. Frecuencia léxica general, específica y temática	90
7.7. Palabras CLAVE (KEY WORDS).....	91
7.8. Preferencias léxica y estilística.....	91

PARTE TERCERA.....	93
CAPÍTULO 8: LAS OBRAS DE MÉNDEZ COMO CORPUS: TÉCNICAS DE CORPUS APLICADAS A SUS OBRAS FSD.....	95
8.1. <i>Densidad léxica.....</i>	116
8.2. <i>Frecuencia léxica específica y temática.....</i>	118
PARTE CUARTA: ANÁLISIS DE LA OBRA DE MÉNDEZ: ESTUDIO COMPARATIVO DE SUS OBRAS.	135
CAPÍTULO 9: PEREGRINOS DE AZTLÁN.....	137
9.1. <i>Frecuencias léxicas y palabras clave.....</i>	137
9.2. <i>Temática o ideas que sustentan esas frecuencias y palabras clave.....</i>	141
9.3 <i>Cómo las ideas avaladas por el léxico se hermanan con el contenido que se extrae de su lectura.....</i>	166
9.4. <i>Densidad léxica.....</i>	196
9.5. <i>Preferencias léxica y estilística</i>	200
CAPÍTULO 10: EL SUEÑO DE SANTA MARÍA DE LAS PIEDRAS.....	203
10.1. <i>Frecuencias léxicas y palabras clave.....</i>	203
10.2. <i>Temática o ideas que sustentan esas frecuencias y palabras clave.....</i>	207
10.3. <i>Cómo las ideas avaladas por el léxico se hermanan con el contenido que se extrae de su lectura.....</i>	218
10.4. <i>Densidad léxica.....</i>	240
10.5. <i>Preferencias léxica y estilística</i>	244
CAPÍTULO 11: EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA.....	245
11.1 <i>Frecuencias léxicas y palabras clave.....</i>	245

11.2. <i>Temática o ideas que sustentan esas frecuencias y palabras clave</i>	248
11.3. <i>Como las ideas avaladas por el léxico se hermanan con el contenido que se extrae de su lectura</i>	255
11.4 <i>Densidad léxica</i>	274
11.5. <i>Preferencias léxica y estilística</i>	275
CAPÍTULO 12:LOS MUERTOS TAMBIÉN CUENTAN	277
12.1. <i>Frecuencias léxicas y palabras clave</i>	277
12.2. <i>Temática o ideas que sustentan esas frecuencias y palabras clave</i>	280
12.3. <i>Cómo las ideas avaladas por el léxico se hermanan con el contenido que se extrae de su lectura</i>	288
12.4. <i>Densidad léxica</i>	303
12.5. <i>Preferencias léxica y estilística</i>	305
CAPÍTULO 13: QUE NO MUERAN LOS SUEÑOS	307
13.1. <i>Frecuencias léxicas y palabras clave</i>	307
13.2. <i>Temática o ideas que sustentan esas frecuencias y palabras clave</i>	310
13.3. <i>Cómo las ideas avaladas por el léxico se hermanan con el contenido que se extrae de su lectura</i>	322
13.4. <i>Densidad léxica</i>	346
13.5. <i>Preferencias léxica y estilística</i>	347
CONCLUSIONES	349
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	355
<i>OBRAS DE MÉNDEZ</i>	355
<i>FUENTES SECUNDARIAS</i>	356

INTRODUCCIÓN

ENCUENTROS CON MIGUEL MÉNDEZ

El trabajo que culminó el Período de Investigación tutelada, bajo el título “Introducción a la novelística de Miguel Méndez”, en el que hacía un breve recorrido por el proceso de proyección y creación de este autor, surgió de la convicción de que el mensaje y los valores estéticos e ideológicos contenidos en su obra ofrecían un material de gran interés, que era preciso continuar.

Conocí a Miguel Méndez gracias a mi padre, Manuel Villar Raso, en el Primer Congreso Internacional de Literatura Chicana, celebrado en la Universidad de Granada en 1992, al que acudió este autor y, años después, tuve la posibilidad de visitarlo en su ciudad de residencia, Tucson, Arizona, donde recopilé información sobre su obra y abrí nuevos cauces de investigación. Tiempo después, me encontraba de nuevo en Tucson, la segunda ciudad del estado de Arizona, a tan sólo unos cuantos kilómetros de la frontera con México, intentando dar sentido al complejo mundo de Miguel Méndez. Con Méndez tuve la oportunidad de conocer de primera mano el estado de Sonora, Hermosillo, la capital, *El Claro*, pueblo natal de Miguel Méndez, entre gentes que tenían ese atractivo tinte oscuro de piel, mestizaje fruto del cruce con los españoles en aquel país. En este contexto me pareció más interesante que nunca dedicar mi tiempo y energía al estudio del autor *chicano* Miguel Méndez, uno de los pilares en los que se sustenta la pujanza del fenómeno hispano. De ahí, en parte, que el proyecto de esta tesis se centre en *la literatura chicana* y en la interpretación crítica que ha recibido este autor a través de sus escritos. Posteriormente, y ya con conocimientos suficientes de su obra, me llamó la atención el mundo de la *frontera* que describe Méndez -Ciudad Juárez, Nogales, Laredo, Tijuana, donde sucede la acción de *Peregrinos de Aztlán* y de gran parte de sus novelas y cuentos, así como la complejidad de su lenguaje, que no se

diferenciaba demasiado del que oía en las calles, pero que no siempre me resultaba conocido.

En consecuencia, intentaré dibujar el panorama artístico y crítico de la literatura chicana en general, en el que Miguel Méndez se mueve y luego trataré de adentrarme en el estudio del léxico de su obra. Las palabras constituyen uno de los móviles que me llevaron a iniciar este trabajo. Y en concreto, las palabras de Méndez, que completan la amplia obra de este autor. Mediante el uso de programas computacionales (Monoconc, o Wordsmith) he podido obtener los listados de frecuencia de sus obras así como otros factores estadísticos. Además, me he servido de los artículos, ensayos, publicaciones, entrevistas y charlas informales sobre la materia con el propio Miguel Méndez, con quien pude contactar. Puesto que, aparte de su creación literaria, la inclusión del autor es fundamental en este proyecto y diría que un personaje mayor, si cabe, que aquellos a los que él da vida en sus obras. Por tanto, los materiales que he decidido emplear para esta tesis se refieren a los ensayos y fuentes secundarias sobre Miguel Méndez, que cito en el índice bibliográfico.

Aparte de sus obras, fuentes primarias de este trabajo, he decidido incluir conversaciones y colaboraciones con otros eminentes estudiosos de la literatura chicana. Entre ellos se encuentran Juan Bruce-Novoa, Joseph Sommers, Philip Ortego, así como las charlas y confesiones hechas de manera informal a todas aquellas personas cercanas a Miguel Méndez, principales corrientes de crítica literaria, autores más importantes de la literatura chicana, y de cómo éstos se relacionan e influyen con las obras e ideas de Miguel Méndez.

No ha de extrañar, sin embargo, la inclusión en este proyecto de otras opiniones críticas, a veces incluso contrarias. Esto último no haría sino responder a la naturaleza dialogante que el autor profesa en vida. Por consiguiente, realizaremos un recorrido por *su literatura chicana* aportando clasificaciones y valoraciones metodológicas e incluiremos entrevistas con el propio autor, para después entrar a valorar más concretamente los tres puntos que considero clave en su obra literaria. Brevemente nos detendremos en algunos aspectos biográficos que nos ayudarán a

comprender el alcance de la implicación del autor con la lucha social de “La Raza”, especie de conmoción política creada a raíz de los movimientos estudiantiles de los sesenta.

Al analizar la temática de sus obras, la diferenciaremos, tanto en la estructura como en el lenguaje, de las literaturas mejicana y estadounidense. No obstante, observaremos cómo Miguel Méndez consigue *sintetizar* varios elementos de cada literatura para formar una poética chicana propia, en sintonía con una temática caracterizada por la *denuncia* de las condiciones de vida del pueblo chicano y con la crisis existencial de ese grupo humano que se encuentra dividido entre esas dos grandes culturas. Esta dualidad, expresada formal y argumentalmente, es precisamente la característica principal de unos escritos que sirven de puente entre dos mundos ideológicos, tan próximos geográficamente y tan distantes. Por este motivo, introduciremos el concepto de “Literatura hispano-americana” al referirnos al trabajo de un autor que fue capaz de crear un híbrido perfecto, fruto de esa colisión de mundos físicos, mentales y literarios.

Lógicamente haremos referencia al extenso debate surgido a raíz de los escritos literarios de Miguel Méndez y su idoneidad para la causa política chicana. Mientras la mayoría de la crítica celebra el compromiso social del autor a través de su temática de lucha y de sus personajes, existen miembros del mundo académico que tildan la producción de Méndez de *idealista* e incapaz de proveer soluciones concretas para los problemas reales de los inmigrantes chicanos. La posición de quien esto escribe, sin embargo, es más sensata y realista, ya que estamos ante un autor que sin dejar de achacar de manera rotunda al mundo anglosajón las injusticias cometidas sobre ellos, no se aparta de una función artística que está por encima de supuestos ideológicos y políticos.

Las Fuentes primarias, por tanto, se centran en sus obras, entre las que destacamos: *Peregrinos de Aztlán*, *El Sueño de Santa María de las Piedras*, *Los Muertos también cuentan*, *El Circo que se perdió en el desierto de la Sonora*, y la colección de

cuentos e historias cortas, *Que no mueran los sueños* que incluye la mundialmente conocida *Tata Casehua*.

Para llegar a su obra, prestaremos especial atención a autores que empezaron publicando, como él, en los años 70. Es el caso de Tomás Rivera, autor de *Y no se lo tragó la tierra*, con un mundo formal parecido, y de otros que, como él, han escrito en español: Aristeo Brito, Rolando Hinojosa, Alejandro Morales, Sabine Olabarría; sin olvidarnos de obras igualmente clave en la literatura chicana, como *Pocho*, de José Antonio Villarreal, *The Road to Tamazunchale*, de Ron Arias, *Bless Me, Ultima*, de Rudolfo Anaya, Sandra Cisneros, cuya obra, *The House on Mango Street*, es lectura obligatoria en numerosas escuelas del país y representa la paulatina transformación de los móviles, formas e intenciones de la literatura chicana en los últimos años. La elección de estas novelas no es casual, pues cada una de ellas representa un momento crucial en el desarrollo de la literatura chicana, además de poseer infinidad de elementos comunes con la obra de Méndez. Sin embargo, los matices diferenciadores nos permitirán apreciar los cambios sufridos por la literatura y por el mundo *chicano* en los últimos cincuenta años, a la vez que nos ayudarán a comprender la *relevancia e impacto* de la figura de Miguel Méndez dentro de este marco general. En consecuencia, iniciaremos el estudio comparativo por una novela anterior al “Renacimiento Chicano”, *Pocho* de J. Antonio Villarreal, cuando todavía Méndez ponía ladrillos en Tucson, y seguiremos con las restantes, todas ellas de gran éxito en los Estados Unidos.

En definitiva, con la presente tesis se pretende ampliar el horizonte de los estudios *chicanos*, a la vez que valorar de forma positiva los cambios sufridos por la literatura chicana *cronológica y contextualmente*, apreciando de paso la significación e importancia de Méndez dentro del mundo literario chicano y universal.

Una vez decidido el tema de esta tesis, el primer paso para llevarlo a cabo fue ahondar en el conocimiento de la literatura chicana, tomando como guía de trabajo la bibliografía conseguida en su universidad y la relectura de su obra; en concreto la novela *Peregrinos de Aztlán* y *El Sueño de Santa María de las Piedras*, así como de

otros textos, hasta reunir el material necesario para hacer viable un comentario digno de los mismos; luego mi labor se centró en analizar a fondo la obra de Miguel Méndez, prestando atención especial a aquellos pasajes de sus obras que tienen que ver con la situación de la Frontera, en la que desarrolla su vida.

La literatura de Miguel Méndez abre numerosas vías de estudio y sirve para deslindar el *ámbito del poder*, hacer patente la *segregación* en la que vive el mundo *chicano* para defenderse del mundo anglo, así como definir el territorio de un *estado-nación idealizado*, que es Aztlán. Según varíen estos fines y circunstancias, los objetivos generarán en la mente ordenamientos múltiples, *simbologías específicas*, como es la de "Aztlán", e incluso diferencias críticas radicales en las que las cosas nunca son lo que parecen. Porque sus textos son testimonio ante todo de una *relación que margina* y presupone dolor, un rencor todavía vivo y activo, que ha permanecido casi cinco siglos, manteniendo estructuras míticas lejanas a las oficiales norteamericanas; y esto marca una gran distancia entre ambas culturas, haciendo patente una notoria incomunicación y también un distanciamiento, que fue grande en su momento y sigue siéndolo hoy.

Una vez reunidos y señalados los textos que, como decimos, formarán el material fundamental de mi tesis, traté de perfilar, con arreglo a las principales corrientes críticas chicanas, los hilos del presente trabajo de investigación: fundamentalmente trato de establecer una relación *temática* buscando motivos, símiles y conexiones entre los principales personajes valiéndome del estudio del vocabulario y lenguaje empleado en las principales obras de Miguel Méndez, y más concretamente, *Peregrinos de Aztlán*, *El Sueño de Santa María de las piedras*, *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*, *Los muertos también cuentan* y *Que no mueran los sueños*.

PARTE PRELIMINAR: MIGUEL MÉNDEZ DEL ESCRITOR Y LA NOVELA

CAPÍTULO 1: ASPECTOS BIOBIBLIOGRÁFICOS

Antes de hablar de la producción literaria de Miguel Méndez, es importante hacer referencia a su vida y a las conexiones de esta con su obra.

El desarraigo es parte fundamental en Méndez. La ambivalencia la tuvo que vivir desde muy temprana edad. El joven Méndez nació en Estados Unidos. A pesar de que la familia tuvo que emigrar primero a *El Claro* desde Arizona, debido a la profunda crisis económica de 1930, para poder mantener el mismo nivel de bienestar económico, Méndez logró integrarse en *El Claro*, adonde acudían gentes de todas partes, incluyendo familias yaquis y repatriados de todo el país. Aprendió a hablar español en su hogar y, más tarde, en la escuela pública de *El Claro*, donde empezó a cultivar una intensa admiración por la palabra, que su misma madre continuó fomentando. Éste quizá es uno de los momentos cruciales en la vida de Miguel Méndez, pues el autor se ve en la obligación de cruzar la *frontera* para trabajar en el Valle Imperial, experimentando sus primeros momentos de ruptura con la tradición, al decidir vivir más tarde en los Estados Unidos. Desde los 16 años trabajó en los campos agrícolas de Imperial, y posteriormente como albañil en Tucson. Se vio forzado a compaginar esta actividad con la que verdaderamente le conmovía, la lectura. (Alarcón, 1981). La autobiografía *Entre letras y ladrillos* relata las necesidades de Méndez, quien tenía que trabajar sin escrúpulos para poder subsistir. Por tanto, desde 1952 hasta 1970, cuando ingresa en la Universidad de Pima en Tucson, Méndez trabaja en labores fundamentalmente agrícolas. Sabemos que ya para entonces, con sus 18 años, empieza a escribir la primera novela de su “experiencia fronteriza de la repatriación” (Hernández-Gutierrez, 1994:149).

Los complejos motivos que inspiraron a Méndez a seguir leyendo e instruyéndose los encontramos en la entrevista que le hace Justo Alarcón, en la que dice:

Naturalmente que la escuela era tan pobre como los escolantes. Del papel con que envolvían las provisiones que comíamos, me hacía cuadernos mi mamá. Mis maestros fueron

tan buenos y tan humanos. Nos enseñaban a fuerza de tesón y un enorme espíritu de responsabilidad (Alarcón, 1981:3-4).

Como comprobaremos, Méndez siempre sintió una deuda honda con la *raza chicana*, en especial con lo que él llama la “zorrillera”, “Tin Town” o barrio mineral de Bisbee, a escasos kilómetros de la frontera con México; es decir, con todos aquellos miembros que no tuvieron la fortuna, o la capacidad, de escapar de ese círculo vicioso que aún hoy priva a miles de personas de un futuro mejor.

Más tarde, coincidió la producción literaria de Miguel Méndez con los conflictos de los años sesenta en los Estados Unidos, donde los movimientos políticos estudiantiles, el “*Civil Rights Movement*”, eran liderados por Martin Luther King Jr. (impulsor de la “desobediencia civil”, nunca de la violencia). Durante los años 1967 y 1968 se fundó el partido político *La Raza Unida*, primera manifestación de una *inquietud social* que estaba adquiriendo ‘la palabra’, o el poder de expresión, y que se manifestaría igualmente en la literatura.

Normalmente se da una relación importante entre la biografía de cualquier artista y su trabajo. Miguel Méndez, como he mencionado anteriormente, es autodidacta y, en su obra, *Letras y ladrillos*, una autobiografía novelada que combina percepciones artísticas con observaciones de niño, el escritor manifiesta lo siguiente,

Creo que podría escribir varias autobiografías, todas diferentes y a la vez similares en esencia. Son tantos y tantos los hechos aislados que se nos van quedando al margen de los recuentos. Además, una autobiografía novelada es eso, precisamente: una novela cuyo margen, trasfondo y demás esqueletaje, residen en un tejido de anécdotas y dicharachos que insinúan el carácter y vida accidentada de aquel autobiografiante que cuenta de sí mismo (Méndez, 1996:4).

Son años de una infancia marcada por las carencias, en los que Miguel llega a cursar seis años de instrucción formal. Aquellas penurias, sin duda, contribuyeron a forjar el *estado de ánimo* latente que, más tarde, con magistral talento, reflejará en su obra. Y así lo comentaría:

Mi espíritu de niño lastimero prevalece en mí en una melancolía suave que me resguarda de la tristeza grande, siempre latente (Méndez, 1990:3).

Es, en ese momento, cuando la figura de un hermano de Miguel cobra relevancia en su biografía. Se llama Javier Méndez Morales, profesor de Santa Ana y autor de libros de texto como *Apuntes sobre las Colonias Agrícolas de Santa Ana*, que forman parte del *contexto familiar y educativo* de nuestro autor durante los primeros años de su vida. Ambos comparten numerosos intereses y actividades comunes, aparte de que Javier se interesa y preocupa además por el estado editorial del escritor.

Es, por tanto, el ejido de *El Claro*, lugar donde pasó cerca de ocho años, una parte fundamental en Méndez. *El Sueño de Santa María de las Piedras* es un pueblo de ficción; pero en la imaginación de todo lector está *El Claro*, que se transforma en metáfora, y que podría ser una síntesis de cualquier pueblo de la frontera. En *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*, el circo es un elenco de personajes desorbitados que deambulan por el inclemente desierto de Sonora y que atraviesan este pueblo en numerosas ocasiones. Se trata de un pueblo anclado en el mismo desierto de la Sonora y que se convierte en el *pueblo* que Méndez añora, una y otra vez, y donde se dan los extremos de su obra.

Continuando con la biografía, siempre en aventura y constante peregrinaje, Miguel Méndez todavía realiza una pléyade de oficios que fueron su santo y seña de subsistencia: labrador, horticultor, albañil...y, por fin, profesor desde 1970, en la Universidad de Tucson (Tucson, Arizona), de la que fue Doctor Honoris Causa. Aquí impartió docencia en el Departamento de Español y Portugués. Este cóctel de ocupaciones propició, en aras de la idiosincrasia fronteriza, el conocimiento multidisciplinar de experiencias culturales ambulantes, que fue perfilando buena parte de su obra futura. Hecho trascendente en su vida, como afirma en su autobiografía novelada (Méndez, 1996:3), sería su trabajo de profesor de español.

Según Hernández-Gutiérrez (1994:147), los temas obsesionantes de Miguel Méndez son la tradición literaria hispánica, (peninsular y latinoamericana), la selección

del lenguaje, las editoriales y la crítica, temas que le causan ansiedad y desesperación e incluso le amenazan con el desfallecimiento de toda su literatura:

Desde un pueblecito ejidal sonoreense me torné de súbito en habitante de una ciudad de los Estados Unidos. De un ámbito familiar ambientado de voces españolas, me veo de pronto coreado por las notas extrañas del idioma inglés. De la protección hogareña pasé de un día a otro al desamparo más absoluto.

El otro viraje, estrujante hasta el extremo de lo inconcebible, me sucedió a los cuarenta años de edad. Sin haber estudiado un solo día en escuela alguna de los Estados Unidos, con la única instrucción oficial de los seis años en la escuela primaria del ejido, El Claro, Sonora, México, me convertí en profesor universitario (Méndez, 1996:3).

Entre los muchos motivos que inspiraron a Méndez a seguir como profesor está su compromiso con el pueblo *chicano*, como pone de manifiesto Hernández-Gutiérrez (1994:148). Miguel Méndez se siente *yaqui* y español.

En contraste, nosotros descendemos de las tribus salvajes norteañas, de las más bárbaras habidas y por haber. La tribu yaqui, sonoreense, es la que nos ha influenciado en grado superior. Por la parte de los españoles, es por demás sabido, venimos de Extremadura y de otros lugares varios. De acá, de España, descendemos pues de una soldadesca brava y correosa, relativamente inculta, con honrosas excepciones (Méndez, 1997:9).

Méndez comparte rasgos de *yaqui* y de español y esta es una de las causas de su marginalidad como escritor *chicano*, junto con el hecho de que utiliza la lengua española como medio de expresión en sus obras:

El lenguaje castellano en esencia y origen, para nosotros llanamente español, es tan nuestro como lo es de España o del país que sea o fuere. Lo que se hereda no se hurta....La palabra española ha adquirido en los parajes desérticos las resonancias afines a sus conformaciones arenosas, montañas monolíticas, arroyos de cauces repletos de arena reseca, y de todo accidente topográfico. ...el lenguaje es, de veras,

todo un monumento al buen decir, nobilísimo, sublime, por todo ese caudal literario impreso al que la palabra castellana le ha dado existencia universalmente (Méndez, 1997:4-5).

De entre mis colegas soy el menos conocido en mi lugar de origen [Tucson]. La mayoría de ellos publican en lengua inglesa. Lo hago yo en la española por razones de profundidad y solidez, genealógica, culturalmente hablando. ... De un modo u otro, hemos hecho la travesura de poner en órbita la literatura chicana (Méndez, Comentarios sobre Literatura Chicana, pág. 11).

Respecto a esa marginalidad, Méndez (1998:12) dice lo siguiente:

Si nadie es profeta en su tierra, menos lo es en letras el relegado por sistema dentro de su propio espacio de nacimiento. Lo cierto es que ahora mismo somos un elemento intruso más que extraño dentro de la gran corriente literaria estadounidense. Digo que los autores chicanos, mexicoamericanos, fronterizos o del desierto, como suelen nombrarnos, siendo como somos, indohispanos de origen y por devoción habitantes en y dentro de un país cuya cultura inglesa es predominante, semejamos un tanto a los aerolitos, esas estrellas en miniatura errantes, desprendidas desde diversos mundos hispánicos, .., navegando a la deriva en nuestro cosmos particularísimo con el empeño de agruparnos en núcleo y así alumbrar un poco más, ser notados, significantes y acreedores a una mayor solidaridad de parte de nuestros congéneres hispano parlantes, de cuya fraternidad hemos estado ausentes por espacio de un siglo y medio....Los escritores de la frontera del uno y del otro lado seguimos aún al margen de aquellos que viven y publican en la Ciudad de México. Así que para romper ese "ninguneo", sólo yendo a vivir allá podríamos lograrlo, si acaso.

Respecto a lo que la crítica dice de él, Miguel Méndez (1998:9) afirma lo siguiente:

Cuando aparecieron en México, editadas en el D.F., las novelas, Peregrinos de Aztlán, El Sueño de Santa María de las Piedras y el libro de relatos Que no mueran los sueños, de las que soy autor, muchos de ellos [críticos literarios] se refieren a mí como

autor mexicano; a mí obra la conceptúan lo mismo mexicana que chicana. Del mismo autor mexicano, los críticos estadounidenses me catalogan como chicano. Esto me encanta y me divierte. Cuando el gobierno del estado de Sonora, México, mandó imprimir el recuento de literatura sonoreña en una sola antología, me pidieron permiso para incluirme entre los escritores sonoreños. Claro está que acepté con enorme entusiasmo.

El compromiso literario de Méndez a favor de la minoría racial mexicana se manifiesta abiertamente en la segunda mitad de los setenta. Méndez reconoce la militancia, las tácticas de confrontación, y las fuerzas socioculturales que caracterizan los setenta, incluyendo la lucha afroamericana y el movimiento en contra de la guerra de Vietnam.

Su carrera profesional continuó en la Universidad de Tucson como profesor a tiempo parcial en el Departamento de Español y Portugués, y allí lograría reconocimiento por su labor poética y profesional, con la concesión de varios títulos. Además, los alumnos de español "Spanish 205" le homenajearon en 1978.

Compaginando su labor académica y literaria, Méndez publica "Tata Casehua" y "Taller de imágenes, pase" en 1969, en la revista *El Espejo*. Con 39 años de edad entonces, no cesó de publicar poemas y cuentos cortos, hasta la edición de su primera novela, *Peregrinos de Aztlán*, en 1974.

El corpus total de la obra de Miguel Méndez es prolífico, a pesar de que no escribió su primera novela hasta los 39 años, pero empezaría su labor poética pronto, con la publicación de *Los criaderos humanos y Sahuaros*, en 1976. A partir de entonces, la labor de Méndez no cesó. *El Sueño de Santa María de las Piedras* apareció en 1986. La colección *Cuentos para niños traviesos* apareció en una edición bilingüe, en 1979. La colección de cuentos *Tata Casehua y otros cuentos* se publicó en 1980. De ese mismo año es *De la vida y del folclore de la frontera. Cuentos y ensayos para reír y aprender* es de 1988, *Que no mueran los sueños* aparece en 1991. *Los Muertos también cuentan* se publicó en 1995 y *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora* en el año 2002. La

mayoría de los ensayos críticos aparecen recogidos en una antología editada en 1995, editada por Gary Keller, en la que escriben colegas de la talla de Luis Leal, Charles Tatum, Francisco Lomelí y Manuel Martín-Rodríguez: *Miguel Méndez in Aztlán Two Decades of Literary Production* (Keller, 1995: 1-98). *Don Camilo José Cela entre sahuaros y nopaleras* es de 1992. *Entre Letras y ladrillas*, una biografía, en 1996. *Río Santa Cruz* se publicó por primera vez en 1997, en Granada, España, junto con una edición de *El Sueño de Santa María de las Piedras*. Los muertos también cuentan fue traducido al portugués y sus novelas más importantes traducidas al inglés. La Escuela de Letras Hispánicas, Universidad de Arizona, Tucson le otorgó en 1984 el título de Honoris Causa. Desde entonces ejerció la labor docente en dicha universidad. En 1991, Méndez obtuvo en México el Premio Nacional de Literatura José Fuentes Mare, siendo nominado simbólicamente al premio Nobel de Literatura por Camilo José Cela, propuesta que apoyó el Ayuntamiento de Phoenix a través de su Sistema de Bibliotecas Públicas, en un esfuerzo por continuar ofreciendo alternativas de educación a la numerosa comunidad latina del Valle. Méndez, con más de 16 títulos a sus espaldas, falleció en 2013.

Por tanto, tras la breve estancia en la universidad de Pima, Méndez comenzó una meteórica carrera que le llevaría a ser “Profesor” en la universidad de Arizona, Tucson. Resulta paradójico observar la tradición migratoria de sus padres que, al igual que a él, los convirtió en *peregrinos*.

A Méndez le gusta jugar con las etiquetas a la hora de clasificarse dentro de la literatura *chicana*:

Vuelvo pues al tema chicano, para no perder la embocadura inicial. Hago hincapié ahora en una de las tantas complejidades que caracterizan a las letras chicanas. Me refiero a que de la dicha literatura sobresalen dos caras. Además de darse en lengua española, la literatura chicana se da en gran parte en lengua inglesa. Se sobreentiende, como verdad indiscutible, el hecho de que todo autor tiene plena potestad de usar el lenguaje que mejor se acomode a sus entenderas, para mejor plasmar su obra literaria. En efecto, la mayoría de los autores chicanos cultivan lo que

podiera denominarse “literatura anglochicana”. Otros, como en mi caso, pudiéramos etiquetarnos como autores de “literatura chicanomexicana”. Cosa curiosa resulta con todo este tejemaneje ambivalente. Se dan casos de autores anglochicanos que son más anglos que los mismos anglos, mentalmente. En el caso nuestro, autores chicanomexicanos, somos en más de una ocasión, por nuestro espíritu, raíces mexicanas muy vivas y un lenguaje español más que vigente, más mexicanos que los mismos mexicanos. Digamos, en todo caso, que las complejidades múltiples propias de una situación bicultural, pluricultural, crean esa efervescencia que nos pone el alma en hervor y nos lleva a escribir con pasión en verdad intensa (Méndez, 1997: 9-10).

En cuanto al origen de la literatura chicana, Méndez (1997:14) afirma:

Así que la literatura chicana nace como nacen los pájaros. Nace rompiendo el cascarón que la aprisiona. El advenimiento feliz de una solidez básica, sustentadora de un desarrollo digno de tomarse en cuenta.

PARTE PRIMERA

CAPITULO 2: MIGUEL MÉNDEZ Y LOS ESCRITORES DE SU GENERACIÓN

Bruce-Novoa describe el papel ejercido por la cultura chicana, en colaboración con la editorial *Quinto Sol*, para estimular la producción de obras chicanas. Según él, tres chicanos se convirtieron en los autores de moda del momento: Rivera, Anaya e Hinojosa. Méndez, con la publicación de *Peregrinos de Aztlán*, se convirtió en el *sucesor* de esos tres (Bruce-Novoa, 1990:139), sin escatimar esfuerzos a la hora de abrirse paso dentro del mundo editorial. Los *chicanos*, al igual que la mayoría de los estadounidenses, son inmigrantes y, por diversas razones, no han *asimilado* el ideario del grupo étnico dominante, y tampoco han tenido las mismas oportunidades para expresar su cultura en los canales mediáticos con acceso a un público mayor. La herencia que comparte Miguel Méndez es *hispana* y, en tanto que cultura y lengua, están enraizadas en lo *indígena* y en lo *español*. Méndez es consciente de que forma parte de una colectividad que comparte una cultura, la *chicana*, en dos lenguas distintas, aunque su literatura en el contexto *chicano* y político parezca estar subordinada al inglés.

En una entrevista realizada por Gary Keller, Miguel Méndez reflexiona sobre este aspecto y dice lo siguiente:

Somos nosotros, ciertamente, herederos de una cultura cuantiosa, que en esta ocasión compartimos con aquellos de habla inglesa. Pues en efecto, el inglés es el otro pilar en que se sustenta nuestra conformación mental de mexicoamericanos (Keller, 199:8).

Méndez, además, trata de testimoniar una realidad fronteriza asediada por la miseria y que forma parte de una historia concreta, que es la del Sudoeste de los Estados, caracterizada por la opresión. La *Frontera* existe, en consecuencia, y Miguel Méndez se ve envuelto en una *lucha de espacio* con los lectores angloamericanos y latinoamericanos, proyectando la figura del mexicano-estadounidense en sus personajes, como en el caso de Loreto, el *yaqui* que lava los coches de *Peregrinos* o el

de Timoteo Noragua, el demente de *El Sueño de Santa María de las Piedras*, último descendiente de los Noragua.

Por otro lado, cuando Méndez reflexiona sobre las particularidades de la literatura chicana, así como sobre la importancia de las connotaciones universales que toda obra literaria debe transmitir, lo hace en su propia lengua, la española, sin importarle las razones de tipo económico:

En el caso nuestro, mosaico de lenguas oficiales, bables en regiones o expresión de grupos, cada autor responde a la que le es idóneo, ni más ni menos. Lo que nos identifica en común es, por tanto, la coincidencia en la temática que deriva del acontecer propio del microcosmos chicano. Bien puede enfatizarse en que mi español está coloreado con los matices correspondientes a la zona fronteriza Arizona-Sonora (Cárdenas G.,1988:14).

En un clima todavía enrarecido por las dos guerras mundiales y la de Corea, que provocaron que un “ejército” de chicanos fuera a luchar fuera de sus hogares, mientras los que se quedaban en los hogares eran humillados y apaleados por la policía. Frankie Pérez, en *Peregrinos*, refleja esta situación al marcharse a combatir al Vietnam e, igualmente, ante esta situación paradójica e injusta, otros personajes, como Chayo Cuamea o El Vate, toman conciencia social y empiezan a despertar como sujetos chicanos:

¿Qué somos “slaves”, nosotros la raza? Luego, ése...es como si le filetearan a uno los hígados. Allá, ése, pos es uno “greaser”, un “Mexican”; viene uno acá, ése, y quesque uno es “pocho”; me empieza a cuadrar que me llamen chicano (Méndez, 1991:37).

Bastará recorrer el pasado histórico del pueblo chicano para comprender la originalidad y distanciamiento respecto a otros grupos étnicos. Méndez, en una entrevista de Alarcón, comenta al respecto:

Nuestra cultura ancestral se finca primordialmente en el idioma español y nos llega a través de la genealogía que emerge y se continúa con el transcurso de incontables generaciones. Es un tesoro que ayudaremos a salvaguardar con nuestra misma aportación (Alarcón, 1981:6).

Por tanto, será la *lengua* lo que nos puede ayudar a descifrar las particularidades históricas de los chicanos. Hernández-Gutiérrez afirma:

Su condición, desde la perspectiva de narrador chicano, de conquistado y subordinado, tiene sus raíces en la prehistoria del Sudoeste como lo implica el signo de Aztlán...Méndez intenta dar fuerza moral y espiritual al chicano, proyectar “una ideología descolonizadora” (Hernández-Gutiérrez, 1994:154).

Por consiguiente, para Miguel Méndez la *Frontera* adquiere un significado especial. México y los Estados Unidos poseen en común una línea divisoria de aproximadamente 2.200 km. Por el lado mexicano, este país mira con recelo la frontera que partió al país en dos desde la guerra de la Independencia de 1846-1848. Para los Estados Unidos, esta historia conflictiva justifica a los ojos del poder económico-político la intervención militar. Son dos visiones diametralmente opuestas. México depende económicamente de los Estados Unidos y la entrada ilegal de miles de mejicanos y latinoamericanos, que buscan mayores oportunidades económicas, convierte la *Frontera* en un espacio de violencia y enfrentamiento. Para los latinoamericanos, la *Frontera* constituye una línea imaginaria, aunque real, que implica la entrada de miles y miles de personas.

Por tanto, como símbolo de identidad cultural, *Aztlán* parece revivir en la *Frontera*. Con la llegada de los españoles a las tierras situadas en el Sudoeste, los asentamientos en esta zona fueron inestables, debido a los ataques de los apaches, los insectos y las enfermedades. Los únicos motivos que parecían impulsar los movimientos migratorios de españoles, indios y mestizos hacia el norte, fueron la minería y el comercio. Los españoles se vieron obligados a retirarse en 1821, fecha en la que Méjico logra la independencia después de once años de hostilidades y los

territorios quedaron bajo el control de oficiales al mando de Agustín de Iturbide. Durante este periodo, la ruta de Santa Fe tomó gran importancia y atrajo los intereses de los estadounidenses. Sonora era una región famosa por su riqueza minera. La topografía del sur de Arizona es semejante a la del resto de la Sonora y los ciudadanos de ese estado nunca dudaron de su potencial para la extracción del mineral. Carey McWilliams, en *Al Norte de México*, afirma lo siguiente:

Los motivos económicos para la adquisición del sur de Arizona se ven más claramente cuando se revisan las negociaciones. James Neff Garber escribió lo que se ha considerado la obra definitiva sobre el Tratado Gadsden. No obstante, la debilidad de ese trabajo es obvia. Estamos de acuerdo en que los Estados Unidos deseaban una vía férrea en el sur, pero para que esta ruta fuese económicamente viable, era esencial el puerto sonoreño de Guaymas. Gadsden sabía esto y negoció para obtener algo más que el sur de Arizona, pues su intención era llegar hasta la Sonora incluyendo Guaymas. México vendió 18000 ha, de las que 14000 estaban en Arizona meridional. Esto fue un precio demasiado alto para una tierra que se consideraba sin valor e inhabitable y en la que ya no convenía construir una vía férrea al quedar Guaymas excluida de la compra. Los motivos económicos para la compra de Arizona dan el tono a la colonización del área. El Tratado Gadsden ha traído la desgracia a Sonora; ha privado al estado de sus tierras más valiosas, y otra de sus consecuencias es que protege a los apaches que lanzan sus ataques desde estas tierras (Arizona) (Carey McWilliams, 1979:25).

De ahí que sea difícil entender las características actuales de la región anexionada por los Estados Unidos con el territorio Gadsden sin tener en cuenta las peculiaridades históricas de los estados de Sonora y Arizona. No cabe olvidar que el pueblo *chicano* es, junto con los *indios* nativos, la única minoría sometida por la conquista; es decir, que los *chicanos* no hicieron nada por cambiar su condición y pasaron, junto con sus tierras, a una diferente categoría social y política. La cultura y el sentido de lo sonoreño permanecieron. Méndez es consciente de todos estos factores.

El *mundo chicano* volvió a agitarse en el año 1910, cuando estalló la Revolución mejicana, lo que produjo una masiva llegada de inmigrantes, en busca de refugio. En un clima todavía enrarecido, las dos guerras mundiales, y la guerra de Corea, provocaron que un gran contingente de tropas formadas por chicanos fuera a defender los Estados Unidos del enemigo, mientras en sus hogares eran humillados, apaleados por la policía, o explotados en los trabajos agrícolas. Esta paradójica situación hizo que muchos chicanos empezaran a tomar una conciencia social muy fuerte, que finalmente salió a la luz en los *zoot-suit riots* de 1943. Jóvenes pachucos— así se denominaba a estas bandas de jóvenes chicanos, con una particular vestimenta y habla o caló— salieron a las calles de Los Ángeles para defenderse de los ataques de la policía y los marines, causando un gran revuelo social.

Ayudados por los movimientos de protesta del *Black Power* y *Civil Rights*, los chicanos empezaron su propio “Movimiento”, e incluso crearon su partido político, “La Raza Unida”. El chicanismo emerge ahora como una fuerza moral que pretende recuperar la mitología de *Aztlán*, y se hace público el manifiesto cultural “El Plan Espiritual de Aztlán”, presentado en Denver en 1969, por el poeta Alurista durante la Primera Conferencia Nacional Chicana.

El Movimiento también ayudaría a la aparición de casas editoriales como “Bilingual Press”, “Arte Público Press”, “Quinto Sol”, etc., revistas, antologías, estudios chicanos en las universidades, etc., lo que relaciona estrechamente la producción literaria chicana más reciente a situaciones políticas y sociales concretas.

Si observamos los acontecimientos y publicaciones más recientes, uno puede asumir que la *literatura chicana* es algo nuevo, algo que surge con razón de los movimientos estudiantiles de los años sesenta y que el mundo académico abrazó con entusiasmo. Edward Simmen, por ejemplo, apoya esta teoría, afirmando que “until recently, there were no Mexican-American writers [...] in the past, no Mexican-American has been equipped or inclined to contribute to American literature” (Simmen, 1971:18). A su vez, Ted Lyon (1979:254) afirma que “el verdadero nacimiento de la literatura chicana podría datarse a partir de 1959 con la publicación

de *Pocho* de José A. Villarreal. Pocos estudiosos de la materia aceptan esta tesis e incluso tildarían de ignorante a cualquiera que quisiera abogar por ello. Sin embargo, todos los ensayos, antologías, seminarios y demás publicaciones parecen implicar que la literatura chicana anterior a este período carece de verdadera fuerza y relevancia artística. Baste un ejemplo para explicar este concepto: la inmensa mayoría de los artículos relacionados con la literatura chicana se centran en tres autores, y los “tres grandes”, Rivera, Anaya, e Hinojosa, autores que ganaron de forma consecutiva el premio “Quinto Sol” a principios de los años setenta.

Pero cuando se le pregunta a Miguel Méndez sobre los orígenes de la literatura *chicana*, responde que la tradición chicana está anclada en la *tradición hispana*, ya sea esta mejicana, española, o regional, como la *yaqui*. Además de esto, Miguel Méndez es plenamente consciente de la tradición oral y escrita de la literatura chicana.

Bruce-Novoa (1977:63) afirma lo siguiente:

Society's pressure has weakened the basic link in the oral chain, the communication between the viejitos and the young children, is each time less...The oral tradition is in danger of disappearing into the silent past.

Méndez desconfía de los textos escritos que tienen relación con la identidad cultural chicana. Los medios de información escritos están controlados por el conquistador, ya sea este Anglo-americano o español, y la historia oficial está falsificada, todo ello en detrimento del explotado y marginado social, en especial del hombre de la *Frontera*.

Hablar de la *Frontera* en las novelas de Miguel Méndez implica hablar del desarrollo de un lenguaje nuevo y esbozar algunos principios esenciales. No se puede pasar por alto la existencia de una ruptura, en el terreno específico del lenguaje, que no venga condicionada por la dinámica social que se genera en dicha *Frontera*.

La narrativa de los escritores chicanos es en gran medida bilingüe, comparte el castellano como lengua nacional, pero también experimenta con el “spanglish” y poco

o nada tiene que ver con códigos lingüísticos marginales. Miguel Méndez, sin embargo, busca incorporar al discurso narrativo elementos de los *códigos lingüísticos marginales*, el metalenguaje de los cholos, aunque siendo predominante la presencia y dominio del castellano en su acepción de lengua nacional. El lenguaje social que se genera en la *Frontera* se caracteriza por el predominio cada vez mayor de la oralidad y la multifuncionalidad del lenguaje como factores incidentes al respecto.

Parece contradictorio, no obstante, el estudio de Raymund A. Paredes, "The Evolution of Chicano Literature", en el que se afirma que "the cultural forces that eventually gave rise to Chicano Literature date from the late sixteenth century" (Paredes, 1982:33). Si aceptamos la máxima de que la literatura *chicana* se auto-define por ese colapso de culturas, la mejicana y la estadounidense, y que la oposición de culturas distingue la literatura chicana de otras literaturas, entonces no es posible señalar el origen de la literatura chicana propiamente dicha en el siglo dieciséis, puesto que ese enfrentamiento todavía no se ha producido. Parece más lógico pensar que el origen de la literatura chicana hay que situarlo a partir de 1848.

Para Miguel Méndez, el ímpetu de las últimas décadas en el estudio de la literatura chicana, movimientos políticos aparte, responde a la necesidad que tiene la comunidad chicana de *conservar* y representar aquellos aspectos de la vida que considera propios, al mismo tiempo que destruir las invenciones de otros. De cualquier modo, es crucial para el estudio de la literatura chicana, presente o pasada, situar todo en contexto, e intentar comprender el esfuerzo de los *chicanos* por crear una literatura. Tomás Rivera se refiere al esfuerzo por crear una conciencia histórica de la siguiente forma:

Los pueblos que carecen de una literatura representativa no saben de su pasado; por consecuencia, son incapaces de delinear su futuro. Nosotros hemos sido estereotipados hasta el vómito por todos los medios literarios y de publicidad anglos. Y no sólo anglos, también en México tienen ideas erróneas de nosotros. Ahora somos nosotros, por medio de la literatura, los que mostramos la interioridad de nuestro microcosmos, para reencontrarnos, fortalecer nuestro espíritu y exigir respeto y justicia para nuestra gente y nuestra cultura (Alarcón, 198:16).

Por lo tanto, el “Renacimiento Chicano”, hablando de la novela, tiene lugar en las *décadas 60 y 70*, definiendo como tal el cuerpo de obras y escritores que aparecieron entonces. El término “Renacimiento” parece conllevar su propia polémica, pues parece sugerir que en épocas anteriores, el mundo literario chicano atravesaba su particular “edad oscura”; si bien, a simple vista, el estudio de la literatura *chicana*, previa al Movimiento, parece más complejo que el de las voces consagradas de los setenta, apegado a la lucha política y social. Un grupo que merece una atención especial en ella es el del *indio*. El mundo *chicano*, al igual que otros muchos, ha relegado siempre al *indio* a un segundo plano, lo que le convierte en un grupo marginal dentro de otro, ya que, en el pasado, los *indios* se ceñían a papeles secundarios en la literatura, siempre descritos desde una perspectiva machista, o al menos, masculina.

Si tenemos en cuenta las consideraciones de Bruce-Novoa, Miguel Méndez figuraría entre los cinco autores más estudiados de la literatura *chicana* y sería el sucesor de los tres citados antes, Tomas Rivera, Anaya y Rolando Hinojosa. (Bruce-Novoa, 1990:139). Las opciones metodológicas disponibles para los estudiosos son muy numerosas, algunas totalmente contradictorias, aunque se aprecia cada día más el intento por hallar un lugar común donde todas las interpretaciones puedan tener cabida o se complementen.

Durante el siglo XX, han aparecido muchas corrientes críticas que han abogado incluso por la ‘desaparición del autor’, por la ‘autoría compartida’, ‘el lector autor’, y siendo incluso más drásticos, algunos han hablado de la ‘muerte del autor’. Por otro lado, todavía existen los que creen que el valor literario de un texto debería ser encontrado en sí mismo, sin atender en absoluto a condiciones sociales ‘externas’. Sin entrar en tales motivos, lo que resulta innegable es que una persona escribe respondiendo a ciertos estímulos que lo impulsan a escribir, a expresar su voz. Esos estímulos pueden ser de naturaleza social, política, histórica, pero también artística. Las producciones literarias de Méndez surgieron en un determinado contexto de protesta social, y la mayor parte de las publicaciones y editoriales de la literatura

chicana en ese período –incluida la editorial ‘Quinto Sol’- tenían filosofías afines al ‘Movimiento’. El autor a la hora de escribir *Peregrinos de Aztlán*, su primera novela, no podía sino relatar las vivencias de aquellos próximos a él, ya que por circunstancias históricas, su grupo social había sido sometido a numerosas vejaciones, y cualquier escrito que relatará las vivencias de los braceros inmigrantes tenía que contar por fuerza con las injusticias cometidas por los anglos.

Existen, de hecho, varios factores que nos obligan a estudiar los escritos literarios de Miguel Méndez como entidades propias de su mundo circundante. Primero, Miguel Méndez es un gran conocedor de la *Frontera* y su interés por la *palabra escrita* surge a una edad muy temprana. Afirma en *Cuadernos del Sur* que

La literatura chicana es toda una fiesta de una pirotecnia sumamente divertida...participa de la rica tradición mexicana y algo de la española, pues en mucho de mis expresiones, abundan voces del caló mexicano, jergas fronterizas, jeringozas. También del caló andaluz aparece algún vocablo (Méndez, 1997:32).

Manuel de Jesús Hernández añade que Miguel Méndez, junto a otros escritores de su generación:

Se acerca a la narrativa del mundo a muy temprana edad. Lee textos pertenecientes a otras literaturas (en vez de sumergirse en la literatura angloamericana o inglesa): la italiana, la francesa, la española y la mexicana. Además, lee a los narradores mexicanos de la Revolución, a los Contemporáneos, a los Modernistas, a los narradores del Boom, a los escritores medievales y renacentistas de Europa, a la Generación del 98 y a la narrativa peninsular contemporánea (Hernández-Gutierrez, 1994:151)

Y es de entender, por su sólida formación, que cumplimenta, no sin enorme esfuerzo, su bagaje cultural con su particular lectura de las obras de Camilo José Cela y de otros, y también que de siempre se mostró muy comprometido con la causa *chicana*, a través de sus ensayos y conferencias memorables, siendo además un estudioso y un erudito sobre la tierra de sus ancestros.

Este factor debe ser considerado como algo relevante en muchos de los autores chicanos, pues es posible afirmar que hasta hace pocos años, la mayoría de los escritores eran de alguna forma tildados de autodidactas. Si tuviéramos que resumir la vida de Miguel Méndez en una sola línea, podríamos afirmar que Méndez presume de autodidacta, ya que los canales de acceso a la educación no eran los más propicios para las minorías hispanas dentro de los Estados Unidos. Consecuentemente, todas las metodologías, incluso aquellas que intentan rechazar la intervención de agentes sociales, políticos o económicos, no pueden negar la influencia de estos factores externos.

La declaración de intenciones de Miguel Méndez parece clara cuando comenta que, a través de sus obras, quería documentar las vivencias de los braceros inmigrantes, dándoles al mismo tiempo “motivos para revitalizar y preservar sus raíces más profundas” (Alarcón,1981:6). Por otro lado, Méndez, en más de una ocasión, ha dicho que no tenía ningún tipo de motivación política cuando escribía. Es más, el autor reconocía la literatura como un instrumento inadecuado para lograr el progreso social y económico, lo que resulta aparentemente contradictorio con la afirmación anterior. En cualquier caso, la literatura *chicana* debe ser estudiada dentro de su contexto histórico, político, social y literario, rechazando la tesis del escritor encerrado en su propio mundo, en su “ivory tower”, ajeno a influencias foráneas. Así, Teresa McKenna, autora de una de las obras críticas de más repercusión en el mundo académico, *Migrant Song*, en la que examina varias obras chicanas, parte siempre de la premisa de que,

Chicano literature arises out of social, political, and psychological conflict and that the processes of development of the literature are inextricably embedded in this fact (McKenna, 1997:3).

Cualquier intento de ignorar esas circunstancias ajenas a las obras *chicanas* en sí, sólo puede ser entendido como un empeño por universalizar o conferir un grado excepcional de abstracción a una literatura nacida de un clima de desasosiego regional. Este planteamiento de trabajo, no obstante, resulta legítimo para procurar un lugar

más elevado de la literatura chicana y de sus autores en relación con las otras literaturas mundiales. Si la crítica académica se limita a comentar los trabajos *chicanos* como meras manifestaciones locales y pasajeras podría, a su vez, estar cuestionando la propia existencia de la misma literatura chicana. A pesar de ello, la literatura *chicana*, cuanto más nacional es, más internacional se vuelve, pues puede proporcionar y describir los sentimientos universales de amor, odio, confusión, o la agonía existencial a través de la vida de un grupo de personajes en un campo de maíz o en el barrio empobrecido de una gran urbe.

CAPITULO 3: LA LITERATURA CHICANA Y LOS ESCRITORES DE SU GENERACIÓN

Para poder establecer nexos de unión entre las distintas producciones literarias chicanas, podemos afirmar que el elemento común de todas ellas es que están escritas por *chicanos*. Ser *chicano* conlleva por sí mismo una ideología particular, totalmente diferente de la mejicana y de la estadounidense, caso de Méndez. Se necesita preguntarse el porqué de esta renuncia, voluntaria o forzada, a formar parte del “establishment”, cuando todos los grupos de inmigrantes parecen haber conseguido adaptarse. Los Estados Unidos, tierra de inmigrantes por excelencia, han conseguido en doscientos años crear un sentido de “americanidad”, de la que los *chicanos* han sido siempre excluidos.

El mismo concepto de ideología, el sistema de ideas que se encuentran detrás de un orden social, se antoja problemático. Caben numerosas interpretaciones, desde las culturalistas que aceptan la ideología de un pueblo como esos valores inherentes no aprendidos, sino asimilados, hasta las teorías más materialistas, que entienden que ideología es el producto de una sociedad capitalista utilizada para explotar a las clases inferiores. Según Ramón Saldívar:

An ideology as such is not necessarily either good or evil, true or false [...] ideology connects what we say and believe with the power structure and power relations of the society we live in. Ideology is thus much more than the unconscious beliefs a people may hold (Saldívar, 1991:12).

Así pues, ligar la ideología del pueblo *chicano* a su literatura tiene por fuerza que pasar por considerar las relaciones de poder que le afectan. Empezando por la finalidad de la literatura chicana, parece claro que los escritores de los sesenta y setenta (Rivera, Anaya, Hinojosa, Méndez) han tenido tres misiones específicas:

Conservación, lucha e invención (conservation of a culture, the struggle for better economic, social, educational, and political equity; and invention (Rivera, 1992:5).

En otras palabras, las producciones artísticas *chicanas* intentan representar y conservar aquellos aspectos de su vida que consideran como propios, mientras que al mismo tiempo buscan destruir las invenciones hechas por otros.

No es extraño, entonces, observar cómo estos trabajos tienen un obvio componente didáctico, dirigido a instruir a los *chicanos* y a los 'anglos' por igual, utilizando varios motivos relacionados con la causa política chicana.

Méndez se pregunta cuál es este lazo de unión o las raíces de la literatura chicana, como punto de partida para encontrar los rasgos distintivos de esta literatura. Los tres elementos, motivos o temas que son comunes en la mayor parte de sus escritos son el *pueblo*, el *peregrinaje* y la *lucha*. Resulta sintomático que estos tres componentes tengan una clara naturaleza social, esto es, referentes a la comunidad, en oposición con los motivos individualistas que caracterizan las producciones artísticas de los 'anglos'.

El *pueblo* representa el refugio, el calor de la familia, la presencia del padre y la madre, la curiosidad y el aprendizaje del niño, la conexión entre ellos, la sabiduría popular de los mayores, aparte de proveer numerosas imágenes externas. El *barrio* es otro vocablo que juega un papel muy importante en las mentes de los *chicanos*, pues proyecta todas las sensaciones de comunidad, amor, complicidad, comunicación y comprensión. El *peregrinaje* o incesante movimiento de los personajes es otro de los motivos fundamentales, muy presente en Rivera y en Méndez. Por último, la *lucha* es un concepto que conecta la casa y el barrio, dignificando todo aquello que el hombre crea, protegiéndolo, aniquilando las máscaras a su alrededor, e intentando descubrir su verdadero 'yo'.

Así pues, resumiendo las teorías de Miguel Méndez sobre las características de la literatura chicana, el autor observa cómo el *recuerdo* es utilizado por numerosos autores y cómo un método de narrar ayuda a descubrir la realidad del pueblo *chicano*,

utilizando imágenes propias e impulsando la voluntad de los *chicanos* a inventarse a sí mismos. Es cierto que algunos críticos pueden negar valor a la literatura *chicana* por estar demasiado centrada en aspectos internos y nacionales, pero lo cierto es que este tipo de literatura es capaz de trascender lo meramente local, especialmente ahora, a principios del siglo veintiuno, cuando la progresiva globalización pone en peligro la supervivencia de lo particular de cada uno.

En una entrevista concedida a Lupe Cárdenas, Miguel Méndez afirma:

Para dar vuelo a mi escritura derivo de un acontecer vastísimo, antecedentes literarios desde la época medieval, tradición oral de tipo universal también localista y, claro, lo que respecta particularmente a mi mundo inmediato, suroeste de los Estados Unidos y noroeste de México. Enfoco pues mi fantasía desde muchas perspectivas (Cárdenas G., 1988:14).

Para concluir este capítulo e introducir una reflexión general sobre la obra de Miguel Méndez, que también nos puede ayudar a comprender algo de la literatura chicana de los años sesenta y setenta, así como de sus motivos diferenciadores, Bruce-Novoa declara, como ya hemos visto, que la literatura *chicana* es, en relación con la literatura mejicana o estadounidense, “the *space* (not the hyphen) between the two, the intercultural nothingness of that space” (Bruce-Novoa, 1990:98).

Sin embargo, considero que ese “espacio”, al que se refiere el crítico, puede inducirnos a creer que existe un cierto vacío, aunque el propio Méndez nos ha mostrado los numerosos elementos trabados que componen la cultura chicana y sus características.

El autor, a través de su personaje principal (el anciano *yaqui*), consigue describir el proceso que los *chicanos* sufren al llegar a los Estados Unidos, por el que adaptan elementos de ambas culturas y crean una totalmente nueva. Los escritos de Méndez, lejos de ofrecer una respuesta negativa, por tanto, en la que los *chicanos* no son ni esto ni aquello, consiguen aportar una dosis de esperanza y afirmación: el *chicano* es, existe, y comparte elementos de los dos mundos, el mejicano y el estadounidense. El

protagonista de la obra de Méndez es un híbrido perfecto, la síntesis resultante de la oposición dialéctica de los dos países y de las dos culturas o de tres si incluimos a *Aztlán*; ya que buceando en el pasado *chicano*, dos son las encrucijadas que aparecen en su mundo cultural. La más antigua es la precolombina, cuyo análisis nos llevaría demasiado lejos en esta tesis, y la segunda hunde sus raíces en España, y luego está el mundo *chicano* del Sudoeste, que en Méndez abarca desde Texas a Nuevo México, Arizona y California, principales lugares donde tanta “Raza” trabaja. Es de notar que los valores culturales de La *Raza* que parecían languidecer poco a poco, con el inicio de su poesía y novela han conseguido revitalizarse, aunque bajo otros auspicios.

En los años cincuenta, a causa de que muchos indocumentados-ilegales pasaron la Frontera, se deportaron no sólo a los “mojados”, sino también a muchos “ciudadanos” de Estados Unidos, simplemente porque “se parecían” a los indocumentados, tesis de las novelas, *The Plum Plum Pickers* de Raymond Barrio y de *Caras viejas, vino nuevo* de Alejandro Morales, y los barrios fueron sistemáticamente saqueados. En 1954 se deportaron hasta más de un millón, gran parte de ellos “ciudadanos americanos”, con los consiguientes resultados humanamente trágicos. A los chicano-hispanos les quedaba tan sólo una solución que ofrecía y ofrece el sociólogo y pedagogo brasileño Paulo Freire en su *Pedagogía del oprimido*:

La gran tarea humanista e histórica del oprimido es la de liberarse a sí mismo y también a sus opresores. Los opresores que oprimen, explotan y violan, por el hecho de que tienen el poder, no pueden encontrar en ese mismo poder la fuerza para liberarse a sí mismos, ni al oprimido. Solamente el poder que nace del oprimido es suficientemente fuerte para liberar a ambos (Freire, 1970).

Es una tesis que no deja de sorprender, al leer la literatura *chicana*, ya que la minoría hispana-chicana es poseedora de una cultura más humanista que la anglosajona, que nunca ha dejado de ser eminentemente materialista y ferozmente individualista, como aparece en su literatura, sistemáticamente protagonizada por el héroe solitario. El espíritu de la *Raza* por tanto es más solidario y está inmerso en la

etnia chicana, en sus líderes y en el espíritu de los varios Planes y Manifiestos de la Tierra de *Aztlán*, que veremos a la hora de analizar a Miguel Méndez.

En pocos autores, como en Méndez, aparece el sistema dominante con mayor crudeza. Tanto la *tierra* como el sudor del trabajador son valores básicos de la cultura chicana y su espíritu comunitario, además de ser una filosofía, es una actitud vital de alcance tanto trascendental como real. Se diría que es un estilo de vida que le nace de sus raíces cristianas y también panteístico, por su procedencia cultural india, con ramificaciones socio-culturales que le son propias, como el parentesco o la familia y el padrino, así como una serie de prácticas religiosas que no existen en la cultura anglosajona, y que relacionan a sus miembros con lazos espirituales imperecederos, difíciles de destruir. El hispano-chicano nace rodeado de una parentela numerosa de *padres, abuelos y bisabuelos*, tesoreros vivientes de nuestras tradiciones ancestrales. Y cuando crece y llega a ser *viejo* quiere, a su vez, verse rodeado de hijos, nietos y biznietos, a quienes dejará el tesoro cultural recibido de sus antepasados. El divorcio, al menos en sus orígenes, fue ajeno a esta cultura, aunque sería implantado por una sociedad más deshumanizada en la que los hijos y nietos no son una riqueza espiritual. Luego, el ciclo no se termina con la muerte, como aparece en una de las obras *chicanas* más significativas: *The Road to Tamazunchale* de Ron Arias, en la que el grupo se reúne en Tamazunchale, especie de paraíso cristiano e indio, donde continúan viviendo en la otra vida. La parentela se reúne, asiste al funeral y el cuerpo del difunto no se va solo a la otra vida y quedan en una especie de panteísmo o de comunicación con la madre tierra en la que uno, por ejemplo, toma en la mano un puñado de tierra. En *Los muertos también cuentan*, de Miguel Méndez, tres personajes van en busca de su sepultura de iglesia en iglesia, significando con esto la unión espiritual y terrenal entre el más allá y la vida presente, entre el que se va y el que se queda y su memoria continuará presente; de ahí que los rituales se repitan cada año, el primero de noviembre.

Otra diferencia fundamental con la cultura anglo es la variedad de *leyendas* que la cultura chicana nos ofrece. Y con la que se identifica. En Ana Castillo en *So Far from*

God y en Rudolfo Anaya, tanto en *Bless Me Ultima* como en *Heart of Aztlán*, toda una serie de fuerzas naturales y supernaturales están presentes y forman parte de la vida del héroe. También las extra naturales en Ulibarri, sobre la salud-enfermedad, el empacho, el susto, el mal de ojo, que nunca son resultado de una relación causa-efecto de orden natural, lo mismo que las curanderas y curanderos y ciertas leyendas importantes la de La Llorona, sin ninguna relación con la cultura anglo, y así se podríamos continuar, para llegar a la conclusión de que las prácticas populares y creencias se hacen cultura viviente en la pluma de los escritores chicanos.

Como se desprende de estas breves consideraciones, la cultura hispano-chicana todavía no fue suplantada completamente por la cultura anglo, cuya base fundamental es material, consecuencia de la libre competencia del sistema capitalista que cada día va prostituyendo más los valores culturales de carácter no-monetario. De ahí que ante la postergación materialista de la cultura *chicana* por la sociedad dominante, incapaz de ofrecerle valores humanísticos que trasciendan lo material, el hispano-americano lucha por no ver reemplazados los valores que le son propios por aquellos. El hispano-chicano no quiere ser “americano” con el significado que este vocablo tiene para el anglosajón. No quiere ser un caso “americano”, un guión mexicano-americano de película, sino “chicano” o “hispano” o “latino”, con toda la connotación que esto implica, que su *tierra* no sea solamente Estados Unidos y que sea el Suroeste; es decir, la parte de América que le corresponde histórica, míticamente, y que se llamó, llama y llamará *Aztlán*, una realidad mucho más trascendental y simbólica, cargada de significado y de misterio, la de La Raza Cósmica (verdadero *melting-pot*) o La Nación de Aztlán prehistórica-legendaria (Alarcón, 1981:13). Para terminar, y recapitulando estos someros pensamientos y reflexiones, se podría decir que el renacimiento de la cultura mexicoamericana bajo la bandera del hispano-chicanismo no es simplemente el capricho de una minoría, la hispano-chicana. No representa el último grito del cisne que se despide para desaparecer, sino el clamor del pájaro fénix que se rehúsa quedar soterrado en las cenizas de una cultura inasimilable o inasequible, carente de humanismo.

CAPITULO 4: LA FRONTERA EN MÉNDEZ

Muy pocos escritores han escrito sobre el ambiente y significado de la *Frontera* con tanta intensidad y convicción personal como Miguel Méndez. La mayoría lo han hecho con fines sensacionalistas, movidos en el caso de Ciudad Juárez o Tijuana, una de las ciudades más visitadas del mundo y más perversas, por su aberrante particularidad. Miguel Méndez cuenta que la visitó una vez, pero que lo que vio y experimentó en ella le quedó grabado en la memoria tan vivamente que resultó ser el lugar elegido para su novela, “y no hay más que caminar por sus calles para que uno se tope con Loreto, La Malquerida, la Siempreviva, los Cocuch y con la mayoría de los personajes que aparecen en *Peregrinos de Aztlán*” (Rodríguez del Pino, 1982:54). Tijuana suele hincharse con la ida y venida de peregrinos que esperan la oportunidad para pasar la frontera, “el otro lado”, ya sea por medio de coyotes o a la brava, y nadie se queda allí, a menos que tenga las manos metidas en algún negocio. Su historia moderna se remonta a los años veinte, cuando el gobernador Abelardo Rodríguez funda un paraíso llamado Agua Caliente, que rivalizaba con el casino de Monte Carlo. Allí acudían los artistas de Hollywood y los tahúres de todo el mundo a derrochar miles de dólares. Lázaro Cárdenas prohibió el juego en los años treinta y la ciudad se hundió en la depresión económica. Con la Segunda Guerra Mundial, Tijuana abre de nuevo las garitas de juego, proliferan los clubs nocturnos y la prostitución; luego llegan los braceros que intentan trabajar al otro lado y un maremagno de gentes aparece de la noche a la mañana por los alrededores de Tijuana, provocando una lastimera conglomeración, como cosa natural, a lo largo de la frontera.

Ovid Damaris escribe un libro, llamado *El pozo del mundo*, denunciando su oprobio; pero será Méndez quien nos adentre en la realidad social de “sus espaldas mojadas, parásitos, doce mil pordioseros o mendigos, la mayoría indios yaquis que llegan a la frontera en busca de trabajo, y más de cuarenta mil prostitutas” (Rodríguez del Pino, 1980:55). La siguiente cita ilustra uno de los mayores aciertos de *Peregrinos* al presentarnos el ambiente de miseria de esta ciudad “descalzonada, impúdica...reina

descocada” (Méndez, 1991:21), convertida en el patio detrás de la casa (los Estados Unidos):

Al otro día se puso trucha Doña Candelita. No faltaba más que fuera a torcerse de hambre. Ese día se puso los cachitos que le dio la gana. Se puso en la espalda una pelota de fútbol, que había recogido en la calle; así de jomuda la miraban los clientes, y se detenían... (Méndez, 1991:75).

Críticos contemporáneos han teorizado sobre fronteras psicológicas, sexuales, de género, raciales, étnicas, así como sobre *fronteras* físicas como la que hoy separa a los Estados Unidos de México. Para unos las fronteras son conceptos metafóricos abstractos, mientras que para otros son lugares específicos, separados por barreras tradicionales o por zonas culturales, como sucede entre los límites de estos dos países del Sudoeste, y existen también fronteras en su literatura, que intentan describir la experiencia de los que la cruzan y viven una realidad bilingüe y bicultural. El espacio geopolítico ha atraído la gran atención de escritores, artistas, músicos etc., desde 1821, cuando los territorios antes españoles entraron a formar parte de México; pero ha tenido momentos álgidos en la última parte del siglo pasado, al ser ocupados por los Estados Unidos tras la derrota del ejército mexicano en la batalla de San Jacinto en 1836, cuando el sentimiento anti-mexicano se generalizó y esta animosidad, que acabaría con el tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, preparó el camino para el expansionismo de los Estados Unidos. México aceptó el río Grande como *Frontera* con Texas y le cedió los estados de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y parte de Colorado, por el precio simbólico de 15 millones de dólares, y cuatro años más tarde, en 1852, con la compra Gadsden, la ocupación de California y del Sudoeste era ya completa y con ella se formalizó una frontera de 2.000 millas que se extendía desde Brownsville/Matamoros hasta la Costa del Golfo y desde San Diego/Tijuana a la costa del Pacífico.

Antes de la lectura de las novelas de Miguel Méndez tenía una idea imaginaria y falsa de la *frontera* como un lugar romántico. El escritor británico Graham Greene

apenas profundiza en ella. En los años 30 escribió sobre el fenómeno de cruzar el puente entre Laredo y Nuevo Laredo, en su libro *Another Mexico*, pero no llega a nada especial. William Carlos Williams, el gran poeta norteamericano, quiso darle a la frontera en “Desert Music” un significado de frontera lingüística y verbal enfatizando el aspecto lingüístico. El poeta Lawrence Ferlinguetti subió a un autobús de Tijuana a Mexicali y escribió un poema llamado “Mexican Night”. Allen Ginsber escribió sobre Mexicali y Nogales, pero todos ellos transmitieron una visión superficial aunque enigmática sobre la misma. Méndez nos da una visión realista de la *Frontera*, plena en sí misma, pero con sentido irónico, integrando ambos puntos de vista, el *anglo* y el *chicano*. Según el diccionario de la Real Academia, *frontera* significa confín del estado o límite. ¿Qué *frontera* es la que Méndez nos describe y quiénes la habitan? El territorio es muy grande y cubre la región desde la Sonora a Los Ángeles, lugar al que llega El Chuco a la edad de cuarenta y cinco años. Es una frontera muy amplia. Por tanto, implica una relación móvil en tanto que conlleva una realidad humana llena de personajes que se mueven, trabajan, cruzan la línea divisoria entre México y los Estados Unidos, y dan coherencia y personalidad al territorio espacio-temporal descrito en la novela. Además, los personajes descritos son personajes complejos y marginales, entre los que cabe hablar de asesinos, ladrones, esclavistas, emperadores, borrachines, pobres, así como jueces de lo más racistas e intolerantes, jipis y gente que se muere antes de cruzar la frontera.

La *Frontera* (Borderlands) es un breve espacio común, a ambos lados de países como California, Arizona, Nuevo México y Texas, por el norte, y de la Baja California, la Sonora, Chihuahua, Nuevo León y Tamaulipas, por el sur. Muchos historiadores *chicanos* han documentado las consecuencias de este conflicto, fuente de opresión política y económica para los ciudadanos americanos de ascendencia mexicana, que después del tratado siguieron intentando mantener su modo tradicional de vida en los Estados Unidos, a pesar de la oposición de las instituciones anglo-americanas. Los mexicanos que permanecieron en tierras al norte de la ella, no sólo perdieron sus *tierras* y familias, sino que fueron objeto de discriminación racial, política y cultural, convirtiéndose en ciudadanos de segunda clase, y su estatus preparó el modelo para el

posterior tratamiento de los inmigrantes mexicanos que continúa y explica hoy, según Charles Tatum “*the very high level of acrimony and anti-immigrant sentiment that rages along U.S.-Mexican border*” (Tatum, *On the Border*, 2000).

Incidentes de violencia racial contra los mexicano-americanos y contra los inmigrantes mexicanos, en especial desde 1850 a 1930, se añaden a la larga historia del conflicto anterior, con estricta vigilancia y con campañas por el “English only”, que se han endurecido en los años 80 y 90 del siglo pasado y continúan en nuestros días a lo largo de la *frontera*. Porque hoy, la *frontera* de México sigue siendo el foco de conflictos, confrontaciones violentas diarias y de muertes. Teóricos, críticos y filósofos de la Frontera, como Claire Fox, José Saldívar, Renato Rosaldo o Socorro Tabuenca analizan el fenómeno de la *Frontera* en innumerables libros y artículos; pero nadie lo hace con la trascendencia de los mass-media y de la literatura. En palabras de Claire Fox:

The border as it appears in literature and art must be understood as polyvalent, as a place where urban and rural, nacional and internacional spaces simultaneously coexist... (Fox, 1999:2-3).

Claire Fox, además, añade la idea de que la *Frontera* se ha convertido en una metáfora de ilimitado alcance, sobre todo en la ficción chicana y en su crítica, con representantes que han ahondado en su significado, algunos tan excepcionales como Gloria Anzaldúa, José Saldívar, Alejandro Morales, Rolando Hinojosa y Miguel Méndez. La importancia de su investigación, añade, es un imán y un continuo lugar de encuentro de escritores, críticos, artistas, activistas e investigadores humanistas.

De hecho, los temas del movimiento de emigrantes llenan la narrativa de la Frontera. Entre las novelas importantes están *Murieron a mitad del río* (1948), de Luis Spota; la película *Espaldas mojadas* (1953) de Alejandro Galindo, así como el trabajo del artista chicano-mexicano Guillermo Gómez-Peña. *Border Matters. Remapping American Cultural Studies*, (1997), de José Saldívar, un estudio ambicioso e imprescindible en los estudios interdisciplinarios. Creación suya es el término

“transfrontera contact zone”, que se refiere a las 2000 millas entre los Estados Unidos y México que separan pueblos forzados a negociar sus relaciones, cultura híbrida y múltiples voces narrativas (Saldívar 1991, 13-14).

Sería fundamental, en este estudio, el análisis del “El Loui”, de José Montoya, un poema multicultural, con texto políglota, que epitomiza y retrata, como un baile de elementos enloquecidos, las tradiciones culturales chicano, anglo y mexicanas de la Frontera. Igualmente *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa celebra el potencial de las fronteras, aunque sobre líneas feministas que nos apartarían del tema. La crítica mexicana María-Socorro Tabuenca C. ofrece un análisis introspectivo útil sobre la *Frontera* en su artículo: *Border Perspectives desde la Frontera, Chicano/a, Mexican y Pan-latinas*, pero su escrito es más textual que geográfico:

...the border as perceived from the United States is more a textual-theoretical border than a geographical one. U/S Chicano/a scholars use the border metaphor to create a multicultural space in the United States in order to erase geographical boundaries (Tabuenca C., 1998:232-262).

La teoría que no se adecua con las interpretaciones de escritores como John Rechy, Oscar “Zeta” Acosta, Aristeo Brito, Ron Arias, Hinojosa, y, en nuestro caso particular, con Miguel Méndez. Para ellos, el foco creativo es definitivamente geográfico e insisten en la amenaza del dominio anglo de “los bárbaros del norte”, idea que secundan las élites intelectuales. Porque se podía destacar una *Frontera* imaginaria en la que los personajes recrean fábulas, hipótesis e historias acerca de algo más allá, como en Lorenzo Linares y en Pedro Sotolín. Ambos cruzan la *frontera* con un grupo de ilegales y escriben versos. Lorenzo Linares no duerme en toda la noche viendo aquella inmensidad de arena ondulada:

Para colmo lucía una luna chulísima y aquel hombre, que nunca había contemplado el desierto, nomás miraba y miraba; hasta llegó a creer que estaba en el fondo de un mar encantado (Méndez, 1992:67).

Sin embargo, esta ilusión es sólo ficticia. Ramagacha se queda atónito ante el terror del desierto y exclama: “pero aquí no hay *agua*” (Méndez, 1991:65), y al día siguiente, Lorenzo Linares, ciego por la imaginación, sufre un ataque, se queda clavado en la arena y hay que enterrarlo al día siguiente.

Por tanto, podemos comprobar que la palabra *Frontera* imaginaria contrasta con la física, que es la que a la postre se impone. La mayoría de los escritores no sólo da prioridad al elemento físico de la *Frontera*, también a la recreación de la vida diaria y a la distorsión del espacio urbano en las ciudades fronterizas y en la lengua; y lo hacen no sólo Méndez, sino escritoras de la *Frontera* como Rosina Conde (Tijuana) y Rosario Sanmiguel (Ciudad Juárez); ésta última es especial y analiza en detalle la especificidad geográfica de Juárez/El Paso.

Uno de los signos característicos de la *Frontera* mexicano-estadunidense desde su creación en 1847, ha sido el conflicto bélico entre los que luchan por imponer su hegemonía y los que se resisten a dicha imposición. Lorenzo Linares escribe lo siguiente:

Los únicos que te pueden medio matar el hambre son los meros pelados, tú te acercas a sus jacales con vergüenza..., te regalan burritos de frijoles y te dan agua y plástica, mano (Méndez, 1991:76).

Con el tiempo esta visión se ha incrementado y ha sido muy negativa desde México, hasta el punto de reemplazar a *Aztlán* como referente del chicanismo actual en Ron Arias, Anzaldúa, Paredes y Saldívar, aunque nunca en Brito y en Méndez, para quienes la *Frontera* está representada como infierno más que como paraíso. (Durán, 2000)

En *Los motivos de Caín* (1957), de José Revueltas, los *chicanos* son explotados económicamente, también tienen amenazada su identidad y, vistos desde su perspectiva mexicana, están gobernados por el trono del caos, por una fuerza maligna que coadyugará al sufrimiento de los personajes, como vemos en *El diablo en Texas* y

seguiremos viendo en *Peregrinos*. En ambas novelas, las leyes económicas están fuera del control del individuo y la vida se refleja como una estructura truncada, marcada por la degeneración de situaciones límites y por la demoledora soledad, a pesar de su lenguaje parecido. También, la vida se refleja en la fragmentación de la conciencia de los personajes, en sujetos transfronterizos y en personajes en fuga que huyen a la guerra de Corea en Hinojosa y Méndez o que viven en guerra con su entorno como los *pachucos*. José Revueltas dice que los que regresaban de la guerra:

...Los héroes. Verdadera gentuza. Han perdido la noción de cualquier cosa. Sólo quieren beber y fornicar, naturalmente con nuestras muchachas mexicanas. Las rubias de Norteamérica son sagradas (Revueltas, 1979:40).

Y en otra parte:

La inmensa Calle Mayor de Tijuana hervía de gente hasta desembocar en los parapetos blancos y las rectangulares oficinas de la línea fronteriza con Estados Unidos. Ahí comenzaba una limpieza helada y rigurosa (Revueltas, 1979:20).

Es un personaje que nos recuerda al Loreto Maldonado de Méndez.

Una breve referencia a *El diablo en Texas* nos confirma los conflictos lingüísticos, culturales y económicos que tienen lugar en la población fronteriza de Presidio) Ojinava, especie de antesala del infierno con fantasmas y muertos que semejan a los de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El río Bravo o el río Grande (dependiendo de la perspectiva) es el elemento de separación de ambas comunidades y previamente un lugar habitado por indígenas, conquistadores españoles, colonos mexicanos y finalmente, a partir de 1848, por aventureros norteamericanos. En esta frontera, los Uranga intentan defender los derechos de los mexicanos y chicanos inútilmente. El abuelo Pancho Uranga funda el periódico *El Fronterizo*, que pasa a su hijo Reyes, promotor del movimiento guerrillero contra los Texas Rangers, representado en ocasiones con el nombre de coyote, y luego pasa a José, la tercera

generación de Urangas, acérrimo enemigo de la Border Patrol, rehusando alistarse en el servicio militar.

La *Frontera* como herida abierta de opresión y militarización, en consecuencia, comienza a plasmarse en Brito (se ha adjudicado este símil a Gloria Anzaldúa en *Borderland/La Frontera*, pero también aparece en *Gringo viejo* de Carlos Fuentes como metáfora) y se agrava más adelante con la figura del diablo verde (Ben Lynch), el Ranger que les quita las tierras:

El diablo verde sonríe. El diablo manipula títeres. El diablo juega con la vida humana (Brito, 1990:146).

Ben Lynch, un hombre elegante, es, naturalmente, anglosajón y así lo vive Marcela en la iglesia:

Un señor alto, güero que entra sin quitarse el sombrero stetson y se pasea hasta el frente como si esta fuera su casa (Brito, 1990:186).

En la novela de Brito, por tanto, la *Frontera* está ligada a un lugar, a la demarcación de un infierno y de un paraíso, del que el protagonista, no nacido, sólo recordará la mano de este gringo, “sin sexo. Ni pelos... y con botas que le cubren las patas de gallo” (Brito, 1990:185), que aplasta los chaparros y exprime el agua del río, reducido por él a espejismo, a charco. Ben Lynch nos recuerda al diablo de Milton y Presidio/Ojinava a la Tijuana de Méndez y de Revueltas, espacio carcelario, condenado a la ignorancia y a la miseria, posteriormente presente en las anónimas voces de los corridos.

El anónimo narrador de Brito, que cuenta la historia de esta épica fronteriza, permite a su autor mostrar la enajenación histórica sufrida por la población chicana de Presidio/Ojinava, incluso antes de nacer del vientre de Marcela, algo tan altamente simbólico como el hecho de que el protagonista nazca en una lancha al cruzar el río, en la cual muere Marcela, enfatizando la subyugación económica de la población, y será, por medio de la escritura, cómo el narrador conducirá su propia guerra contra la

ignorancia de su pueblo. Al regresar del funeral de su padre, decide que es importante quedarse en el pueblo “Habrà que encender la llama, la que murió con el tiempo” (Brito, 1990:208).

Méndez es el autor, no obstante, que con mayor profundidad describe el sentido de la *Frontera* como una específica región geográfica, una visión y un lugar muy concreto. En *Peregrinos de Aztlán*, mientras que Alejandro Morales, en *The Rag Doll Plagues*, la pone en duda y Gloria Anzaldúa la convierte en un campo psicológico, sexual y espiritual, la *Frontera*, en Méndez, es un campo de batalla, aunque no sólo geográfica, pues enfatiza también el potencial horroroso del lenguaje, la identidad sexual, la clase y la raza, sin olvidarse de *Aztlán* (mito y símbolo fundacional de la nación *chicana*, situada en el Sudoeste y proclamada como la tierra de la que proceden los antepasados, la historia, cultura e identidad de los chicanos). Para Rolando Romero y Morales es algo distinto, más una metáfora que el Edén chicano o el paraíso original, siempre presente en Méndez, en quien alcanza límites grotescos, como más tarde veremos. En su versión inglesa, traducida por David Foster, Méndez dice que en él:

... Conditions are extreme, social rules are unknown and unpredictable, guilt general, violence omnipresent. We are no longer the comfortable citizens of a natural order or a social realm of reasonable expectations... (Méndez, 1992:40-41).

La naturaleza fragmentaria y grotesca del texto la sufren tanto los mexicanos que residen en los Estados Unidos como los *chicanos* que se aventuran en México; de manera que el concepto del otro lado es incierto y sombrío en los lugares de cruce de Tijuana/San Isidro/San Diego, Yuma/San Luis de ambos, la Sonora y Arizona, del Mexicali Imperial Valley y de Tucson-Nogales. Es la realidad que nos describe Méndez en *Peregrinos de Aztlán*, los lugares concretos que aparecen en su narrativa y que, según Gary Keller, lo convierten en un “Master of Place” (Keller, 1995), el escritor más especial del *desierto* de la Sonora, siempre prominente en la novela, según Francisco A. Lomelí y Bruce Novoa (Lomelí, 1995). Es cierto que el efecto del texto hace invisible esta región, en especial la opresión de sus gentes, *yaquis* sin cultura, sin identidad y sin

valor histórico, debido al carácter indígena y al pobre uso de la lengua española de su personaje central, Loreto Maldonado; de ahí que el narrador omnisciente diga al final de la novela:

La historia, de pronto, como un mal sueño nos dejó varados en la isla del olvido, presos. No sólo eso. Han quedado encadenados los genes que guardan la cultura, esencia de nuestra historia, vedando las arterias que como ríos traen el ímpetu de la sangre que anima la voz y la sangre de nuestro pueblo (Méndez, 1991:183-184).

Estas palabras finales de la novela son un grito imperativo que demanda romper el silencio. Es el grito desesperado de un texto que pide que se vuelva a escribir la historia para que el habitante de la *frontera* deje de ser invisible y participe en la cultura y en un final digno y humano. Para ello sería imprescindible eliminar la frontera, cosa que traería sentido e identidad a todos aquellos que viven una existencia tan compleja e híbrida, cosa que en Méndez resulta imposible y de ahí su escape esperpéntico.

En *Peregrinos* coexiste la pobreza del México fronterizo con la opulencia de los barrios residenciales a ambos lados de la frontera, los recuerdos del desengaño con la esperanza de llegar al norte (al igual que en *El sueño de Santa María de las Piedras*), la tragedia de los *yaquis* con la guerra del Vietnam, la explotación en los campos de Arizona y California con los burdeles de Tijuana, la justicia corrupta con la religión comercializada, el español popular con el formal, el caló con el inglés. Son mundos que el que sólo la encrucijada fronteriza pone en un contacto que embriaga y desorienta tanto como el alcohol que se consume en la cantina Happy Day.

El buen Chuco se marchó caminando por un mundo cóncavo que se ladeaba como coctelera. Se aplanaban los edificios, las calles se levantaba como paredes pavimentadas, los letreros de la ciudad caían como escupitajos con la terquedad de sus mensajes, untándose en las frentes, atezando nuca con insistencia de arpiás sacaojos (Rodríguez M.,1995:57).

Con la técnica valleincliniana del esperpento (Alarcón,1989), Méndez deforma a personajes y situaciones. Es el caso del *chicano* y del *yaqui* que viven en la frontera entre México y Estados Unidos, donde crea una buena parte de su realidad literaria. Casi todos sus personajes, en efecto, tienen tintes esperpénticos. Dos personajes sobresalientes de *Peregrinos de Aztlán*, Pánfilo Pérez y Chayo Cuamea, son excelentes ejemplos. El primero es un trabajador campesino inmigrante, explotado sistemáticamente por el sistema agrario de los rancheros norteamericanos, que pierde a su hijo Frankie en la guerra de Vietnam. Como consecuencia, Pánfilo Pérez cae en la borrachera, se vuelve loco y lo vemos convertido en un «pájaro negro»/cuervo de mal agüero. El otro personaje, Chayo Cuamea, pasa de ser fiero, orgulloso yaqui y general de la Revolución Mexicana, a convertirse en un «garañón» o animal, violando a la muerte, impersonada en un pájaro enorme y asqueroso (una «churea»). Ambos personajes, que en principio eran dignos, se deforman animalísticamente al final y lo mismo sucede con otros personajes de los cuentos *Que no mueran los sueños*, como es el caso de Estilio y Desmadre, así como en su largo poema, *Los criaderos humanos*.

Estilio parecía de materia seca: polvo, azúcar y mármol (Alarcón, 1989:37).

Esta breve cita nos indica lo siguiente: el esfuerzo del narrador por anonadar al personaje, paralizarlo y cosificarlo. Sus rasgos sobresalientes se refieren a la materia seca, fría e inanimada, como pedestal, a una mera estatua, a polvo y mármol, supeditado a una representación fría y sin vida. Pero la deformación y degradación más fuerte se hace, no a través de la cosificación, sino a través de la animalización lingüística. La razón es que el personaje deja de ser frío, se hace movable, adquiriendo así características repugnantes que colindan con la parte negativa del ser humano: la de ser animal. Caminando hacia la vivienda en donde se creía que encontraría a su mujer y al amante, Estilio lleva en su bolsillo izquierdo un sapo “que aprieta cuando recuerda al amante que gozaba [de] su mujer” (Alarcón, 1989:35), animalizándolo al tiempo que a Estilio “se le erizaba el espinazo”. Más tarde, y ya frente a la «evidencia, Estilio profirió un sollozo “con rara resonancia felina” (Alarcón, 1989:39). Se nos dice

de él que ya cuando era niño sus amiguitos le pegaban solamente para oírlo maullar e, histérico, imitaba onomatopéyicamente al gato: “Se auuuman, miaug, miahogo”. Después, “puesto en sus cuatro extremidades, arqueó el lomo» y, antes de retirarse del aposento de los amantes, relinchó, y, a medio galope..., dio sendas patadas a la puerta”. De regreso a la cueva, los cuarenta pies que distaban de su guarida los anduvo en cuatro patas... Imitando extraños gruñidos penetró en su caverna... “Afuera estaban pintados sus pies y manos, cúmulos de excrementos y varios huesos roídos” (Alarcón, 1989: 57).

A los epítetos del gato se añaden otros de caballos y cerdos: “relinchó”, imitaba “gruñidos” y, como si no fuera bastante, dejaba atrás “cúmulos de excrementos” y “huesos roídos”.

El proceso del esperpento no termina en el individuo y se extiende al personaje colectivo y al medio ambiente. Se lee en el texto que Estilio “cruzó ríos pavimentados.... Por entre lianas de acero y baba había cruzado aquella jungla, esquivando chivos, lobos y toda suerte de alimañas esquineras” (Alarcón, 1989:35), describiendo de este modo las calles de la ciudad y las personas deshumanizadas que caminan por ellas. Y añade:

Cabrrronnn cabrrronnn... rugía una motocicleta con aires de leopardo domeñado, llevando un piticántropus a horcajadas... (Alarcón, 1989: 37).

De esta forma se consigue que al motociclista se le rebaje al nivel animal. Naturaleza, hombre, animal y objetos inanimados se mezclan, se cruzan, se entrecruzan para darnos una colectividad o totalidad confusa.

PARTE SEGUNDA

CAPÍTULO 5: OBJETIVOS DE ESTUDIO

Te confieso que falló mi intento preconcebido, no por mi voluntad, sino por una extraña rebelión de las palabras (Méndez, 1991:3).

Las palabras constituyen uno de los móviles que me llevaron a iniciar este trabajo. Y en concreto, las palabras de Méndez, las palabras que constituyen la amplia obra de este autor, a quien tuve ocasión de conocer tanto en su vertiente profesional como personal.

A esta circunstancia contribuyó también otra feliz coincidencia: leer un trabajo sobre cómo las palabras son susceptibles de desentrañar las características de una obra literaria (Sánchez Pérez, 2007).

Las palabras son instrumentos que aisladamente puede que parezcan inocuas, pero contextualizadas en una obra literaria, son capaces de hacer maravillas: sugieren, conforman y definen temas, crean emociones, crean mundos, reales o fantásticos. De ahí que me inclinara por estudiar la obra de Méndez desde la “perspectiva léxica”.

En otros tiempos, este trabajo habría sido imposible, porque nadie es capaz de contar miles o millones de palabras y ordenarlas de muchas y variadas maneras, atendiendo a su relevancia, a su frecuencia, a su presencia en relación con el uso general de una lengua, o en relación con otras obras.

A través de lecturas y conversaciones con especialistas, topé con las técnicas y programas usados en la lingüística de corpus. Y este hecho me hizo tomar la decisión final que articula este trabajo.

Mediante el uso de programas computacionales (Monoconc, o Wordsmith) es posible obtener en pocos segundos no solo los listados de frecuencia de una o muchas obras, sino también otros factores estadísticos, como cuáles son las palabras clave de la obra, o la longitud media de las palabras, o el número de palabras por oración. Con esos datos, que utilizo abundantemente en las páginas que siguen, es posible aportar

algo en relación con lo que Méndez dice o quiere decir en sus obras. Con estos datos en mano, es posible hacer referencias fiables al mensaje o temática de una obra.

Por lo tanto, mi objetivo en esta tesis no se ciñe solamente a estudiar la obra de Méndez reconstruyendo subjetivamente su temática o mensaje, al modo tradicional, sino demostrar también que el mensaje y temática de cada obra es el que es porque el autor se vale de determinadas palabras para articular ambos. Esta sería, a mi entender, una aportación novedosa, si consideramos cómo se suele analizar la obra literaria en estudios similares.

Uno de los valores culturales básicos del hispano-chicano es la lengua española, desgraciadamente cada día de menor importancia, excepto en Méndez y en el primer grupo de escritores chicanos, Tomás Rivera, Miguel Méndez, Rolando Hinojosa y Alejandro Morales, en los que nuestra lengua es factor básico de su obra y de los valores que transmiten. Méndez vive en el lado americano de la frontera, pero su mente está dividida entre las dos culturas, la mexicana y la norteamericana, y escribe en español porque en él están sus raíces y el mundo de los *yaquis*, un pueblo que en parte vive en Tucson y en Phoenix y no se ha adaptado todavía a la cultura gringo, posiblemente porque no quiere. La escritura de Méndez es como un bastión contra los invasores, una defensa para conservar su identidad a través de las palabras, el arma más defensiva contra los intrusos. La lengua en sí y como totalidad es un enorme símbolo que encierra todo el pensamiento cultural de un pueblo:

Del mismo modo que un vaso contiene el agua, cada lengua es un molde diferente que tiene sus características propias. Estas características son las que definen la manera o forma de cada cultura (Alarcón, 1981).

Para ello se vale de la tradición oral y en particular de un lugar y de una región, usando un vocabulario nuevo y una sintaxis distorsionada, que siempre es un reto para el lector.

El lenguaje de Méndez es el factor genuino que aporta realidad social a las historias que se relatan:

Lee este libro, lector, si te place la prosa que me dicta el hablar común de los oprimidos; de lo contrario, si te ofende, no lo leas... (Méndez, 1991:22).

Méndez, de hecho, explota en una verbosidad pirotécnica que incluye toda la amalgama de jergas y giros lingüísticos que forman parte del habla del *chicano*, así como de combinaciones de pachuco, español e inglés, sin duda el intento más serio de crear una literatura chicana en español, diferente de la mexicana, que suele emplear un español culto y literario. Este español pulido, culto y literario, Méndez lo emplea en *Los criaderos humanos* y en la prosa de *El sueño*. En *Peregrinos* en cambio la variedad de léxicos convierte a la novela en una de las obras de narrativa *chicana* más ambiciosas y complejas. Para Bruce-Novoa, la novela se presta a comentarios estilísticos complejos; Juan Rodríguez se centra en la tendencia filosofante del autor; Cecil Robinson en la estética; Aristeo Brito en el lenguaje tropológico de la obra, en la que Méndez compara al hombre con el animal: “El hombre es como animal, el hombre actúa como animal, el hombre es animal, el hombre se animaliza y el animal se humaniza” Oscar Somoza, en cambio, se centra en el marxismo subyacente de la novela (Rodríguez del Pino, 1982:61).

No es fácil evaluar la narrativa de Méndez, pero es gracias a la riqueza de su vocabulario como Méndez puede decir más cosas y expresar más pensamientos e ideas.

En una entrevista a Miguel Méndez, Justo S. Alarcón (1981) dice lo siguiente:

Creo que al escribir, empleando varios niveles de lenguaje, quise no sólo documentar un tanto nuestro fenómeno lingüístico tan particular y complejo, y, si me permites, tan poco explorado por nuestros académicos universitarios. Bueno, en realidad, lo que quise decir es que son pocos, relativamente, los que se ocupan de nuestro caudal lingüístico. Fíjate que son muchos los que prefieren investigar sobre el lunfardo de los porteños de Buenos Aires, el lenguaje de los gitanos en Andalucía, el habla de ciertas ciudades latinoamericanas, en fin, y a lo nuestro siempre lo han visto de soslayo. Se me ocurre que ahora que muchos de nosotros estamos aportando material documental habrá quienes investiguen con mayor éxito el lenguaje chicano,

con todas sus variantes. Naturalmente que al emplear varios niveles de lenguaje en Peregrinos quise ahondar más en el espíritu de los personajes y colorearlos mejor psicológicamente.

Como veremos en Méndez, desde el punto de vista del vocabulario, hay muchas palabras intraducibles que, si se traducen, pierden la connotación cultural de la lengua de origen, también las voces del silencio, fuera de la literatura escrita, se pierden. Miguel Méndez denuncia la historia escrita que, como una vulgar meretriz, desdeña a los pobres, ya que es imposible actualizar sus voces:

The poor disappear silently, without anyone knowing the truth about their lives... The white man, be he the Anglo-American with his Catholic-mestizaje-hermandad- y- Revolución Mexicana imposes a distorted version of history, silencing the indigenous voices. Written history hides the fact that the present societies were (and still are) founded on the massacre and oppression of the indigenous peoples (Bruce-Novoa, 1977).

La cultura *chicana*, a pesar de tener cierta tradición escrita, es una cultura oral. Su riqueza política, social y familiar ha pasado de boca en boca innumerables años, unas veces en forma de corridos, chistes populares, chismes o habladurías y la mayor parte contada por los viejitos y abuelos a los niños. Pero la tradición oral no es suficiente para mantener la cultura y ésta está amenazada por la sociedad dominante anglo-americana, que la ha debilitado. Por tanto, la tradición oral está en peligro de desaparecer en el silencioso pasado y los chicanos, separados de su herencia, pueden perder sus lazos culturales; de ahí que autores como Méndez y Tino Villanueva conviertan el silencio en su tema central. En su historia corta, "Tata Casehua", Méndez afirma que la *muerte* más cruel de todas es ser olvidado. El protagonista, un *viejo yaqui* que vagabundea por el *desierto* de Sonora como un cadáver viviente, no consigue descansar hasta que encuentra un heredero, un hijo, al que pasarle la historia de la tribu. El primer hijo de Casehua elige morir durante el rito de iniciación, traicionando a la raza por olvidar su misión. El segundo hijo, más fiel y valiente, pasa con éxito la prueba y se gana el derecho de oír las voces de sus antepasados que vibran en el

desierto: “las que se perdieron en el tiempo, las que arrastra el *viento* y las voces que se levantan de las *tumbas* dialogando eternamente con el *silencio*” (Bruce-Novoa, 1977). En *Peregrinos*, Méndez desarrolla y expande este mismo tema, incluyendo a desheredados, mestizos e *indios* de ambos lados de la frontera, al afirmar que los *pobres* desaparecen silenciosamente sin que nadie sepa la verdad de sus vidas. De ahí que su misión sea rescatar la *palabra escrita*, la prosa lírica, la vacía retórica, el pachuquismo y el *lenguaje* de toda la gente sin un lugar en el país, incluso el de los pobres mexicanos “En tierra ajena olvidados y proscritos en la propia” (Bruce-Novoa, 1977:28).

El Buen Chuco sintetiza la situación de la forma siguiente:

Allá (en los Estados Unidos), ése, pos es uno ‘greaser’, ‘un mexican’, viene uno acá (a México), ése, y quesque uno es ‘pocho’; me empieza a cuadrar que me llamen ‘chicano’, bato; me caí a toda madre, carnal, siquiera ya es uno algo (Bruce-Novoa, 1977:28).

En ambas obras, *Tata Casehua* y *Peregrinos de Aztlán*, Méndez consigue el propósito de convertir la *tradición oral* en imágenes escritas, seduciendo al lector no sólo por lo que dice sino por cómo lo dice, por la creación de voces y por el texto escrito, en el que la palabra supera en efectividad sus temas sociales o la sátira a los ricos.

CAPÍTULO 6: LA LENGUA DE LA FRONTERA. EXPRESIONES IDIOMÁTICAS.

Sería conveniente, llegados a este punto, mencionar aquí que la frontera que Méndez nos recrea con el lenguaje, nos indica que:

A diferencia de las otras variantes del español, tales como la rioplatense o la andaluza, el español chicano ha incorporado elementos de inglés en su estructura, fonología y semántica, hasta el punto de convertir casi a este dialecto en una lengua separada de su lengua materna: el español mexicano (Villanueva, 1985:129).

No obstante, existen periódicos y revistas, como *El Mutualista* (órgano de la Sociedad Mutualista Hispano-Azteca, publicado en Milwaukee), que ha recogido 50.000 palabras chicanas, y lo mismo sucede con *La Guardia*, revista bilingüe de 12 páginas, que ha contado 80.000 palabras en los textos chicanos, castellanizando los anglicismos en el uso hablado. Los ejemplos de ambas publicaciones en fonología y sintaxis son demasiado numerosos para centrarnos en ellos, pero hablan de la vitalidad del lenguaje *chicano* en los Estados Unidos.

Volviendo a *Peregrinos*, existen numerosas escenas en las que el lenguaje de campesinos, rancheros, indios y chicanos se torna en literatura y es límite entre la realidad del desierto nortero y la realidad mental de sus pobladores, que tejen historias fantásticas. Es otro de los niveles de significación del libro. Como ejemplo, este diálogo de El Chuco:

Órale, mi buen Chuquito, qué milagro que anda usted por aquí.

Nel, carnal; pos acá; echándome una birra en Mexicales...No le pongo al jale, carnal, las baisas no me hacen help, estoy jodido del lomo, guy, la bola de abros (Méndez,1991:36).

En la novela, por tanto, el término *frontera* lingüística asume unas características que diferencian a Méndez de escritores que están más allá de los límites de la región; si bien las palabras “raza”, “chicano”, “carnal” o “carnalismo”, “bato”,

“jefe”, “compadre”, “viejo-vieja”, y tantas otras, se usan siempre como expresiones simbólicas del Movimiento y concienciación del pueblo hispano-chicano. En expresiones idiomáticas y en proverbios o dichos, el ya rico manantial adquiere proporciones mayores, mientras la estructura gramatical es todo un sistema cultural de la filosofía del conocimiento y un vasto caudal de expresiones vitales.

El lenguaje coloquial es un lenguaje en ebullición en Miguel Méndez. Los diálogos del Chuco se caracterizan por la *copresencia física* de dos o más personas cuya atención es importante, al construir o modificar el mensaje. Los elementos paralingüísticos son importantes: gestos, muecas. Existe un marco espacio-temporal que sirve de referencia a toda la comunicación, la *cantina* en *Peregrinos*, la *ciudad* en “Entre Albañiles”. También son importantes las marcas prosódicas y de entonación como las siguientes:

(Llévales estas copas a aquellos pinchis briagos que están en la mesa, mientras que yo les sirvo a estos cabrones de la barra) (Méndez, 1991:32).

El uso de puntos suspensivos es un recurso para callar o sobreentender algo “¿....?”. El sentido se completa con la situación. También el lenguaje abusa de construcciones unimembres “¡Oh, qué Chuco!”; *repeticiones obsesivas* “Ah chihuahua!” “Sure, sure” “Nel, carnal” y juegos de palabras o *retruécanos* “a riata a riata”, “a tome y tome” (Méndez, 1991:37), “bato garabato”, “que pasa remacho las bolas te remacho”, (Méndez, 1991:144) “tráigame la mezcla o le completo el pedido”, “qué José el que se cogió y se fue”, “yo soy el Willy el que te mete el chili” (Méndez, 1991:145) “Tóqueme la paloma. No las sabemos. Entonces tóqueme la culebra. Que se la toque su abuela” (Méndez, 1991:32).

Anomalías y rimas como las anteriores, repeticiones y simetrías en las que la repetición de sonidos nasales da resonancia y rotundidad a las palabras. La aliteración de sonidos dentales (t y d), por su percusión, se asocian a la idea de golpe, dureza y contundencia. La aliteración de fonemas líquidos (l y r) se asocia a lo incisivo. La aliteración de sonidos fricativos (s y z) va asociada a la suavidad, ternura y belleza.

Las palabras se asemejan no solo por su *similaridad fónica* (“bato garabato”), sino también por su *aproximación semántica* (“bolas te remacho”). La tendencia a la repetición y enumeración de palabras se debe al desarrollo de emociones en las que el autor va buscando el énfasis.

Ya vas, contesta como la gente.

-Barbas tienes tú y el Cheste.

-Óyelo, cómo está loco este amigo.

-Barbas tienes en el ombligo.

-Dale la espalda, a no hablarle a éste pa que se le quite lo baboso.

-Ta suave, ya no voy a vacilar. ¡Órale! No me traten con disimulo.

-Barbas tienes en el espinazo (Méndez,1991:33).

En el lenguaje familiar se habla más deprisa y se produce una cierta relajación o pérdida de ciertos sonidos en determinadas posiciones, *síncopes*: “Pos el valle y chingue su madre”, “Quiubo hombre”, “Está> ta, Tijuas>Tijuanas, paragoge por adición “naiden”. A nivel morfológico, se usan sustantivos aumentativos, “cuerote”, que dan mayor significación al texto.

También es importante en el lenguaje coloquial el *uso de tacos o insultos* “ficticios” con mensajes realmente ingeniosos, creativos y expresivos:

¿Quién chinga tu madre? Tú. ¿yo? ¿yo chingo a tu madre? (Méndez, 1991:144).

Porque no le cabe el hocico. ¡Chínguenle, broncos, y no den las nalgas! ... Aquí está tu mierda, que la maneje tu chingada madre... cuero de vaca, cebra, lagartija. (Méndez, 1991:145).

Pinche zurumato, pendejo enrédate algo, güey, y chingale que es fiesta de indios. Cierren el trompabulario batos garabatos y métanle al jale con los huevos. Me los aparruches y me los dejes nuevos...Culo de perro el que se raje y para colmo que se le sequen las chichis a su mamá (Méndez, 1991: 146).

El uso de *apelativos*, en esta clase de humor, (“Chuquito”, “Chuco”, “Pachuquito”), junto con expresiones vocativas, (“¡Chale, ese!” “güey”, “órale pinchi” “Simón”) es un recurso muy utilizado, así como los apodos o denominaciones íntimas que se dan entre sí los amigos. Los apodos o denominaciones íntimas entre miembros de una familia, padres e hijos, o entre amigos, se llaman hipocorísticos. Algunos de ellos se forman de la siguiente manera: “Chuquito”, “Pachuquito” = “Chuco” por supresión de sílaba inicial: *Pachuquito* > *Chuco* > *Chuquito*. “Los Nacho Sereno, los Teofilos, los Churrunga, los Paparruchas” (Méndez, 1997:209), en *Santa María*, son en realidad *Nacho*, *Abelardo Teófilo* y el *Güero Paparruchas*. *Paparrucha* > *Churrunga*, por conversión de un sonido de la palabra en sonidos palatales (CH, Ñ, LL e Y).

Otras características del lenguaje pachuco son las *transformaciones* de palabras *song*>*songa* , *birri*>*bironga*, *ora*>*orita*, usos de sufijos específicos (*carnal*>*carnalitos*, *mamá*>*mamacita*, *cuerdo*>*cuerote*); también destacan el sistema verbal y perífrasis específicas: “no te borres”, “me retacho atrás”, “arrastrando el fundío por el lodo”, “poniendo trancas”, “tirar chancla”, “hacer play una songa”; el uso de partículas comodines (“ta suave ta suave” “ya estufas”, “ya estufas y calentones con este bato”), o préstamos del inglés, como “pinchi life”, “help”, “friend”, “screwdriver”, “donkey”, “winter”, y “school”.

El *humor* es uno de los factores idiosincráticos que definen la personalidad de Miguel Méndez. En cierto modo, con el humor captamos los aspectos contradictorios de la realidad; es el caso de la caricatura de un personaje como Estilio, del que destacamos la barba “habitada por *liendres* y *ladillas*” (Méndez, 1991:86-87), u otro caso, como es caricaturizar, rebajar o hacer más familiar a alguien, a veces con intención cariñosa, a veces con mala intención. En Méndez hay varias clases de humor: la *carcajada*, la *sonrisa*, la *ironía*, el *sarcasmo*. También se da el chiste o la sátira más mordaz como por ejemplo:

(La vieja del Chili Dogs) llegó la huesitos con su guadaña y le hizo pipián el corazón (Méndez, 1991:48).

Pasen, pasen a pelarle el pito al difunto Pérez (Méndez, 2002:20).

El humor, a veces, se basa en un juego de palabras:

La muerte que se descuida y el diablo que se la mete...Barbas tienes tú y Machado (Méndez, 1997:48).

A mí el lector me la pela si se encela, me la moja si se enoja, si se encisca me lo arrisca, si se va me lo da y si se escama ya sabrás (Méndez, 1997:160).

A veces son formulaciones breves que combinan el humor y la metáfora, por ejemplo:

Pinche Nachito tú no roncas pero pelas los dientes como burro enamorado. (Méndez, 1997:48).

Nacho, estás más seco que el sol. Es lo que tú crees pero todavía se me mueve una patita...Los cactus afilan sus silbatos rojos para cortar el viento (Méndez, 1997: 168).

El truco está en reunir metáforas insospechadas mediante la equivalencia de términos de campos semánticos distintos, como cactus y silbatos.

La risa, en *el Sueño*, es otro elemento fundamental por su simbolismo vital y positivo: lo irrisorio se contrapone a la seriedad de la cultura oficial. Para la mentalidad mítica, la vida y el universo es una sucesión de ciclos: *verano / invierno, año viejo/año nuevo*. Las risas, las bromas, las obscenidades tienen una finalidad mágica: expulsar los malos espíritus, matar el aburrimiento, matar el espíritu del invierno. Las risas se contraponen al *tiempo*. Afirma Vanessa Fonseca (2013:65) que:

Dentro de una relación colonial, el colonizado queda deshumanizado y ridiculizado, pues el colonizador le resta todos los elementos humanos al colonizado para que no pueda reconocerse a sí mismo.

En Méndez destaca el cambio de significado y la adquisición de un sentido figurado. “Santa María de las Piedras parecía un lugar *embotellado*”, se trata de un

sentido figurado del verbo *embotellar*. *Embotellar* quiere decir introducir líquido en un recipiente y cerrarlo a presión. Se compara a *Santa María* con un hormiguero. También el cambio de sentido implica una degradación: el uso de “casco” (Méndez, 1991:56) por cabeza, o incluso una animalización. Los cambios de sentido se efectúan a partir de una semejanza existente (gallina, sinónimo de cobarde; perro equivale a holgazán). Las comillas nos advierten de que “pocho” o “mexican”, por ejemplo, se usan en sentido figurado: “Allá, ése, pos es uno “greaser”, un “Mexican”, viene uno acá, ése, y quesque uno es “pocho”, me empieza a cuadrar que me llamen chicano” (Méndez, 1991:37).

En el lado norteamericano de la verja a uno le llaman “Mexican” o “pocho”, pero uno no es culpable de eso, aunque sí del color que tiene.

La *puntuación* se acomoda mucho al estilo personal y a la naturaleza del escrito. Las *comillas* se emplean para encerrar una cita textual, o bien para significar un término como “Mexican”, o señalar alguna acepción especial o metafórica: “oquis”, locución adverbial que en dialecto mexicano quiere decir gratis, y “greaser” para denominar *sudaca*, está basado en el musical *Grease*, que hace referencia a un grupo de jóvenes de 1950, conocidos como los “greasers”. El nombre en concreto proviene del peinado “greased back”, con mucha vaselina en el pelo.

Se utilizan las comparaciones con animales como símbolos para los defectos o vicios del ser humano “Cara como una uva pasada”.

La Malquerida era una “mula lanzada a las verijas y además no había nacido de madre; la había parido una tía.” (Méndez, 1991:28). La mula es considerada un animal muy terco, característica también atribuida a algunos seres humanos. La transformación del ser humano en un animal implica una degradación y connotación negativa.

Los campos semánticos en Méndez reúnen todo el imaginario de la estética grotesca: lo diabólico (“salían las palabras como alma que carga el diablo”, “Diablo de Tetabiate” para Casehua), lo fantástico (los “magos milagrosos” de Timoteo), lo

monstruoso y lo animal (“*monos zonzos*”), la locura (el Poeta es “*más loco que un chivo enamorado*”), la estupidez y la maldad: “*Que se pare tu abuela*”, “*que se pare tu madrina*”. La serie de elementos prosopopeicos y etopeicos que acompañan a sustantivos y epítetos concretan la apariencia: “*patas de abanico y barbas de chivo*” para los Dioses Cacahuat y Huaza; “*despatolados*”, “*hábitos y poses equinos*”, para los Dávalos de Cocuch.

Tony Baby es una araña que atrapa todo cuanto cae en su red y saca máximo provecho con su venta. Chalito es un *escuincle*. Escuincle significa perro, pero se usa despectivamente como “*niño*”. El *Chuco* es como un “*donkey ruco*” y un *felino*. La necesidad, rudeza y terquedad van asociadas, con el burro. *El Cometa* está “*gordo como gato de carnicero*”. El gato es considerado como un animal arisco; de ahí la expresión figurada. Su frente peluda con cabellos sirve de trapecios para que los piojos sean sus huéspedes. *Doña Reginalda*, “*como una gallina y como una hiena*”. Los animales de corral se suelen vincular en nuestra cultura a comportamientos cobardes que se trasladan metafóricamente a los seres humanos. Además, la hiena es una persona carente de escrúpulos, un aprovechado que se ceba en la desgracia ajena.

Lencho García del Valle, politicastro y burguesillo, ha convertido a su mujer en coneja. La coneja es una mujer que suele tener una camada abundante. En sentido figurado y burlesco, una mujer que tiene muchos hijos se dice que es una coneja. Jesús de Belén, un verdadero yaqui, es asesinado por tres *perros* mal almas y por el *Trompas*. El perro está asociado a una voz maligna y perversa. En este caso, el perro no se considera como un fiel amigo del hombre, sino más bien como traidor, maligno y desleal. Aquí vemos un cambio de significado: la nariz se convierte en trompa para enfatizar su gran tamaño. “*El perro de Mr. Foxye Ángel no es un perro hermoso. Era más hocicón que un político marrullero*” (Méndez, 1991:115).

En el burdel La Píldora, a la puta la llaman *gallina*. Es una chica que mantiene relaciones sexuales con varios amigos de un grupo. La gallina se concibe como un animal promiscuo, por ello se crea esta metáfora. Betty Pérez, la secretaria del licenciado Espínola Fernoch, camina con aires de avestruz.

Las oraciones no son simples agrupaciones de palabras, unas puestas al lado de otras, sino que han de estar bien formadas, guardar unas reglas morfológicas y sintácticas y han de ser aceptadas semánticamente. Sin embargo, a veces estas reglas lógicas no siempre se cumplen en el lenguaje coloquial o en la expresión artística: “Dormían ocotillos, sahuaros, biznagas, choyas y piedras” (Méndez, 1997:64), “el sol de mayo se bebía hasta el aliento de las piedras”. Estas son personificaciones. La base de la imagen y la metáfora es el acercamiento de términos que pertenecen a campos semánticos distintos: “un sol que se licua, baña y despelleja” (Méndez, 2002:16), posibilitando una visión renovada y distinta de la realidad, en cuyo caso sí tiene sentido decir que “dormían ocotillos, sahuaros, biznagas, choyas y piedras”.

Las imágenes son grandiosas en Méndez. Comparemos dos imágenes de *Peregrinos* y de *El Sueño*. Recuerdan a los cuadros de costumbres (Flores, 1990:164) que menciona Arturo Flores:

<u>Peregrinos de Aztlán</u>	<u>El Sueño de Santa María de las piedra</u>
<p><i>Una mañana, como de costumbre, se dirigía a la calle con su cubeta a medio llenar de agua, ya llevaba el jabón agregado y con el zangoloteo espumeaba el balde como baberío de camello malgenioso. Los hilachos que cargaba daban el cuadro de un cargamento de liebres desmayadas de pavor [...] Arriba, obstruyendo el cielo, se revolvían en círculo gruesos nubarrones oscuros. Seguro que no tardaría en caer la lluvia bienhechora o para desgracia algún culebrón de agua de los que arrastran con cristianos y animales. [...]Por un momento creyó escuchar el zumbido de barrancos y el silbar enloquecido de las cañadas (Méndez, 1991:25).</i></p>	<p><i>El indio taloneó los ijares del burro: anda, Salomón, vamos. Hizo lo de siempre, al pasar frente a la iglesia se quitó el sombrero y se persignó. Luego partió la calle frente a la plaza. Al paso del borrico cantaleteaba el empedrado con el traquetear de sus cuatro patas. Era el momento del atardecer en que todo el mundo calla; cuando la perennidad juega con las cosas a los muñecos y a las estatuas (Méndez, 1997: 55).</i></p>

Méndez busca deliberadamente la riqueza léxica y la riqueza en el lenguaje poético con determinados efectos sensoriales: “con el zangoloteo espumeaba el balde como baberío de camello malgenioso ...” (Méndez, 1991:25), o imágenes del tipo “Al paso del borrico cantaleteaba el empedrado con el traquetear de sus cuatro patas” (Méndez, 1997:55).

CAPÍTULO 7: METODOLOGÍA DE TRABAJO

7.1. VALORACIÓN SINGULAR Y GENERAL

La valoración de la obra literaria ha dejado de lado, tradicionalmente, los datos cuantitativos. No es posible pensar en el canon literario sin su ejemplaridad impuesta, sin su rigor. Tendemos a pensar en el canon como en una lista de libros propuestos por sus virtudes literarias, pero ante la espectacularidad de la enumeración, no caemos en la cuenta de que, en el fondo del canon y como programa de la lista, hay una idea impuesta de la literatura y de lo literario, una parcelación del terreno literario que la propia literatura no consiente. Y en consonancia con esta actitud, la crítica literaria carece con demasiada frecuencia de parámetros externos y objetivos sobre los cuales fundamentar las conclusiones. De esta manera, las valoraciones sobre las obras literarias se reducen a juicios subjetivos, a apreciaciones nacidas de los gustos específicos de cada lector. En efecto, es corriente refutar un canon aludiendo a obras que se han olvidado o a la intrusión en la lista de obras que de ningún modo lo merecen. En la medida en que tales gustos son compartidos por otros lectores, las conclusiones pueden no solamente ser aceptadas sino también parcialmente generalizables. Pero ¿cómo es posible saber si los mismos gustos o valoraciones son compartidos por otros, si carecemos de un instrumento fiable, de una herramienta que pueda ser utilizada por todos y garantice que la 'vara de medir' sea siempre la misma? Téngase en cuenta que si los gustos de un lector no son compartidos por otros lectores, en tal caso la valoración de este lector se reducirá al ámbito de lo personal y no debería ser generalizable.

Sánchez Pérez (2007:24) dice:

Si consideramos que cada lector 'reconstruye' a su manera el relato y que de tal reconstrucción deriva la posible satisfacción o placer estético, en tal caso nos alineamos con el enfoque 'desconstruccionista' y debemos admitir que las valoraciones subjetivas son las únicas válidas, mientras que las valoraciones 'objetivas' deberían desterrarse como irreales y utópicas. Lo objetivo se reduciría a la obra escrita en

cuanto tal –un conjunto de letras, palabras y frases-, que daría origen a múltiples o ‘infinitas’ interpretaciones individuales.

Una obra de arte ha de actuar como soporte de cualidades que son observables y cuantificables, comparables. Una obra podría declararse de mayor o menor valía en la medida en que es capaz de suscitar extensa unanimidad en las mismas apreciaciones subjetivas por parte de un gran número de individuos. Naturalmente, esta conclusión solamente podría alcanzarse tras estudios, necesariamente *cuantitativos*, que certificaran la coincidencia de gustos de muchos lectores, o de una gran mayoría de ellos. Si lo que importa es la impresión y reacción que cada obra genera en un individuo, no lo que alguien dice que una obra literaria debe producir de antemano, en tal caso el lector es el único autorizado para decidir en cada caso lo que es o no importante y relevante. A veces los cánones están impuestos por razones histórico-genealógicas, por el poder político o simplemente por la sedimentación cristalizada de tradiciones más o menos nacionales o civilizatorias.

Las impresiones estéticas se sustentan siempre sobre algo objetivo, igual para todos los lectores: la obra escrita (u oída), el conjunto de signos lingüísticos, ordenados y dispuestos por el autor de una determinada manera, que son, en último término, los causantes de las emociones estéticas que el sujeto puede experimentar. No habría tales emociones sin tales signos.

Los lingüistas afirman que el significado pleno de las palabras sólo se materializa en el discurso, en el uso de cada palabra dentro de su contexto. Pero ello no resta verdad al hecho de que cada palabra es susceptible de significar algo ya predefinido, fruto del acuerdo tácito al que han llegado los hablantes nativos de un idioma. Los términos pueden significar cosas tan diversas como *ingenuo* “persona que es sincera, candorosa y sin doblez”, o “que implica o denota ingenuidad”. Es una palabra que posee una idiosincrasia, un carácter propio. Por *ingenuo* decimos que es “noble”, o “generoso”. Es el contexto el que permite al lector u oyente determinar qué

significado se usa. Los cambios de significado han dado a veces un matiz peyorativo a las voces.

7.2. EL ALCANCE DE LA CREATIVIDAD

La obra literaria constituye un género específico de comunicación entre los miembros de una comunidad de hablantes que se valen de la misma lengua. En la naturaleza misma de lo que se considera obra literaria se incluye el rasgo de “excelente” o “sobresaliente”. La excelencia a la que se hace referencia se refiere no solamente a lo que el escritor expresa, sino también a la manera de expresarse. El estilo a veces es la elaboración. También el estilo es la persona. EL estilo como connotación personal. Es decir, el autor de una obra literaria debe de ser capaz de traer a la mente del lector pensamientos e ideas valiosas, pero al mismo tiempo ha de ser un maestro en el arte de expresarlas. Ambos factores o elementos son imprescindibles para que alguien sea admitido entre el selecto grupo de aquellos a quienes la posteridad consagrará como escritores e incluirá entre el reducido número de personas cuyas obras serán susceptibles de ser tomadas como modelo, por ejemplo, en el sistema educativo.

Entre los muchos ingredientes que se valoran en la obra literaria destaca el de la *creatividad*. La creatividad es, a primera vista, algo indefinible, difícil de controlar. En cuanto que es imprevisible, la creatividad no podría ser valorada con criterios establecidos previamente. En consecuencia, la obra literaria, en cuanto que obra creativa, difícilmente podría ser sometida a valoración objetiva. Conviene, no obstante, recordar que la creatividad debe de ser entendida en términos relativos. No existe, ni puede existir creatividad absoluta. Si consideramos el sistema lingüístico del que se vale un autor, es preciso admitir que éste no puede ‘inventarse’ las palabras, ni la morfología que las relaciona unas con otras, ni la sintaxis que rige su posición en la frase o en el discurso, ni tampoco la grafía, que permite al lector identificar los signos. El escritor debe limitarse, como cualquier hablante, a usar las palabras ya establecidas y a respetar las relaciones mutuas a que deben atenerse en la comunicación. ¿Dónde está, pues, la creatividad? La creatividad en el escritor reside en la selección de las palabras más adecuadas para expresar su pensamiento o sus sentimientos, así como

en una magistral disposición de aquellas en el discurso. No es ocioso recordar que el vocabulario usual y general de referencia de una lengua como el español puede cifrarse en unas 70.000 voces –número de voces o lemas que suelen recoger los diccionarios de uso. Pero de ellas, el hablante normal no usa más de 10.000 en la comunicación habitual, incluso en la que podría definirse como parcialmente especializada. Es decir, a partir del vocabulario generalmente usado en la vida de cada día, el escritor dispone aún de un amplio elenco de voces (¡más de 60.000!) para elegir, para afinar y refinar su pensamiento. Algo similar ocurre con la disposición de las palabras en el discurso: la sintaxis básica (que en español suele ajustarse al esquema *Sujeto-Verbo-Complementos*) admite una infinidad de variantes y modulaciones. La elegancia en la expresión se fundamenta muy especialmente en la destreza y habilidad del escritor para ordenar el discurso de varias maneras, e incluso para distorsionarlo sabiamente, aunque siempre sin romper los límites permitidos por el sistema lingüístico –hecho que impediría la comunicación con los lectores.

Así pues, uno de los rasgos más distintivos de la obra literaria, la *creatividad*, es susceptible de ser analizada mediante parámetros objetivos, o si se prefiere, mediante la recopilación de datos cuantitativos referidos tanto a la amplitud del léxico utilizado, como a los campos léxicos a los que éste pertenece, o a la peculiar distribución de aquél en patrones sintácticos a lo largo del relato. En cualquier caso, nunca debería olvidarse que muchas de las oraciones usadas por cualquier escritor han sido ya usadas por otros hablantes del idioma. Todos los hablantes nos servimos de patrones lingüísticos adquiridos a lo largo de nuestra historia como hablantes. Todo texto es sombra de otro texto. Un texto se gesta dentro de una tradición literaria que viene dada por la continuidad de estilo, género, etc. Estos patrones se detectan tanto en el nivel semántico como en el morfológico y en el sintáctico y son siempre comodines prácticos que ayudan en el mantenimiento de una comunicación fluida y eficaz. Ese cúmulo de frases o patrones es susceptible, por tanto, de ser predecible y, en consecuencia, de ser excluido del constructo de la creatividad propia de cada autor, o de ser incluido en él.

7.3. ALCANCE Y FUNCIÓN DE LOS DATOS CUANTITATIVOS

Los datos, cualquiera que sea su naturaleza y el ámbito al que pertenecen, no son algo que deba ser valorado, de antemano, de manera positiva o negativa. Los datos se reducen, sencillamente, a “datos”. Su valoración es algo muy distinto: requiere el establecimiento previo de determinados filtros o reglas cuya aplicación nos llevará a concluir si aquellos se adecuan o no a los criterios establecidos y en qué medida. En literatura, como en cualquier otra disciplina, es posible obtener datos objetivos relevantes. Aunque los datos son *per se* inocuos, no obstante, la relación y servidumbre que tales datos conllevan respecto a la herramienta mediante la cual se exteriorizan –la lengua-, así como su potencialidad para determinar el mensaje transmitido y su calidad, hacen que sea posible que tanto el mensaje como la manera de expresarlo con palabras puedan ser valorados indirectamente analizando los datos lingüísticos que actúan de canal trasmisor.

El estudio cuantitativo del léxico de un autor nos revela aspectos interesantes sobre qué elementos selecciona y en qué proporción. El que una palabra tenga máximas frecuencias como “sahuaros” o “hambre” indica el repertorio léxico y de ideas en que se mueve el autor y permite diferenciar un texto ensayístico de otro narrativo o un libro literario de un tratado técnico.

El uso de datos en la valoración de la obra literaria conlleva ventajas incontestables: i) Permite objetivar los valores a los cuales se hace mención. ii) Permite transmitir fácil y eficazmente esos valores, así como compararlos con otros valores, presentes, por ejemplo, en el mismo u otros autores. iii) Permite organizar y sistematizar la valoración realizada, haciendo más fácil y asequible su comprensión a otros lectores. iv) Permite cuantificar, aunque sea en una escala cualitativa, los distintos aspectos sometidos a evaluación, facilitando de esta manera una más aquilatada y precisa ordenación de las conclusiones, especialmente cuando la evaluación se amplía a muchos autores, o cuando ésta se aplica a largos períodos históricos, como suele hacerse en el sistema educativo.

7.4. EL PAPEL DE LOS ORDENADORES EN LA CRÍTICA LITERARIA.

El advenimiento de los ordenadores y su popularización en la segunda parte del siglo XX han permitido la consulta de documentos y el análisis de datos. A un nivel muy especializado, ha permitido el uso de las hemerotecas, fonotecas, filmotecas que conservan revistas, documentos audiovisuales, etc. Además, la utilidad de los ordenadores está en saber reunir o compendiar datos de fuentes múltiples fijando unas pautas para la consulta de autores, editoriales, bibliografía, etc. Los ordenadores son máquinas excepcionales en la computación. Son capaces de manejar millones de datos y realizar sobre ellos todo tipo de operaciones matemáticas en cuestión de milisegundos. Para no caer en ilusiones vanas, es preciso tener en cuenta que los ordenadores no pueden hacer cualquier cosa: su capacidad está limitada tanto a los datos que le suministremos como a los programas con los que se trabaje. El ordenador, como punto de partida y en el procesamiento de textos, sólo reconoce la palabra, cada palabra, como un conjunto de signos separados entre sí por un espacio en blanco. Lo cual obliga a tener en cuenta que la máquina no será capaz de discernir entre un adjetivo y un sustantivo, por ejemplo.

Si cada autor tiene su propio estilo, este hecho deberá reflejarse en la peculiar disposición de las palabras en la frase, así como en la selección de ciertos términos en vez de otros. El léxico no es un laberinto o montón de palabras sueltas: estas se constituyen en agrupaciones o redes que podemos clasificar desde el punto de vista conceptual si tenemos una distribución en torno a la idea ("lucha" o ideas connexas); léxico-semántico si se forma en torno a un sema común que unifica todos los grupos léxicos en él contenidos. En definitiva, el texto producido por cualquier autor reflejará indefectiblemente los valores, formales o de contenido, que haya querido o logrado transmitir. En cuanto que formas, las palabras son susceptibles de ser tratadas cuantitativamente y para esos menesteres el ordenador constituye una ayuda excepcionalmente útil.

Una vez expuesta tanto su importancia como su relevancia para la apreciación de la obra literaria, someteré a análisis dos obras representativas de Miguel Méndez en los cuatro ámbitos especificados, que son: (1) La frecuencia léxica específica y

temática y las palabras clave (*key words*); (2) La riqueza léxica; (3) Las preferencias léxica y estilística. También debo destacar que este estudio está limitado por las características de los textos disponibles. Por el momento el texto digitalizado no está etiquetado de ninguna manera. Este hecho no permite afinar en algunos de los posibles estudios, especialmente de orden estilístico, ya que el ordenador no cuenta con información relativa a la morfología, sintaxis o significado de los términos analizados.

7.5. LA RIQUEZA LÉXICA

La relación entre riqueza léxica y potencialidad comunicativa es evidente: cuanto más hábil sea alguien en el manejo de palabras diferentes, más posibilidades tendrá de abundar en ideas y de relacionar unas con otras en contextos variados. Cabe la posibilidad de que no siempre sea así, pero los casos negativos son más bien excepcionales y el hecho no anula la bondad de lo enunciado.

El análisis básico del lenguaje utilizado da fe de lo afirmado. El lenguaje cotidiano es notoriamente parco en el uso de palabras diferentes. Tomando como referencia un clásico en el estudio pormenorizado de la frecuencia léxica, el corpus Brown (Francis, W.N. & H. Kucera, 1982), las cifras son claramente ilustrativas de la realidad léxica: las mil palabras más frecuentes cubren el 72% del uso total. Si aumentamos el léxico más frecuente a dos mil palabras, el porcentaje de uso cubierto se incrementa a un 79,7%; las tres mil voces más frecuentes cubren el 84%, las cuatro mil más frecuentes, el 86,7%, y así sucesivamente.

La riqueza y variedad léxica de una obra, sea ésta del tipo que sea, es fácilmente calculable, refleja la abundancia y amplitud del vocabulario manejado por el autor y en consecuencia es un índice revelador de su capacidad de expresión. El cálculo de un factor numérico indicativo de la riqueza de un texto exige, en primer lugar, disponer del texto en formato digital, condición necesaria para contabilizar tanto el número total de palabras de que consta la obra como el número de palabras diferentes que incluye. Con estos dos elementos, y a partir de la fórmula expuesta por Sánchez y Cantos (1998), -fórmula que predice la curva parabólica de incremento

léxico de un texto o conjunto de textos- se infiere una segunda fórmula para calcular el factor, K. El factor K (*densidad léxica*) variará según la riqueza de vocabulario o palabras diferentes usadas por el autor.

En concreto, de la fórmula original ($\text{types} = K \sqrt{\text{Tokens}}$)

Se infiere esta otra:

$$K \text{ (densidad léxica)} = \frac{\text{Types}}{\sqrt{\text{Tokens}}}$$

(Donde *Types* = palabras diferentes de un texto; y *Tokens* = total de palabras o formas usadas en un texto).

Si tomamos como ejemplo la novela *Peregrinos de Aztlán*, de Miguel Méndez, autor cuya riqueza léxica suele encomiarse, el número de formas lingüísticas es de 76263, y el número de formas o palabras diferentes es de 15317. Aplicando la fórmula mencionada anteriormente, (raíz cuadrada de 76263=276,15; 15317, dividido por 276,15=52,17), obtenemos el índice K, indicativo de la riqueza o densidad léxica: **52,17**.

El valor de este coeficiente cobra pleno significado cuando lo comparamos con coeficientes de otros autores o de otras obras. He aquí algunos ejemplos ilustrativos, referidos a la literatura en lengua chicana (novela).

<i>Obra Literaria:</i>	<i>Total (tokens, formas)</i>	<i>Total (types, formas diferentes)</i>	<i>K: Coeficiente de densidad léxica</i>
<i>Y no se lo tragó la tierra</i> (Tomas Rivera)	19952	3363	40,4
<i>Estampas del Valle</i> (Rolando Hinojosa)	23082	5165	46,2
<i>El Diablo en Texas</i> (Aristeo Brito)	35015	7182	47
<i>Caras Viejas Vino Nuevo</i> (Alejandro Morales)	33617	6060	47,5
<i>Peregrinos de Aztlán</i> (Miguel Méndez)	76263	15317	52,1

Obsérvese la homogeneidad de la riqueza léxica en Aristeo Brito, Alejandro Morales e Hinojosa, de igual manera que no cabe ocultar que Méndez sobresale claramente sobre el resto de autores chicanos en este mismo parámetro. Rivera, por el contrario, queda a notable distancia, por debajo respecto al conjunto de los autores comparados. Las características del lenguaje de Miguel Méndez, en cuanto a riqueza del lenguaje y lo variado de su expresión, quedan ilustradas aquí.

De igual manera se pueden establecer comparaciones, en cuanto a densidad léxica, con las obras del novelista mexicano Juan Rulfo:

	<i>Total (tokens, formas)</i>	<i>Total (types, formas diferentes)</i>	<i>K: Coeficiente de densidad léxica</i>
<i>Pedro Páramo</i> (Rulfo)	25.807	4.820	30,01
<i>Otros relatos cortos</i> (Rulfo)	74.002	8.495	31,23

Mientras que la obra poética de Méndez, muestra los siguientes coeficientes:

	<i>Total (tokens, formas)</i>	<i>Total (types, formas diferentes)</i>	<i>K: Coeficiente de densidad léxica</i>
<i>Criaderos Humanos (Épica de los Desamparados)</i>	7.523	3.131	57,22

El estudio cuantitativo del léxico de Méndez en poesía muestra una proporción altísima, por encima incluso de la novelística, y si la comparamos con la poesía de Rubén Darío, en contra de lo que podría pensarse, Méndez presenta máximas frecuencias en cuanto a repertorio léxico:

	<i>Total (tokens, formas)</i>	<i>Total (types, formas diferentes)</i>	<i>K: Coeficiente de densidad léxica</i>
<i>Rubén Darío</i>	3.774	1.407	22,9

7.6. FRECUENCIA LÉXICA GENERAL, ESPECÍFICA Y TEMÁTICA

La reiteración de formas y temas, y en cierta manera la saturación de formas, nos puede dar muchas de las claves del estilo del autor. La abundancia de ciertas palabras, o conjuntos de palabras, en una obra concreta no es un dato inocuo. El mensaje que capta el lector dependerá no solamente de las palabras que lee o escucha, sino también de la cantidad de veces que las oye o las escucha. De la abundancia de ciertas palabras se desprenderá un mensaje enfatizado y marcado en razón de tal abundancia, mientras que de la escasa presencia de otras no cabrá

esperar ningún relieve especial respecto al mensaje o información que pueda transmitirse.

7.7. PALABRAS CLAVE (KEY WORDS)

El uso más o menos frecuente de ciertas palabras constituye un dato básico. Pero a partir de él, cabe aún la posibilidad de aquilatar algunos extremos. En concreto, un autor puede que use con mucha frecuencia una palabra determinada: si esa palabra es también muy frecuente en el uso general por parte del resto de hablantes, en tal caso dicho índice de frecuencia es poco relevante, puesto que se ajusta a lo que también hace la generalidad de los hablantes. Esto ocurre, en general, con todas las palabras funcionales del español, nexos, conjunciones, artículos e incluso pronombres *que* aparecen con altísima frecuencia en el uso del español por parte de todos los hablantes de esta lengua.

Si, por el contrario, se detecta que una palabra aparece con una determinada frecuencia en un texto, mientras que en el uso general su índice de frecuencia es bajo, en tal caso nos encontramos con una clara evidencia para afirmar que el autor en cuestión abunda especialmente en esa palabra o término. De ahí cabe concluir también que el autor manifiesta una especial tendencia a enfatizar el contenido o significado asignado a tal voz y a sus contextos. Por ejemplo, el uso de ciertas palabras en *Santa María de las Piedras* (“piedras, sahuaros”) se asocia a un mundo en destrucción y queda caracterizados por rasgos de notable valor sensorial que hace nítidamente perceptible el ambiente del pueblo.

7.8. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

En la apreciación de la riqueza y de la frecuencia léxica, se tiene en cuenta la palabra aislada. Este procedimiento tiene un valor limitado: el que puede otorgarse a la consideración de las palabras como elementos aislados en el discurso. No obstante, el texto o el discurso no resultan meramente de poner cientos o miles de palabras las unas junto a las otras. Incluso más: la selección de palabras por parte del autor no es siempre libre. Con más frecuencia de la que solemos pensar, ciertas palabras requieren

el uso de determinadas palabras a su lado –precediendo o siguiendo-, y no de otras. En realidad son muchos los términos íntimamente ligados a otros términos, de tal manera que el uso de uno de ellos puede exigir necesariamente el uso del otro, o del otro y otro más, y así en sucesión de encadenamientos que no siempre son fáciles de detectar.

Las oraciones no son simple sargas de palabras, unas puestas al lado de otras, sino que han de cumplir ciertas condiciones para ser aceptadas como tales:

-morfosintácticas: oraciones bien formadas, que se ajusten a las reglas morfológicas y sintácticas.

-semánticas: los términos han de ser compatibles.

Una oración ha de cumplir estas dos condiciones para ser aceptada como tal: se aceptada gramaticalmente y ser aceptable semánticamente, es decir, ser coherente. Además de la ‘servidumbre’ que la dependencia léxica implica, el autor o hablante tiene también otros muchos recursos para conformar su estilo. En cualquier caso, el resultado estilístico siempre dependerá de la selección léxica realizada –con las restricciones apuntadas- y de la disposición y distribución de los diferentes términos en el conjunto textual. Permítaseme insistir una vez más en el hecho de que la mayor parte de estos parámetros son detectables, especialmente si contamos con la ayuda de un ordenador y con el programa adecuado. En esta tarea es de singular importancia disponer del texto con etiquetas morfológicas, recurso que todavía no está popularizado, pero que no tardará mucho en estar a disposición de los investigadores.

Finalmente, la identificación de conjuntos léxicos más o menos repetitivos no supone ya ninguna dificultad para ser detectados automáticamente. Tales conjuntos constituyen una valiosa ayuda en la valoración de cualquier obra literaria.

PARTE TERCERA

CAPÍTULO 8: LAS OBRAS DE MÉNDEZ COMO CORPUS: TÉCNICAS DE CORPUS APLICADAS A SUS OBRAS FSD

La obra literaria, por mucho que se base en la realidad, tiene que ser una obra de ficción, cuya característica principal, como señalaba Aristóteles, es la mimesis o verosimilitud. Esto es lo que tratan de hacer los escritores *chicanos* y, en mayor o menor grado, de una u otra manera, lo logran en español escritores como Miguel Méndez, producto de la realidad vital chicana de la clase económica baja, de la raíz y del corazón latente del pueblo y que escribe, como dice él mismo, no de espaldas, sino de cara al pueblo llevado por la necesidad de contar las experiencias de la Raza y de su identidad.

En el estudio y análisis de la obra literaria, la “búsqueda de la identidad” en cualquier literatura, sea chicana o no, requiere símbolos básicos, inherentes a los autores, aunque no sean propiedad de ninguno en concreto y en este sentido el estudio léxico de Méndez viene bien al caso. Dichos símbolos son universales, pero todo autor se sirve de imágenes personales y complejas para transmitirnos sus ideas, sus sentimientos y sus experiencias, lo que nos lleva a rastrear ejemplos de la literatura localista y mundial y a través de todos los tiempos, para ayudarnos a comprender la experiencia vital del *chicano* y de su viaje vital, que no será nunca un simple pasaje a través del espacio, sino más bien una expresión de un ardiente deseo de descubrimiento y de cambio; un viaje que no puede ser ni una mera complacencia o quietismo, ni un escape, sino una evolución que viene de lejos.

En el caso concreto de la novela y de la intelectualidad chicana, nacida en el mayo del 68, su origen trepidante se inició con *Pocho*, obra escrita en inglés por José Antonio Villarreal, a quien siguieron escritores que escribían en español, como Rivera, Brito, Hinojosa, Morales, Ulibarri y Méndez; luego la gran mayoría siguió otros derroteros, escribiendo en inglés por razones fundamentalmente económicas y de educación en las escuelas, con Ron Arias, Anaya y con mujeres como Sandra Cisneros, Ana Castillo y poetas como Alma Villanueva, que la han alzado a una altura

considerable, hasta lograr que se la incluya en las mejores antologías norteamericanas; por consiguiente, antes de abordar al autor de este tesis, creemos necesario analizar al menos a los autores chicanos que escriben en español, por su conexión con el mundo y la lengua española de Miguel Méndez.

Las piezas más importantes de toda la literatura chicana están marcadas por un leitmotif común; un mismo sentido de autoafirmación y resistencia, por la lucha de continuar una “revolución interna”. Siempre combativas, las letras *chicanas* tienen lugares comunes: un ambiente urbano y la vida rural itinerante de trabajadores inmigrantes. Rudolfo A. Anaya definió en una ocasión al escritor hispano-chicano como un autor que nunca aprendió su oficio. Es autodidacta y ha escrito, sin embargo, durante siglos. Sencillamente se sienta y escribe acometido por el agotamiento y las hemorroides. Esto sin duda ha sido verdad hasta muy recientemente, pero hoy las cosas han cambiado y podemos hablar de una literatura que está siendo reconocida nacional e internacionalmente.

Mientras la poesía chicana seguía la vía del activismo político y preacadémico durante los años 1960, la novela tomaba otros rumbos a principios de los años 70 con Villarreal, dentro de lo que viene en llamarse el Bildungsroman, o la historia sobre un joven destinado a convertirse en escritor y autor de su obra. Este modelo es evidente en la novela de *Pocho*; en Tomás Rivera... *Y no se lo tragó la tierra*; en *Bless Me, Ultima*; de Rodolfo Anaya; en *Barrio Boy*, de Galarza y en las novelas autobiográficas de Oscar Zeta Acosta: *The Autobiography of a Brown Buffalo* y su continuación: *The Revolt of the Cockroach People*. También *Estampas del Valle* de Rolando Hinojosa puede verse como algo autobiográfica y, en un sentido más sofisticado, las obras de Méndez. En cada uno de estos trabajos, el narrador o protagonista busca una orientación perdida en el mundo y la encuentra a través de la introspección. Acosta trata el tópico satíricamente, desbancando tanto el sueño Americano como el Movimiento Chicano. Al igual que en la poesía, la principal cuestión de las novelas es la supervivencia de la comunidad; sobrevivir para la mayoría es el gran tema, que Rivera trata directamente y otros, como Anaya, Villarreal y Méndez lo hacen con mayor sutileza. En todos ellos, la escritura pretende dar una solución para

contrarrestar la amenaza de aquilamiento de la cultura chicana. También la literatura de los Estados Unidos ataca la injusticia social y aboga por respuestas políticas y los problemas sociales en autores como Steinbeck. Se toma en ella seriamente la capacidad de la literatura para proveer a la gente tanto de sentido como de placer; pero los métodos naturalmente son muy distintos. Su héroe es siempre solitario, mientras que en la literatura chicana el héroe, en la mayoría de las ocasiones, es la misma sociedad.

Peregrinos de Aztlán, Que no mueran los Sueños, El Sueño de Santa María de las Piedras, Los Muertos también cuentan y El Circo que se perdió en el desierto de Sonora continúan en cierta manera con la temática iniciada por José Antonio Villarreal dentro de la literatura chicana con la novela *Pocho* (1959), primera novela chicana y su categoría de Bildungsroman, modelo de autobiografía velada y su tratamiento de tales temas como la inmigración, los tabúes religiosos y sexuales de los mexicanos y chicanos, el paralelismo de padre-hijo, el antagonismo de madre-hijo, y las presiones de asimilación de la familia mexicana y chicana al mundo anglo. Además, *Pocho*, modelada en *El retrato de un joven adolescente* de Joyce, narra la historia del aprendizaje de un escritor, tema que estará en el corazón de los siguientes hitos chicanos.

Pocho se inicia con el retrato de Juan Rubio y de su desilusión con la revolución mexicana de 1910. Seguidor de Pancho Villa en su lucha contra Obregón, Juan Rubio es un hombre que odia todo lo que no es mexicano, sea anglo o español. Espera que Villa lo llame a filas y finalmente se une a la masa de emigrantes causada por la Guerra. Defiende en una cantina el honor de una prostituta y, en su lucha con el proxeneta español, lo mata. Mientras es perseguido por la policía se refugia en el lado americano de la frontera. Su esposa Consuelo lo sigue y tienen un hijo, Richard, cuyos valores ya no serán ni los del padre ni los de la madre. Se identifica con la cultura anglo y compete con los miembros de la "raza" en demostrarles que él es más americano que ellos. Al final, después de veinte años de residencia en California, los dos protagonistas deben separarse de la sociedad Americana en la que su familia se había acomodado. El objetivo de ambos, padre e hijo, es la integridad personal, por la que Rubio abandona

a su mujer para vivir con una joven mexicana, recientemente llegada de México, intentado regresar a su juventud perdida, a su México natal y a sus costumbres machistas; ya que su esposa, Consuelo, representa las costumbres que degradan la concepción de sí mismo como hombre mexicano. Richard Rubio, el hijo, siente que su madre le fuerza a ser un hombre responsable con su familia a la manera mexicana y también la abandona con el fin de escapar tanto de los valores tradicionales mexicanos como de los americanos. Richard entonces se entrega al caos de la guerra, donde al fin puede sentirse libre y escribir este texto de su vida.

Frankie Pérez, en *Peregrinos de Aztlán* de Méndez, es un personaje parecido a Richard y como él se marcha a la guerra de Vietnam, donde muere. Pero éste y otros de su raza son jóvenes sin control de su destino, manipulados como tantos de los suyos por luchar en guerras que no son las suyas, sin control de sí mismos, bien sea en la guerra, en las casas de putas de las ciudades fronterizas o en los campos de California y Arizona. La explotación es la realidad en la que vive, identificado con la raza. Otro personaje de *Peregrinos* que muere como Frankie es Loreto Maldonado desilusionado con la revolución de 1910. El Pachuco es también un personaje desilusionado con la raza tratando de demostrar su valía personal y explotado ahoga sus penas en alcohol en una cantina de una ciudad fronteriza. La reiteración de palabras clave en *Peregrinos* como *cerveza* (16) veces, *gringos* (11 veces), *chicanos* (18 veces), *birria* (7 veces), *cantinero* (14 veces), *Happy Day* (7 veces), *frustrados* (5 veces) y *arrastrando* (12 veces) refleja esta temática.

Tomás Rivera y su novela *Y no se lo tragó la tierra* (1972) es la historia de los recolectores del sur de Texas por el medio oeste. Escrita entre los años 1967-68, en el cenit de la lucha política de los chicanos por el trabajo, la publicó en 1987, cuatro años después de que falleciera su autor en 1984.

Consta ésta de catorce relatos y trece breves estampas, organizadas de manera que una estampa precede a cada relato, salvo el primero. "Este, titulado: "El año perdido", y el último, "Debajo de la casa", sirven de introducción y de conclusión, enmarcando de esta manera los doce relatos restantes que simbolizan los meses del

año. Al igual que “Tata Casehua” de Méndez, *Y no se lo tragó la tierra* es una novela escrita sin un protagonista que hile todas las historias y personajes de la misma, los monólogos interiores, la angustia de los protagonistas y los obstáculos como metonimia del pueblo chicano; así como la explotación y discriminación de la sociedad dominante, la lucha contra la naturaleza, la racionalización de la resignación y el fatalismo colectivo de la novela: La raza. Realmente condenados a la tierra, “los pobles van al cielo”. Este tema, el suicidio del pueblo yaqui en la sierra de Bacatete, produce el conflicto ideológico de un pueblo y las dudas del joven protagonista, quien llegará a rechazar creencias e injusticias. La palabra clave *Mazocoba* insiste en este conflicto ideológico en la historia *Tata Casehua* de *Que no mueran los sueños* apareciendo 7 veces, la palabra *yoris* o blancos aparece 7 veces, *Aztlán* (5 veces), y *yaqui* (6 veces).

Otro tema afín es el establecimiento del sentido de comunidad, del pueblo como héroe colectivo, que igualmente aparece en *Peregrinos de Aztlán*. Las palabras clave *desierto*, que se repite 43 veces, y *tierra* que se repite 71 veces, insisten en esta temática. Curiosamente la palabra *aztlán* en *Peregrinos de Aztlán*, con ese sentido de patria perdida, tan solo aparece una vez.

La lucha a muerte contra una naturaleza inhumana es tan notoria en *Y no se lo tragó la tierra* como en todas las novelas de Méndez e incluso en el mundo urbano de *Peregrinos*. El obrero lucha contra el poder, es decir, contra el explotador anglosajón, contra Tony Baby o “la perra business woman”, el juez Smith o el capataz, contra el sol que le provoca la insolación y contra la tierra, que lo entierra estando vivo como en *Los muertos*. Las palabras clave *desierto*, *arenales*, *cactus*, *hambre*, y *tierra* se repiten prácticamente en todas las novelas e insisten en esa lucha a muerte que libra el hombre con la naturaleza.

En *Y no se lo tragó la tierra* hay un pequeño capítulo muy curioso sobre un tal Bartolo, un trovador, que aparece en el pueblo de vez en cuando y que es, sin duda, el modelo de Rivera, el iniciador de la narrativa oral, que tendrá una gran continuación en *Peregrinos*, en *El Sueño de Santa María de las Piedras* con la narración oral de los cuatro viejos, sentados en la plaza, y que son los verdaderos creadores de Santa María.

Es el sistema narrativo predominante en su novela, en la que siempre hay alguien que cuenta historias y crea los personajes. Es su forma de escuchar, narrar e inventarse mundos. Los *viejos* son muy importantes en *Santa María* y se repiten 56 veces como palabra clave.

Es indudable que la teoría narrativa de ambos, de Méndez y de Rivera, se funda en la oralidad, en la teoría de actuación de Bartolo y de los cuatro *viejos* de *El sueño de Santa María de las Piedras*, de Loreto en *Peregrinos*, de *Don Homo* de El circo y del resto de los protagonistas de Méndez. Seguidores ambos de Faulkner, Hemingway, y Juan Rulfo, el argumento no progresa linealmente e incluso el protagonista no está en todas las historias, formando de esta forma una historia comunal oral que, no obstante, da coherencia a la novela. También el tema central es el mismo: la gente marginal, que en el caso de Rivera es la vida real del sur de Texas y en Méndez la frontera entre México y los Estados Unidos, donde ambos sitúan sus novelas en el día a día de la realidad social más cruda, lejos ya de la vida urbana y de la posguerra de *Pocho*. Hay una repetición de palabras clave en las novelas de Méndez como *hambrientos*, *frustrados*, *jodidos*, *desgraciados*, *cabrones*, *viejos*, *indios*, *viejas*, *chamacos*, *jipis*, *mojados*, *perros*, *yaquis* y *chicanos* que tienen que ver con la gente marginal. Méndez en el fondo retrata la voluntad indomable de una comunidad, como en Rivera, que intenta sobrevivir y florecer, a pesar de condiciones infrahumanas en que vive.

Y no se lo tragó la tierra simboliza el principio con mayúscula de la presencia chicana en la narrativa, la entrada de lo *chicano* en la modernidad y en la gran corriente del boom sudamericano, que será todo un desafío narrativo a los narradores angloamericanos en el espacio literariamente desierto del Sudoeste con Méndez. También significa la entrada de la novela chicana en la experimentación técnica, que tendrá en nuestro autor su gran continuador, a través de una experiencia comunitaria por la que el chicano se apropia de su pasado, y de un nuevo género narrativo en la literatura mexicano-estadounidense.

El logro principal de Méndez, que coincide con Rivera, es la búsqueda de identidad, quién soy, un acto revolucionario en sí para la narrativa de la minoría racial. Porque este quién soy es la máxima preocupación del autor y de la sociedad chicana. Como Villarreal, Rivera decide ser escritor desde niño, se educa en el sistema primario y secundario de los Estados Unidos, quiere ser un American writer, manda cuentos a revistas, pero no le hacen caso; entonces, al igual que Méndez más tarde, dirige su energía a otras tareas, y se enfrenta al discurso normativo norteamericano, se centra en figuras como los trabajadores emigrantes en su lucha por la emancipación intelectual, así como por el desarrollo de una cultura propia, y se une al movimiento chicano por la autodeterminación y por establecer una sociedad estadounidense pluralista.

La presencia de las palabras clave como *yaqui* o *chicano* aluden a esta preocupación del autor y de la sociedad chicana. *Chicano* aparece 61 veces y *yaqui* 59 veces en *Peregrinos*.

Está claro que Rivera y Méndez intentan forjar una visión del mundo chicano desde sus orígenes y en español, bien sea con ambiente rural o urbano, desafiando a todos aquellos escritores chicanos que dejan de escribir en español por razones comerciales. En ella, Miguel Méndez, al igual que Rivera, es una de las mejores voces de la cultura oral del pueblo chicano, una llama viva que no cesa, una denuncia permanente contra la marginalidad de todos los pueblos minoritarios de la Frontera, es decir del mundo. Las palabras claves *pos, nomás, bato, órale, ora, sabes, cálmese, y carnal* reflejan esta preocupación por la cultura oral.

Si, como veremos, *El sueño de Santa María de las Piedras* es un ejercicio de estilo que podría incluirse entre la mejor novela latinoamericana, *El Diablo en Texas* de Aristeo Brito recuerda las circunstancias que Méndez describe en *Peregrinos de Aztlán*. Ambos lugares geográficos son *ciudades fronterizas*.

En la novela de Brito, dos mil acres de tierra a lo largo de río Grande han sido transferidas a la jurisdicción mexicana, estableciendo la ribera del río como la frontera de los Estados Unidos y de México por primera vez desde 1853. En un

principio a los trabajadores mexicanos se les permitía atravesar el río a Presidio, la parte norteamericana durante las cosechas, para satisfacer las demandas de mano de obra barata en la zona anglo.

El *diablo en Texas* es, por tanto, la historia de Presidio/Ojinaga, una ciudad cuyos colonizadores anglo robaron las tierras a los iletrados mexicanos que las habían trabajado durante siglos, pero sin papeles oficiales. La novela, de tempo más tradicional que las de Méndez, nos recuerda por el tema el Comala de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*, un lugar entre el cielo y el infierno aunque también el tema del robo de la tierra a los campesinos después de la Revolución, consecuencia del éxodo de los espaldas mojados hacia los Estados Unidos. El tema de la expropiación de la *tierra* es importante en *Peregrinos de Aztlán* y *Que no mueran los sueños*, donde *tierra* como elemento expropiado a los campesinos, aparece como palabra clave repitiéndose 77 y 71 veces respectivamente.

Entre los dos lugares opuestos del río: Ojinaga en el lado mexicano del río Grande y Presidio en el de los Estados Unidos, las *ánimas* en pena se encuentran ocasionalmente en la vieja fortaleza para discutir la masacre de mexicanos perpetrada por el ranger Ben Lynch, uno de los primeros bárbaros que entra en el territorio. Los habitantes se mantienen en una perpetua lucha por la supervivencia contra los elementos creados por los humanos y las catástrofes naturales y son presentados como manchas de humanidad, aunque los explotadores y Francisco Uranga, el abogado defensor de los mexicanos, está descrito con humanidad. El argumento principal gira alrededor de tres generaciones de Urangas: Francisco y su hijo Reyes; el hijo de Reyes, José, y un hijo sin nombre de José, que será el principal narrador en la sección de la historia de 1970. En la de 1882, Ben Lynch compra las tierras que pertenecen a Paz, la mujer de Francisco, a traición. Las consecuencias de estas manipulaciones y robos aparecerán en la sección de 1942, en la que José y su familia, verdaderos propietarios, se ven obligados a servir como braceros en sus propias tierras. El argumento, en consecuencia, muestra la relación de causa y efecto de la explotación en el pasado, el presente y en las futuras generaciones de chicanos. El

bebé no nacido de Marcela, la mujer de José, racionaliza las razones de las molestias de su madre:

Es que traen cien años, fíjate Chonito, de historia indignada en la panza. Su enfermedad es de palabras, que no pueden salir de aquí, de sus entrañas” (Brito 1976:79).

Marcela, representando a la sufrida madre mexicana, que lleva en su vientre al testigo de cien años de historia innoble, es capaz de articular sus frustraciones, aunque dejará que sea el niño quien escriba el legado de su pueblo, en la mejor tradición del bildungsroman *chicano*.

Dos imágenes centrales dominan la novela: un fuerte construido en 1863 y un puente en el siglo XX, que cruza el río de parte a parte, dividiendo ambas culturas. El fuerte es vestigio de los conquistadores españoles, también explotadores, mientras que el puente simboliza la tendencia general de los norteamericanos por controlar el movimiento de los chicanos. El fuerte se agiganta hasta proporciones casi míticas dentro del cerrado medio de Presidio, dominado por un lugar llamado La Loma Pelada:

Se levanta el fortín como castillo podrido. Es un castillo de adobe sin puertas que usa el viento como pito de barro (Brito 1976:39). . . . El puente son cosas del diablo. . . . Entonces todos éramos iguales. No es que no seamos, pero ha cambiado desde que pusieron el puente. Qué curioso Vicke. La gente se siente separada.... ¿pa qué son esos papeles, Vicke? ¿Por qué los piden esos hombres todo el tiempo? ¿Quiénes son? ¿Es cierto que estamos en el infierno? Hace mucho calor aquí pero no es verdá (Brito 1976:19).

Según Marvin A. Lewis, la novela es una mezcla única de español-chicano y “estándar” español e inglés, intercalados para reflejar las diferentes realidades y niveles de conciencia, muy similares a las técnicas literarias de Méndez, Morales, Hinojosa, y Rivera.

En *El diablo en Texas* Aristeo Brito nos dice dos o tres veces que "la historia del mundo chicano es la historia del río", y que "la historia no se detiene, corre como el río".

Para concluir, recordemos que, aunque el tema/figura del río, como parte de la Frontera, no se trata muy explícitamente en la literatura chicana, sí es importante en Méndez, en Rodolfo A. Anaya y en Ron Arias, en los que la existencia del río es una superestructura política y económica que encadena las tragedias de un pueblo que se resiste a morir y que considera suyas ambas partes que circundan ese *río* o que los separa como sucede en "Tata Casehua" o en *Los Muertos también cuentan*, historia en la que el río se personifica, se metamorfosea, se sublima, habla como un hombre, traga como un monstruo y causará la muerte del niño protagonista, igual que en este río Grande, donde la historia, gran justiciera, se cargará al resto.

El *valle* de río Grande, que retrata Rolando Hinojosa en *Estampas del Valle*, localizado en la punta más al sur de Texas, contiene una de las concentraciones más grandes de chicanos de los Estados Unidos. El *Valle*, como se la llama a esta área geográfica, se la conoce como la fuente de gran parte de la fuerza de trabajo migratoria que cruza una y otra vez a los Estados Unidos durante la época agrícola de la cosecha. Robstown, Brownsville, McAllen, Edgerton, Pharr, Hidalgo y otras muchas ciudades forman parte de un colectivo en la memoria y en la experiencia chicana en busca de una vida mejor. El *Valle* no ha escapado a los impulsos creativos de algunos de los mejores poetas chicanos como la escritora Gloria Anzaldúa. También abundan otros escritores de prosa, a los que hay que añadir creadores como Tomás Rivera, Aristeo Brito, Rolando Hinojosa, Américo Paredes y Miguel Méndez. La temática del valle y de los trabajadores agrícolas aparece en *Peregrinos de Aztlán* y en *Que no mueran los sueños*. La presencia de palabras clave como *brazos, manos, capataz, jale, algodón, y frijoles* en *Que no mueran los sueños* incide en la importancia de esta temática. También el *valle* tiene su importancia en *Peregrinos de Aztlán*. La palabra clave *valle* se repite 22 veces, *algodón* (14 veces) y *pizcar* (3 veces).

Alejandro Morales es autor de novelas como *Caras viejas y vino nuevo* (1975), *la Verdad sin voz* (1979) y *The Brick People* entre otras. Aunque el lugar de la primera novela no está localizado, lo que Morales explora es la experiencia urbana del barrio, con gran parecido en ello a la Tijuana de Méndez en *Peregrinos de Aztlán*.

En *Caras viejas, vino nuevo*, Morales recrea la vitalidad y la dinámica de la experiencia de los chicanos en el barrio. Éste es el punto central de la obra y el intento del narrador de dar sentido de comunidad y de solidaridad frente a una situación en la que son vistos por los anglos como colonizados. La mayoría de los incidentes de la novela están vistos a través de la mente del protagonista, Mateo, que es el intérprete y el testigo de las diferentes experiencias para el lector. Los ejemplos son abundantes: “la vecindad lucía una belleza íntima; el barrio es un lugar bello si uno lo siente como lo sentía él” (Morales, 1998:75).

Y más tarde añade:

En el barrio lo respetaban a él y a su familia, nadie los miraba con desdén. Se sentía muy cómodo; pero en el mundo de aquellos sentía que sobraba y sabía que lo jodían constantemente. Lo usaban, lo veían como un fenómeno, como algo inesperado, fuera de lo común. A veces él mismo se chingaba, hacía el papel designado como un animal bien entrenado (Morales, 1998:45).

El *barrio* le ofrece a Mateo protección y un respeto que no le da el mundo anglo (“el mundo de aquellos”). Fuera del *barrio*, la explotación persiste y el narrador tiene que someterse a estas condiciones para sobrevivir; pero Mateo sabe que tiene que luchar por sobrevivir y afirmar su individualidad en contra de la opinión de la sociedad con el fin de hacer valer su yo, que tiene que combatir a fondo por romper los estereotipos.

La impresión del lector, contraria a la que se vive en Méndez, es que Morales da una versión muy idealizada del barrio. Sin embargo, hay aspectos realistas que nos introducen en una problemática más profunda, por ejemplo la función de la Palomilla o banda a la que pertenecen Mateo y Julián, su hermano. Uno de los hilos conductores de la novela es el duelo entre el padre, don Edmundo y el hijo, Julián, enfrentados por

causa de la muerte de doña Margo, la esposa de don Edmundo y madre de Julián. El odio entre ellos se intensifica cuando entra en escena doña Matilde, la nueva compañera de don Edmundo, y este conflicto interno no se resuelve hasta la muerte de Julián en un accidente de coche, huyendo del acoso de su familia, suceso que acontece en las páginas iniciales, pero que es el episodio central de la novela que afectará a otros muchos personajes de la familia de don Edmundo.

Julián, es víctima tanto de la herencia como del medio. Ha nacido para ser malo y ni le salva la escuela ni el matrimonio con Virgy, por causa de los prejuicios en el medio anglo en el que vive.

El problema central es pues la enemistad de Julián y de don Edmundo, o el conflicto generacional de padres e hijos, que ya vimos respectivamente en *Pocho* y en *Peregrinos*, con Richard y Franklin. Julián pertenece a una generación de delincuentes urbanos a los que su padre, don Edmundo, llama cabrones, sinvergüenzas, malas astillas, lo que acabará siendo para Julián una pesadilla; ya que al mismo tiempo que su padre lo insulta, quiere que su hijo lo respete, que respete sus ideales, basados en su experiencia de la Revolución y Julián, que no consigue entender a su padre, acabará en la delincuencia, huyendo de la policía y muriendo en un accidente de coche.

Las lecciones brutales de la guerra se manifestaban en la manera de hablar, en las actitudes hacia su esposa e hijos y en la manera de amar. Las reglas de la revolución influían en lo que él creía era el papel del buen padre: proveer un techo, ropa, comida para la familia, y que podía decidir entre la vida y la muerte para un hijo desobediente o que había avergonzado el buen nombre de la familia. Y los azotes eran el castigo y el tratamiento para los malvados.

Sin duda, esta actitud de don Edmundo por el respeto y la disciplina de sus hijos, que él interpreta militarmente, al igual que Juan Rubio, es causa del rompimiento de la comunicación en la familia. Es un hombre que opera en un sistema arcaico y rehúsa cambiar. Julián mientras tanto vive en una promiscuidad juvenil que convierte su vida en una pesadilla y el hecho de que Julián sea tan duro de mollera como su padre no alivia la situación. En las primeras páginas de la novela vemos a un

Julián, arrastrado por sus amigos, los Buenasuerte, que entran en la casa de su padre, atacan a doña Matilde y será la causa de que él muera en accidente de coche perseguido por la policía. Luego el resto de las acciones de la novela se van viendo retrospectivamente.

Para el *barrio* la imagen de los *anglos* es negativa. Los *anglos* son la represión, los opresores, los policías, “los pistolas locos”, los del otro lado, y ellos los oprimidos. La distancia es más espiritual que física. Los personajes anglos importantes son Cohen, conductor de autobús, la maestra, y Bárbara, la prostituta. Cohen y la maestra son visto positivamente, porque empatizan con los *chicanos* y saben cómo comunicarse con ellos. Cohen es judío, lleva la estrella de David, que aunque es algo que los jóvenes no entienden, sin embargo les une como personas marginadas. Es una imagen positiva, por tanto, lo mismo que la del padre Carlos y su iglesia, que también les ayuda. La religión así, para un judío y una chicana, es un lazo de unión en la lucha por la supervivencia.

Bárbara en cambio está caracterizada con brutalidad. Se la presenta como el recipiente de los odios y frustraciones que los machos residentes del barrio sienten por los anglos. Con ella, el sexo es un recipiente de violencia. Los muchachos reaccionan con furia ante su pelo rubio, ojos acules, y carne blanca, afirmando negativamente su masculinidad, en una relación de odio y amor.

El control de los *anglos* del barrio está representado por la policía y hay un aire de tensión permanente entre ésta y los residentes del barrio. La llegada de la Llorona siempre significa tragedia, en consonancia con el mito chicano de la Llorona o la leyenda de la mujer que llora por la pérdida de sus hijos. Económica y socialmente, los residentes del barrio están sometidos a las veleidades de la sociedad, a las leyes impuestas desde el exterior, a la posibilidad de conseguir trabajos. Sólo existen pequeños periodos de bonanza como las navidades, un tiempo en el que la amistad entre los grupos es posible, cuando amigos y familias renuevan sus lazos

Era el 24 de diciembre y toda la familia estaría allí. Las tías ya estaban para ayudar a la madre. Cada día tenía su plato especial que todos decían era el mejor

hecho. Ya la casa sentía mucha gente en sus entrañas y las forzó afuera. Era la época de discusiones, algunas vehementes, y luego carcajadas. Los hombres y las mujeres se peleaban constantemente, era día de fiesta y las discusiones, las bromas se inspiraban por el espíritu de felicidad navideña (Morales, 1998:43).

Los aspectos trágicos de la vida del barrio vienen encarnados por las costumbres de los veteranos, siempre enfrentados a la palomilla, los miembros jóvenes más agresivos... Son las *caras viejas y el vino nuevo*, el vino nuevo de los jóvenes intentado entrar en la sociedad de los mayores, en el mundo de drogas, sexo y violencia que ellos identifican con la madurez, con la masculinidad, y que se refleja en su lenguaje. En ocasiones, hasta Mateo experimenta el placer de vivir en el barrio y se une a ellos, entra en su mundo de drogas como un místico (drogado), se aprovecha de Bárbara y participa en un vicioso y sádico ataque contra sus adversarios. Pero este tipo de misticismo producido por la droga es lo que da lo mejor y lo peor en estos personajes. La palomilla o el grupo en el que los jóvenes intentan alcanzar la madurez, suele acabar en abuso de drogas y en crimen juvenil.

La caracterización de los personajes es muy somera, apenas unos trazos para delinearlos, al contrario de lo que sucede en Miguel Méndez, y su vida se reconstruye a base de alusiones. Las muchachas por lo general tienen una caracterización más elemental todavía, siempre en beneficio de los varones. Así Margo, Matilde, Virgy y, por supuesto Bárbara. Es un mundo de machos y ¿qué se puede esperar de este mundo de machos? De ahí que la lengua sea cruda y pornográfica, sin duda, para captar la realidad que Morales intenta reflejar.

En conjunto, pues, la novela no es un éxito, con retratos poco convincentes tanto de la sociedad anglo como de la chicana. Es un mundo de represores de mujeres y al mismo tiempo oprimido por sus dueños. Es el mundo marginado, fuera de la corriente novelística de los Estados Unidos; pero con valores e influencias muy negativas que los condicionan.

Caras viejas, vino nuevo tiene el mérito de haber sido la primera novela publicada por una gran compañía extranjera, Mortiz, gran mérito sin duda, a pesar de que como dije antes, la crítica mejicana no la recibió con buenas críticas, debido al uso incorrecto de su español. Es una reacción normal, dada la diferencia que existe entre el español de México, el de España y el de los *chicanos*; pero para nosotros, esto mismo es parte del mérito de la novela, ya que Morales lo que intenta es retratar el mundo *chicano* con su lenguaje, manera de pensar y de vivir en el barrio, llegar a la experiencia colectiva de los *chicanos* y en esto la novela, como obra de arte y del retrato de la vida del barrio, tiene mucho que ofrecer. Sin embargo, existiendo una recepción del lenguaje de los bajos fondos chicanos, no existe en ella el poder creativo que vereos en las novelas de Méndez, quien, además de recrearlo, es capaz de crear infinidad de voces, vocables y estructura nuevas, que serán la gran novedad en la literatura chicana. Quizá en lo que más se parecen es en la visión crítica del mundo anglo y chicano, los dos extremos del bien y del mal, en los personajes de Logan y de Pistola Loca, con el resultado como impacto muy negativo por parte de los Estados Unidos sobre la cultura chicana. El impacto de los gringos en la sociedad mexicana está bien reflejado en Méndez. Las palabras *gringo*, *extranjero* y *güero* son muy utilizadas por Miguel Méndez destacando *gringo* como palabra clave en *Santa María de las Piedras* con 11 apariciones.

Los estados físicos y mentales elaborados por el Dr. Logan en *La verdad sin voz*, indican la situación económica, la falta de dinero que afecta a las necesidades personales, la malnutrición ligada a la economía, al sistema capitalista en el que los que no tienen nada, como le dice el Dr. al Pistola Gorda, parecen animales de una célula, formas subdesarrolladas. Esa temática aludiendo al estado físico y mental de los personajes y su difícil situación económica la recoge Méndez en *El Circo*. La presencia de palabras como *greñero*, *patas*, *burro*, *peludo* es más abundante en esta novela que en otras de Méndez. La palabra clave *peludo*, aludiendo al *Poeta loco* del *Circo*, se repite 18 veces.

Y así es porque para los *chicanos* no existen valores culturales. El único valor que cuenta para ellos es la supervivencia. Colectivamente no tienen solución en

Morales, ya que la raíz del problema es el dinero y el poder, cosa que los *chicanos* nunca tendrán. Ambos, Hinojosa y Morales, estudian la problemática del barrio y, mientras en Hinojosa los *chicanos* pueden concebir cierta esperanza de futuro y la cultura chicana tiene posibilidades de sobrevivir, en Morales sobreviven a nivel físico. Eso es todo, como en Méndez, lo que pueden esperar en la sociedad fagocitaria en la que viven, y en esto Morales está más cerca de Méndez que de Hinojosa.

Sabino Ulibarri, que siempre ha escrito en la lengua de sus antepasados castellanos, ha publicado en ediciones bilingües, caso también de Méndez. En la introducción a su antología *La fragua sin fuego/ No Fire in the Forge* (1971) escribe:

“The “we are Americans” and “This is America” crowd keeps fighting a pluralistic society and promoting a monolingual citizenship in the most narrow-minded and short-sighted way. Their belief appears to be that being different is un-American, that homogeneity (as in milk), that mass production (as in doughnuts), is the great American purpose. I submit that ignorance and stupidity are criminal and infinitely more un-American. Human beings are not refrigerators and cannot be forced into the same mold. ¡Viva la diferencia! (Gerdes, 1993:IX-X).

Los hispanos, añade, nunca han buscado el sueño americano. La mayoría de las historias de Ulibarri se centran en las tierras y en la gente de Nuevo México y su libro más famoso, *Tierra Amarilla*, es un mosaico vivo de personajes hispanos, nativos americanos y anglos que comparten un paisaje excepcional de montañas, selvas, ríos y animales. Son personajes que surgen del folklore y de las tradiciones colectivas españolas, de leyendas en su pueblo y de sus propias experiencias de autor; pero lo que las hace excepcionales es su estilo oral, muy semejante a las narrativas del pasado en tono y brevedad, en su humor, ternura y rico color local. Las narraciones de los personajes que Ulibarri conoció en su niñez en *Tierra Amarilla* están llenas de extrañas criaturas, legendarios cowboys, brujas, espíritus, penitentes místicos, jefes indios, extranjeros galantes y, sobre todo, de abuelas de voluntad de hierro. Hay también científicos que crean hombres de materia vegetal y son capaces de eliminar el mal aliento y la mala respiración, transformándose en sanadores y amantes de

bellas mujeres. Otro personaje vuela en cama, en lugar de hacerlo en una alfombra; otro da vida a una estatua griega y al abrazarla alcanza el éxtasis. Ningún escritor ha conseguido como él transformar tan bien a Nuevo México en la tierra del encanto que era para los primeros pioneros, ni siquiera Rudolfo A. Anaya. Excepcional es la historia titulada “Hombre sin nombre/ Man Without Name”, quizá la que con mayor seriedad penetra en un mundo interior. En ella, como en el cuento “Tata Casehua” de Méndez, el protagonista lucha por liberarse de la vigilancia siempre presente de su padre y lo hace por medio de la metaficción, de la escritura sobre la escritura, hasta conseguir una identidad propia, que será diferente a la de su padre y a la suya.

Con historias a veces grotescas, la de “El Curandero [“The Healer”] es una viva imagen de Cristo; en otra, una especie de Casanova se convierte en un biólogo que usa la biología para aburrir a las mujeres que lo asedian. Pero la mejor y más convincente es “Mi abuela fumaba puros/ My Grandmother Smoked Cigars,” sobre una abuela nada convencional que fuma puros y maneja los negocios familiares como un hombre cuando el suyo, que era el fumador, se le muere. Personifica el espíritu de supervivencia de la cultura chicana y el nieto, que es quien cuenta la historia, lo hace en un tono íntimo que invita al lector, como si fuera un amigo, a viajar al mundo de *Tierra amarilla* en el condado de Río Arriba. El autor, como hará Méndez, juega con los tiempos y a la vez presenta los ritmos de la vida rural y del paisaje, aunque naturalmente no será el paisaje seco, desértico y descarnado de Méndez, con el fin de revelar el alma de la gente. No obstante la dureza de la vida es similar y el humor no tiene otro precedente que el que encontramos en la mejor literatura del mundo.

“Mi abuela fumaba puros es su historia más hermosa, con españoles emigrantes del siglo XVII, parecidos a los que encontramos en Méndez, violentos y apasionados con las mujeres, sin tiempo de convertir la pasión en costumbre, pero amándose con respeto y miedo, entre la ternura y la bravura. Galdós era su favorito y España su segundo país, como en Méndez, y *Tierra amarilla*, entre Nuevo México y Colorado, donde se habla un español casi perfecto como el suyo, su patria. No sé qué viejo conquistar lo llamó amarillo, porque esa tierra es una inmensa pradera verde

rodeada de bosques de pinos. En ella Ulibarri es leyenda, como Miguel Méndez por la Sonora y Arizona chicana.

Con la novela, *The Road to Tamazunchale*, Ron Arias avanza en la experiencia chicana de California más allá del social realismo de las primeras novelas de Méndez y, por primera vez, se penetra en reinos de la fantasía y del realismo mágico que veremos en Rodolfo Anaya y en Méndez, aunque no hasta el extremo en que se viven en esta novela, que empieza con la perspectiva de un moribundo Fausto Tejeda. Sus procesos mentales oscilan entre la realidad de la niebla en las autopistas de los Ángeles y de unos incidentes reales, imaginados y heroicos del pasado, y pasa la mayor parte del tiempo en su habitación, en un mundo de ensueño, en el que oye la flauta, que se corresponde con su angustia funeraria y ve al pastor, conductor de almas que los lleva hacia la tierra de los muertos. Su conexión con el mundo *chicano*, no obstante, está siempre presente en sus sueños, ya que consisten en traer a ilegales e indocumentados trabajadores a compartir el sueño americano, proyecto que nunca puede realizar en vida, aunque imagina situaciones en las que podría llevarlos a cabo, y los conduce a través de la frontera hasta Los Ángeles, donde realizan una escena de teatro, que se llama, “The Road to Tamazunchale.”

Tamazunchale es la imagen central y representa el paraíso, un lugar en el que no existen problemas. También representa el mundo impoluto de los Incas, la legendaria Aztlán, siempre presente en la obra de Méndez. Se trata de un mundo que tiene su centro en el Parque Eliseo, locus amoenus, que le sirve de descanso final a Fausto y a sus amigos y a otros animales, todos formando parte de una unión pacífica.

En su retiro amable, tanto en su cama como en los Parques Elíseos, Fausto ni siquiera contempla su muerte y realiza hechos heroicos, largándose al Perú medieval o en compañía con su esposa, Eva, quien llega a decirle:

But why won't you stay in bed like everyone else? No, you have to go off to Peru and God knows where else. And now you are trying to bring over all those mejicanos (Arias, 1997:89).

Pero Fausto es tan soñador como don Quijote y el *Poeta Loco* de *El circo* de Méndez, liberando a los galeotes y llevando a su gente a la libertad a través de la frontera, el desierto de la Sonora de Méndez. En este sentido, la novela de *El Circo* tiene mucho que ver con el mundo ideal del *circo*, la ciudad de los *locos*, *Loquistlán*, la locura libresca del Poeta Loco y con personajes al estilo de *Cervantes* o *Federico García Lorca*. Las palabras clave de *El Circo* redundan en la temática. La palabra *locura* se repite 35 veces, *locos* (35 veces), *Loquistlán* (15 veces), y *circo* (112 veces).

De todas las novelas chicanas, en oposición al mundo anglo protestante, *The Road to Tamazunchale* es sin duda la más avanzada. En el episodio final, el más allá está visto como una continuación de la vida después de la muerte (una visión católica del cielo en el que uno puede ser todo lo que uno sueña con ser). Allí Fausto tiene sus libros, su colonia, sus zapatillas, a Eva, que continúa regañándolo después de la muerte; aunque en la escena final descubre que incluso el cielo no es perfecto: ha olvidado su paquete de cigarrillos, que ocultaba bajo el colchón y regresa a por ellos, encendiendo el televisor para que todo el mundo crea que sigue en casa. En resumen, Tamazunchale es una meditación sobre la muerte, un camino sagrado para todos nosotros, que sugiere que vida y muerte son lo mismo. Después de todo Tamazunchale, en terminología India, significa tierra, infierno y cielo, una filosofía que sobrepasa la imaginación chicana hasta el momento presente. En *Los Muertos también cuentan* también hay meditaciones sobre la *muerte*, el más allá, y *ánimas* en pena. Las palabras clave *muerte*, que se repite 100 veces, *ánimas* (73 veces) y *muertos* (65 veces), redundan en esta temática.

Para muchos residentes y escritores chicanos de Nuevo México, este estado es la tierra del encanto literario. Han conservado las tradiciones y la lengua española, a pesar de adquirir el inglés por motivos prácticos y abogar por la creación de una cultura que no sea ni española ni anglo. Sus novelas están imbuidas de realismo mágico y de elementos de lo fantástico, en especial en Rudolfo Anaya, Romero y Sabine Ulibarri. Todos ellos tienen en común elementos de lo fantástico, comunes con los exponentes del realismo mágico, que van más allá de las raíces culturales y arquetípicas hasta descubrir el misterio y magia de su medio (Luis Leal 1982:52). Los

personajes de *Última*, la Carpa Dorada y la Piedra Mala de Anaya, los gitanos, curanderas, milagros y santeros de Romero y Ulibarrí no pueden explicarse lógicamente. Sin embargo, juegan un papel central en las estrategias literarias de estos autores, para quienes el realismo mágico y fantástico es parte central de sus trabajos. El resultado ha sido unas obras de amplia repercusión humana, que han lanzado la situación chicana a límites sólo alcanzados recientemente por Sandra Cisneros con *La casa en Mango Street*.

Tal vez al ser Nuevo México el primero de los estados del Sudoeste colonizado por los españoles, ha sido el menos afectado por la dramática penetración anglo, al quedar aislada la comunidad chicana y el estilo tradicional de vida. Entre los temas centrales de la literatura chicana en Nuevo México están la tierra, la familia, la lengua, la gente y una realidad invisible que tiene muy poco en común con la cultura anglosajona. En la literatura chicana, el individuo no es el centro del universo, sino un elemento dentro del gran cuadro de un universo cíclico, sostenido por la tierra, la madre de toda vida y que si nos apartamos de ella nos deja huérfanos, escribe Ulibarri:

Anglo culture has come between him and his past . . . uprooting him from the soil, cutting him off from his ancestors, separating him from his own culture (Ulibarri 1973:14).

Al padre de Antonio Marez, el héroe de Anaya en *Bless Me, Ultima*, lo que le hiere es tener que dejar la tierra o lo que él llama el Llano, siempre hablando de la vida en el Llano al que siempre regresamos en las historias sobre los viejos tiempos. En su ensayo, "The Writer's Landscape: Epiphany in Landscape," Anaya afirma que él prefiere el término español *tierra* al de *landscape*:

Sencillamente porque conlleva una relación más profunda entre el hombre y su lugar, y no creo que un hombre que nazca y se cría en el Sudoeste pueda no ser afectado por la tierra. El paisaje cambia al hombre y el hombre se convierte en su paisaje (Anaya 1977:98).

En la cultura chicana, la *familia* es la entidad más importante con su serie de padrinos, tías, tíos, sobrinos, primos, cuñados, y prominente en la estructura familiar, como veremos en Miguel Méndez. Está la abuela, la contadora de historias, guardiana de las tradiciones culturales y de la instrucción a la familia, todo presente en la vida y educación de Antonio Márez, protagonista de *Bendíceme Ultima*, reminiscencias de una España histórica y rural que sigue viva en personajes que continúan teniendo similar relevancia que en el pasado. La palabra clave *abuelos* como protectores de los niños en *El Circo* aparece 24 veces, redundando en esta temática. El *viejo* como guardián de las tradiciones culturales figura como palabra clave con 29 veces en *Que no mueran los sueños*. También el *andaluz* Antonio García del moral en *Los Muertos también cuentan* representa el guardián del lenguaje y destaca como *viejo*. La palabra *viejo* en *Los Muertos* se repite 68 veces.

En el fondo de *Bendíceme Ultima* hay ecos de Méndez, relativos a la identidad y confusión de los personajes al dejar la tierra, a conceptos de lo que significa ser libre, a elementos mágicos y presencia del *desierto*, los *cactus*, *sahuaros*, *cerros*, y *choyas* como en *Santa María de las Piedras*. Las palabras clave relativas a elementos de la naturaleza se repiten con insistencia en *Santa María* como *desierto* (49 veces), *cactus* (18 veces), *cerros* (20 veces), *choyas* (4 veces) y *sahuaros* (9 veces). También hay ecos relativos a la cosmogonía azteca, a leyendas que forman parte de la memoria colectiva de la comunidad, al catolicismo, a brujerías e injusticias, con la dislocación en la experiencia migratoria de familias y amigos, a pesar de la llegada de los anglos con su impacto negativo en la vida rural, el lenguaje, los valores hispanos y conceptos armoniosos de vida. Como en Pocho, Rivera, Morales, Antonio Márez y los narradores de Méndez, sin perder su sentimiento por la tierra, intentarán como escritores ser guía de su pueblo.

8.1. DÉNSIDAD LÉXICA

Una de las impresiones más notables que suele percibir el lector de las obras de M. Méndez es el lenguaje utilizado: sorprende su riqueza y lo variado de su expresión. El logro de estos efectos no puede alcanzarse con pocas palabras, sobre la base del vocabulario fundamental y general, que está siempre pegado al suelo, a la cruda y poco poética realidad del día a día.

Los índices de riqueza léxica de sus obras se sitúan en cotas muy altas: 57,22 en *Criaderos Humanos (Épica de los desamparados)* y *Sahuaros*; 56,82 en *Río Santa Cruz*; 56,35 en *Los muertos también cuentan*; 54,92 en *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*; 53,82 en *Que no mueran los sueños*; 53,61 en la novela autobiográfica *Entre letras y ladrillos* y en 52,43 *Camilo José Cela. Un encuentro entre Sahuaros y Nopaleras*, que es un homenaje poético al escritor español. A su vez, destacamos cotas notablemente altas en *Peregrinos de Aztlán* 52,17, *Cuentos y ensayos para reír y aprender* 5,2 y *El Sueño de Santa María de las piedras* 49,4.

	Total (tokens, formas)	Total (types, formas diferentes)	K: Coeficiente estandarizado densidad léxica STANDARIZED TYPE TOKEN RATIO (TTR)
<i>Criaderos Humanos (Épica de los Desamparados)</i> y <i>Sahuaros</i>	7.523	3.131	57,22
<i>Río Santa Cruz</i>	4.4016	13.076	56,82
<i>Los muertos también cuentan</i>	61.436	10.219	56,35
<i>El circo que se perdió en el</i>	67.232	12.897	54,92

<i>desierto de Sonora</i>			
<i>Que no mueran los sueños</i>	53.700	20.880	53,82
<i>Entre letras y ladrillos</i>	46.813	14.473	53,61
<i>Camilo José Cela. Un encuentro entre Sahuaros y Nopaleras</i>	17.245	3.321	52,43
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	76.263	15.317	52,17
<i>Cuentos y ensayos para reír y aprender</i>	30.092	8.717	50,2
<i>Afina tu vocación literaria</i>	32.578	8.994	49,8
<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	76.878	13.699	49,4
	Total (tokens, formas)	Total(types,formas diferentes)	K: Coeficiente estandarizado densidad léxica STANDARIZED TYPE TOKEN RATIO (TTR)

Son interesantes estos datos si los contrastamos con la obra de Aristeo Brito, *El diablo en Texas*, que está en el coeficiente 47,8, muy por debajo de *El Sueño de Santa María de las Piedras*. A su vez Rolando Hinojosa está en el 46,87 y Tomás Rivera en el 40,46. Solamente Aristeo Brito (*El diablo en texas*), se acerca a M. Méndez. Es bien conocida la exuberancia verbal de Méndez y la prolijidad de sus descripciones, hecho que se hermana perfectamente con la riqueza léxica detectada en su obra.

8.2. FRECUENCIA LÉXICA ESPECÍFICA Y TEMÁTICA

Este estudio cuantitativo analiza las palabras más frecuentes que se repiten en las obras de Méndez y también las palabras clave o temáticas que son genuinas de cada obra de Méndez. Las *palabras clave* las he puesto en negrita debido a su importancia. Por orden de publicación, de izquierda a derecha tenemos *Peregrinos de Aztlán (1974)*, *Que no mueran los sueños (1991)* (pero la primera edición de estos cuentos apareció en 1980 con el nombre de *Tata Casehua y otros cuentos*), *El Sueño de Santa María de las Piedras (1986)*, *Los muertos también cuentan (1995)* y *El circo que se perdió en el desierto de Sonora (2002)*:

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
ABUELO	0	0	8	0	21
ABUELOS	5	8	0	1	24
ABUNDANCIA	4	4	5	2	11
ACRÓBATAS	0	2	1	1	5
AGUA	54	36	70	25	58
ÁGUILA	2	1	0	2	10
AGUILAS	2	0	2	0	6
ALBA	13	5	9	23	58
ALBAÑILES	0	2	0	1	18
ALELUYA	0	0	11	1	5
ALELUYAS	0	1	0	0	3
ALMA	48	22	30	46	36
ALMAS	7	7	8	16	44
ALTAR	4	2	3	2	20
AMARGURA	12	2	0	1	16
AMARILIENTOS	2	0	1	1	7
AMÉRICA	1	0	2	15	2

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
AMERICANO	0	5	0	0	12
AMERICANOS	5	4	7	1	10
AMIGA	1	1	0	1	16
AMIGO	69	10	23	29	178
AMOR	11	29	26	30	152
ANDALUZ	0	0	0	18	19
ÁNIMA	3	1	0	26	32
ANIMAL	7	11	23	12	19
ÁNIMAS	3	3	2	73	84
ANIVERSARIO	0	2	0	13	15
AÑOS	68	51	69	28	363
APÁ	2	4	7	2	37
APACHE	0	1	0	0	3
APACHES	1	0	2	0	5
ARENA	18	21	21	0	30
ARENALES	7	8	7	2	16
ARENAS	5	4	6	6	25
ARIZONA	21	3	4	2	80
ARROYOS	9	3	4	2	25
ARTISTAS	0	4	1	4	20
ATMÓSFERA	9	11	23	6	14
AUTOR	10	1	4	5	42
AZTLÁN	1	5	2	0	0
BABOSO	2	6	5	7	5
BACATETE	4	1	1	0	5
BARRIO	9	2	1	4	25
BATO	37	6	2	22	89
BATOS	22	4	1	8	44

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
BENDITA	2	0	6	6	16
BILINGUAL	9	0	0	0	13
BOCA	23	25	30	16	32
BRASAS	7	8	5	0	6
BUITRES	5	0	3	0	14
BUQUIS	2	1	0	0	9
BURDELES	3	0	0	0	4
BURRO	8	16	38	2	92
BURROS	7	4	0	0	24
CABALLO	17	29	22	3	92
CABALLOS	5	5	16	4	39
CABEZA	20	25	28	15	152
CABORCA	0	0	1	0	10
CABRÓN	20	8	8	3	13
CACTOS	5	7	18	2	6
CADAVER	9	2	3	0	16
CADÁVERES	0	0	5	2	4
CALLES	25	12	39	7	89
CALORÓN	0	0	0	0	10
CAMINANTE	0	3	2	0	5
CAMINAR	8	7	7	13	57
CAMPEÓN	8	0	0	0	0
CANTINERO	14	0	0	0	17
CANTINEROS	0	0	1	0	0
CARA	50	26	43	13	10
CARNAL	35	7	4	20	77
CARNE	21	29	32	37	27
CARPA	0	1	1	0	10

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
CARPAS	0	0	0	0	12
CARROS	14	2	8	2	22
CASA	25	24	42	14	142
CEMENTERIO	3	10	7	10	44
CENIZA	1	33	0	1	49
CENIZAS	1	0	4	1	0
CEREBRO	4	4	9	5	17
CERROS	2	7	20	1	25
CHALE	14	1	0	25	50
CHAMACO	10	13	5	1	12
CHAMACOS	10	7	7	4	38
CHAMAQUITOS	4	3	2	1	6
CHICANO	61	5	0	5	22
CHICANOS	18	1	0	0	22
CHILI	5	5	0	0	15
CHINGADA	13	8	10	6	53
CHOYAS	1	1	4	0	4
CIELO	32	24	43	38	176
CIRCO	2	3	0	0	101
CIRQUEROS	0	0	0	0	34
CIUDAD	31	19	31	31	133
CLUBS	2	0	0	0	2
COCHIS	1	1	0	0	12
COLOR	12	14	0	13	12
CÓMICOS	1	3	0	0	19
COMIDA	12	14	3	5	69
COMIDAS	0	0	3	0	5
COMPA	11	4	0	0	28

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
COMPADRE	29	1	3	1	49
COMPAÑEROS	6	10	5	11	50
COMPAS	0	0	2	0	0
CONCIENCIA	7	4	1	13	47
CONCIENCIA	7	4	1	1	47
CONQUISTADOR	0	0	0	5	6
CORAZÓN	23	9	12	18	79
CORONEL	32	0	46	1	33
COSMICLAND	0	0	11	0	0
COSMOS	1	5	3	21	65
COSTAL	3	1	0	1	10
COYOTES	3	3	9	0	19
CRIADERO	0	0	0	0	2
CRIADEROS	4	0	1	1	2
CRISTAL	1	0	1	1	7
CRISTIANO	4	1	3	3	19
CRISTIANOS	2	1	4	2	11
CUELLO	5	11	5	2	34
CUENCAS	3	4	6	15	31
CUERPO	19	18	23	21	116
CULO	3	4	6	10	15
CURA	2	5	6	47	79
DÉCADA	3	1	3	3	13
DESIERTO	43	30	49	11	63
DESPRECIO	9	5	5	1	18
DESTINO	17	4	8	18	71
DIABLO	15	6	13	2	71
DIENTES	14	27	15	3	85

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
DIGNIDAD	11	4	4	6	31
DINERO	36	12	46	1	89
DIOS	47	49	71	73	66
DIOSA	4	12	0	0	20
DIOSAS	1	0	0	0	1
DIOSES	2	21	2	0	25
DIOSITO	2	0	0	0	4
DIVINIDAD	2	0	0	0	2
DIVINIDADES	0	2	0	0	3
DOCUMENTOS	3	0	2	1	10
DÓLARES	35	15	2	0	0
DOLOR	44	16	26	27	141
DOMADOR	0	0	0	0	20
DON QUIJOTE	0	1	0	1	10
DUDA	6	5	4	3	36
DUDAS	0	0	3	8	11
DUEÑO	7	13	11	3	45
DUNAS	5	7	4	3	33
EJIDAL	0	3	7	0	11
ENFERMEDAD	1	1	0	1	6
ENFERMEDADES	1	0	3	0	2
ENTES	0	4	0	23	0
ESCRITA	6	1	1	1	17
ESCRITOR	6	0	5	8	55
ESCUELA	7	2	11	4	31
ESCUELAS	2	0	2	2	7
ESPACIOS	1	4	0	31	99
ESPADA	2	0	3	23	27

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
ESPALDAS MOJADAS	12	16	1	11	68
ESPAÑA	3	0	0	28	69
ESPAÑOL	14	1	6	21	81
ESPAÑOLES	0	0	6	7	20
ESPECTÁCULO	1	3	2	1	27
ESPECTROS	0	0	0	42	54
ESPÍRITU	10	9	28	76	166
ESPÍRITUS	1	3	10	50	62
ESQUELETO	0	12	5	9	32
ESQUELETOS	1	5	5	18	36
ESTADOS UNIDOS	16	12	10	7	76
ESTIGMAS	0	0	0	17	18
EXTRANJERO	2	2	3	0	11
EXTRANJEROS	4	0	2	3	12
FAMILIA	28	11	18	6	104
FANTASÍA	3	0	7	2	28
FANTASÍAS	2	1	4	4	17
FANTASMA	3	0	2	1	12
FANTASMAS	3	2	2	2	20
FE	10	4	24	16	67
FIEBRE	7	5	5	4	20
FRENTE	51	36	77	25	59
FRIJOLES	7	12	8	0	34
FRONTERA	22	5	4	15	60
FRUSTRACIÓN	2	2	1	1	7
FRUSTRADO	5	1	0	2	10

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
FRUSTRADOS	5	2	1	0	7
FUEGO	10	22	37	16	111
FUTURO	9	8	6	1	52
GALLINAS	2	8	22	1	25
GATAS	3	2	4	1	7
GENERAL	18	4	32	4	45
GENERAL	18	4	32	4	45
GENTE	30	27	57	37	235
GREÑERO	2	2	1	3	11
GRINGO	6	7	11	0	22
GRINGOS	11	7	11	0	32
GRITOS	19	19	32	15	29
GÜERO	0	1	50	0	23
GÜEROS	0	0	0	2	7
GUERRAS	6	3	2	6	27
HABLA	9	7	9	23	106
HABLAR	15	8	11	7	76
HACHA	0	1	0	0	10
HAMBRE	75	30	40	23	24
HAMBREADOS	2	1	5	0	4
HAMBRIENTOS	12	0	9	5	34
HERIDAS	5	1	5	1	19
HERMANO	11	14	36	15	97
HERMANOS	10	10	17	22	65
HÍGADO	3	1	0	0	6
HIJO	47	26	19	7	177
HIJOS	38	16	32	8	128
HISTORIA	0	9	24	6	94

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
HISTORIADORES	0	1	3	2	4
HISTORIAS	4	5	12	4	29
HOCICO	8	12	13	1	47
HOCICOS	0	0	1	0	8
HOMBRE	97	84	92	53	104
HOMBRES	29	23	53	26	115
HORAS	23	41	26	20	184
HORNO	4	17	2	2	71
HUACHUSEY	0	18	52	0	41
HUESO	2	4	0	18	35
HUESO	11	4	3	18	35
HUESOS	2	18	22	52	23
HUEVOS	3	8	34	0	33
IDENTIDAD	7	0	4	2	9
IGLESIA	2	2	52	15	18
IMAGINACIÓN	7	4	7	1	26
INDIGNACIÓN	5	0	0	1	7
INDIO	36	18	56	3	63
INDIOS	29	18	15	14	87
INFAME	8	8	1	4	41
INFANCIA	4	4	2	3	18
INOCENCIA	3	0	3	0	4
INTUICIÓN	0	1	4	17	49
ISLA	4	0	4	0	0
ISLAS	0	1	3	0	2
JACAL	3	3	7	0	9
JALE	10	5	1	0	18
JAQUECAS	2	0	0	0	4

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
JODIDOS	7	0	1	0	12
LÁGRIMAS	22	17	21	8	93
LECTOR	12	1	3	4	45
LECTOR	12	1	3	4	45
LECTORES	5	0	1	0	18
LENGUA	16	12	16	33	25
LENGUAJE	23	2	3	5	108
LENGUAS	1	0	8	5	19
LETRAS	12	6	6	19	26
LEY	7	6	5	2	23
LEYES	16	0	7	3	31
LIBROS	9	3	9	1	51
LITERATURA	2	1	3	0	62
LLAMARADAS	3	2	13	1	14
LLANTO	21	8	20	7	57
LOCO	14	6	20	6	129
LOCOS	2	2	7	2	38
LOCURA	4	5	0	5	35
LOQUISTLÁN	0	0	0	0	15
LUCHA	11	6	2	2	39
LUCHAS	0	0	2	0	2
LUGAR	25	13	28	36	161
LUMBRE	4	8	5	3	24
LUZ	15	7	23	38	113
MADRE	75	58	49	38	329
MAESTRO	2	1	11	0	73
MAESTROS	2	4	6	1	19
MAGIA	1	5	6	5	27

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
MALDITOS	13	0	11	3	23
MANÁ	0	0	7	0	1
MANOS	28	53	48	25	215
MAPA	0	1	2	0	4
MAPAS	2	1	2	0	4
MARBELLA	0	0	0	0	9
MATRIMONIO	5	7	2	0	19
MEDIO	37	32	43	33	225
MEMORIA	9	3	9	8	60
MEMORIAS	3	1	3	7	26
MENTE	23	29	15	0	30
MENTES	0	0	0	2	17
MENTES	1	2	2	2	17
MERO	21	15	33	12	111
MEROS	3	2	1	0	22
MEXICANA	7	1	0	2	15
MEXICANO	9	6	5	9	51
MEXICANOS	7	7	1	3	38
MEZQUITE	4	2	5	0	10
MIERDA	6	7	8	11	13
MIGRA	3	2	0	2	14
MIGRAS	0	0	0	0	0
MIRADA	22	14	14	3	63
MISERIA	18	9	13	4	41
MISTERIO	5	5	18	6	47
MONSTRUO	0	6	5	4	8
MUERTE	38	26	48	100	56
MUERTOS	14	15	22	65	139

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
MUJER	59	38	56	7	174
MUJERES	17	12	46	12	89
MUNDO	50	28	63	56	289
MUÑECA	0	14	1	0	19
MUÑECAS	1	0	0	0	¿?
NAIDEN	7	1	0	3	16
NATURALEZA	10	8	15	24	66
NEGACIÓN	3	0	0	0	4
NIÑO	45	26	41	9	169
NIÑOS	27	36	55	18	164
NOCHE	35	35	52	43	248
NOGALES	2	4	0	0	21
NOMÁS	46	15	34	12	19
NOPALES	1	1	4	0	4
NORTE	5	2	3	0	17
OBRAS	9	2	2	1	25
OFICIAL	6	0	4	2	17
OJO	7	3	7	4	34
OJOS	108	99	130	53	85
OLVIDO	10	3	3	5	31
OPRESIÓN	1	0	0	2	4
ORAL	3	0	0	2	0
ORALE	18	4	19	11	7
ORGULLO	8	6	1	6	30
ORO	20	13	98	13	97
PACHUCO	2	6	0	11	30
PADRE	22	13	90	64	188
PADRECITO	0	0	5	16	17

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
PALABRAS	37	21	34	27	179
PALABROTAS	0	4	1	4	24
PALOFIERRO	1	6	2	0	19
PANAL	1	0	3	2	6
PAPARRUCHAS	2	0	35	0	17
PAPELES	3	0	4	0	6
PASADO	19	16	11	5	70
PASAJES	0	1	0	2	7
PASEN	5	13	0	0	40
PASO	22	31	50	39	203
PATAS	9	14	23	4	28
PAYASO	1	1	4	0	19
PEDREGAL	0	0	7	0	3
PEDREGALES	3	0	2	1	8
PELONES	4	3	10	1	7
PELUDO	3	2	1	3	18
PERDÓN	4	1	3	18	38
PEREGRINAJE	4	0	3	4	10
PEREGRINOS	0	1	5	4	163
PERIODISTA	1	0	1	4	7
PERIODISTA	1	0	1	4	7
PERIODISTAS	0	1	0	0	0
PERIODISTAS	0	1	0	0	5
PERRO	32	13	21	5	29
PERROS	30	11	29	11	99
PERSONAJE	3	1	0	0	9
PERSONAJES	18	0	3	2	32
PHOENIX	1	8	0	0	11

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
PIEDRAS	18	17	260	7	109
PINCHE	3	13	15	36	26
PINCHES	4	4	2	8	12
PINCHI	21	2	0	36	8
PINCHIS	10	1	0	0	12
PIRUJA	3	0	0	0	7
PIRUJAS	0	1	10	0	1
PITILOCOS	0	0	6	0	0
PITIQUITO	0	0	0	0	3
PLATICAR	2	1	10	3	21
PLAZA	0	5	49	9	24
PLAZAS	1	0	0	0	4
POBRES	22	7	12	15	79
PODER	16	5	12	27	104
PODEROSOS	5	3	4	4	22
POESÍA	9	2	4	1	47
POETA	15	7	5	4	172
POETAS	4	1	2	3	38
POLÍTICOS	9	2	8	5	28
POLLITOS	0	0	0	0	12
PRESENTE	5	1	7	2	24
PRIVILEGIO	3	1	0	0	5
PROSTÍBULO	4	1	0	0	5
PÚBLICO	8	5	6	1	63
PUEBLO	35	28	72	18	189
PUEBLOS	16	15	21	21	26
PUES	1	60	152	90	0
PURO	31	8	11	8	74

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
PUTA	9	11	4	2	32
PUTAS	12	0	0	0	25
RAÍCES	6	9	5	7	39
RAZA	26	14	7	13	75
REALIDAD	2	12	10	10	89
RECUERDO	5	1	8	6	29
RECUERDO	5	1	8	6	29
RECUERDOS	13	3	16	10	42
REGRESO	1	6	4	2	25
REÍR	2	3	0	1	14
RESPECTO	10	5	7	1	34
REVOLUCIÓN	17	5	16	3	35
RICOS	8	5	10	2	30
RÍO	21	13	40	47	246
RISA	14	25	31	9	18
ROSTRO	21	24	0	9	89
ROSTROS	3	7	22	6	53
SAHUARO	5	0	1	0	18
SAHUAROS	5	3	9	0	42
SANGRE	24	26	34	36	169
SELVA	8	3	2	1	19
SEÑOR	68	29	67	69	372
SEÑORES	9	16	32	35	116
SEPULCRO	1	0	3	9	14
SEPULCROS	2	1	0	6	12
SEPULTURA	0	1	4	10	15
SERES	28	10	20	51	155
SIGLO	8	6	9	13	49

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
SIGLOS	16	9	17	21	79
SILENCIO	18	14	37	11	75
SOL	44	40	61	30	258
SOLDADOS	7	7	23	11	36
SOMBRA	11	11	12	2	49
SOMBRAS	5	6	14	19	51
SONORA	18	11	12	6	91
SONOYTA	0	0	0	0	14
SOÑAR	3	1	2	6	26
SUEÑO	30	27	22	25	165
SUEÑOS	12	11	20	24	88
TENIENTE	1	0	2	0	2
TERNURA	8	16	6	2	40
TERRENAL	2	0	1	30	43
TIEMPO	48	43	70	61	345
TIERRA	77	71	89	72	345
TIJUANA	4	0	2	0	7
TRABAJADOR	5	2	0	0	11
TRABAJADORES	7	4	3	1	14
TRABAJO	12	11	7	0	45
TRabajos	5	1	0	0	13
TRADICIÓN	4	0	1	3	22
TRAGEDIA	11	6	8	7	45
TREN	5	1	4	7	0
TRENES	2	0	5	0	6
TRIBU	2	1	0	0	3
TRIBUS	0	0	2	0	2
TRIPAS	12	10	14	13	71

	Peregrinos	Que no mueran los sueños	El Sueño de Santa María de las Piedras	Los muertos también cuentan	El Circo
TUCSON	11	8	1	0	41
TUMBA	10	6	1	11	40
USTED	59	6	17	10	221
VENGANZA	5	6	0	1	19
VERIJAS	4	5	4	1	8
VERSOS	5	4	3	2	43
VESTIMENTA	2	3	2	6	13
VIAJE	5	1	2	3	19
VÍBORAS	6	5	9	0	36
VIDA	69	44	52	99	409
VIEJA	45	24	21	6	117
VIEJECITOS	0	5	1	3	19
VIEJO	87	29	109	11	68
VIEJOS	11	18	56	6	80
VIENTO	16	21	28	6	75
VIRGEN	4	1	6	16	28
VISIÓN	14	2	2	16	55
VOCES	52	22	25	24	20
VOZ	16	27	19	19	43
YAQUI	59	6	18	0	81
YAQUIS	8	6	4	3	7
YORIS	4	7	0	0	4
ZOPILOTES	7	3	6	0	19

PARTE CUARTA:

**ANÁLISIS DE LA OBRA DE MÉNDEZ: ESTUDIO COMPARATIVO
DE SUS OBRAS.**

CAPÍTULO 9: PEREGRINOS DE AZTLÁN

9.1. FRECUENCIAS LÉXICAS Y PALABRAS CLAVE

La autonomía significativa de las palabras usadas en un texto, aunque no sea total, sí permite llegar a ciertas conclusiones sobre los significados o temas presentes en una obra concreta. La insistencia en un tema o idea vendrá condicionada por la frecuencia con que se hace presente a lo largo del texto. Dicha frecuencia dependerá, como regla general, del número de veces que el autor use las palabras capaces de transmitir el significado pretendido. Los listados léxicos de frecuencia cobran así pleno valor y utilidad.

En los listados que siguen pueden apreciarse las palabras más frecuentes que aparecen en cada una de las obras aquí analizadas. Si concretamos los resultados en determinadas parcelas, como por ejemplo los sustantivos, estos son los resultados en cada obra:

Las **palabras más frecuentes** en *Peregrinos de Aztlán* son:

<i>Peregrinos de Aztlán</i>	
Ojos (108)	Rostro (21)
Hombre (97)	Carne (21)
Viejo (87)	Cabrón (20)
Tierra (77)	Oro (20)
Hambre (75)	Miseria (18)
Madre (75)	Orale (18)
Amigo (69)	Silencio (18)
Vida (69)	Sonora (18)
Señor (68)	Chamacos (18)
Chicano (61)	Chicanos (18)
Yaqui (59)	Destino (18)
Agua (54)	Revolución (17)

Voces (52)	Siglos (16)
Mundo (50)	Leyes (16)
Alma (48)	Poder (16)
Tiempo (48)	Voz (16)
Dios (47)	Viento (16)
Hijo (47)	Poeta (15)
Nomás (46)	Cantintero (14)
Niño (45)	Chihuahua (14)
Dolor (44)	Guerra (14)
Sol (44)	Español (14)
Desierto (43)	Chale (14)
Muerte(38)	Tripas (12)
Bato (37)	Sueños (12)
Palabras (37)	Lucha (11)
Dinero (36)	Dignidad (11)
Indio (36)	Respeto (10)
Carnal (35)	Recuerdos (13)
Pueblo (35)	Futuro (9)
Coronel (32)	Memoria (9)
Perro (32)	Mexicano (9)
Ciudad (31)	Puta (9)
Historia (31)	Espaldas mojados (8)
Puro (31)	Campeón (8)
Gente (30)	Identidad (7)
Perros (30)	Ley (7)
Sueño (30)	Escuela (7)
Compadre (29)	Escritor (6)
Joven (28)	Recuerdos (5)
Niños (27)	Viaje (5)
Pobre (27)	Tijuana (4)

Raza (26)	Yaquis (4)
Calles (25)	Mexicana (7)
Palabra (25)	Presente (5)
Noche (25)	Heridas (5)
Sangre (24)	Vietnam (4)
Realidad (24)	Infancia (4)
Justicia (23)	Prostíbulo (4)
Mente (23)	Vengan (4)
Lenguaje (23)	Los Angeles (3)
Batos (22)	Burdeles (3)
Frontera (22)	Camellar (2)
Lágrimas (22)	Juez (3)
Pobres (22)	Políticos (2)
Llanto (21)	Extranjeros (2)
Arizona (21)	Clubs (2)

Las **palabras clave** en ***Peregrinos de Aztlán*** son:

<i>Peregrinos de Aztlán</i>	
Pos (125)	Primavera (18)
Chicano (61)	Jodidos (7)
Yaqui (59)	Lágrimas (22)
Chuco (45)	Arrastrando (12)
Bato (37)	Putas (12)
Hambre (75)	Birria (7)
Carnal (35)	Maldito (13)
Nomás (46)	Valle (22)
Batos (22)	Amargura (12)
Viejo (87)	Jodido (13)

Pinchi (21)	Indios (29)
Chicana (23)	Desgraciada (8)
Voces (52)	Carros (14)
Desierto (43)	Sol (44)
Ojos (108)	Sahuaro (5)
Orale (18)	Mojadas (8)
Amigo (69)	Tirabichis (5)
Compadre (29)	Zopilotes(7)
Chicanos (18)	Miseria (18)
Indio (36)	Arenales (7)
Señor (14)	Arrastrando (12)
Chale (14)	Pata (13)
Cabrón (20)	Birria (7)
Alma (48)	Algodón (14)
Vieja (45)	Arroyos (9)
Ora (19)	Pachuquito (4)
Madre (75)	Cactos (5)
Chingada (13)	Camarada (9)
Puro (31)	Camello (7)
Cabrones (13)	Cerveza (16)
Perro (32)	Señor (68)
Tierra (77)	Suave (16)
Llanto (21)	Sueño (30)
Malditos (13)	Frontera (22)
Jale (10)	Gringos (11)
Jipi (9)	Hot dogs (5)
Chamacos (10)	Jefita (4)
Yaquis (8)	Nalgas (11)
Sabes (35)	Arena (18)
Hambrientos (12)	Baba (6)

Tripas (12)	Pizcar (3)
Ojillos (9)	Pobre (27)
Chicanas (7)	Desgracia (13)
Naiden (7)	Rumbos (8)
Puro (31)	Frustrados (5)
Pinchis (10)	Surcos (7)
Cantinero (14)	Toleco (3)
Otoño (22)	Verijas (4)
Perros (30)	Mojados (6)
Dolor (44)	Calles (25)
Coronel (32)	Cálmase (4)
Raza (26)	Sonrisa (19)
	Happy day (7)
	Mezquite (4)

9.2. TEMÁTICA O IDEAS QUE SUSTENTAN ESAS FRECUENCIAS Y PALABRAS

CLAVE

En *Peregrinos* y en su historia corta, *Tata Casehua*, vemos los mejores ejemplos de lo que hasta aquí decimos. Ambas historias están consideradas como las mejores novelas de denuncia social, merecedoras de estar en cualquier antología; porque *Peregrinos de Aztlán* interpreta los aspectos más sangrantes de la experiencia chicana en el Sudoeste, a través de los recuerdos del viejo indio Yaqui, Loreto Maldonado, con décadas de la *lucha* por sobrevivir, conseguir *respeto*, *identidad* y *dignidad* humana. Las palabras clave *respeto*, que se repite 10 veces, e *identidad*, que se repite 7 veces, redundan en esta temática.

En una *ciudad* fronteriza sin identificar, entre la Sonora y Arizona, que puede ser *Tijuana*, Loreto lava coches y sus pensamientos e impresiones radiografían a la

sociedad desde los estratos más altos a los más bajos, recreando el *mundo* de los explotados y de los explotadores a través de una serie de personajes, a los que sigue desde sus orígenes *yaquis* a la herencia azteca y a la idea de Aztlán, la *tierra* mítica que habitaban los *chicanos*, en una lucha sin cuartel por liberarse de la desesperación en la que se mueve el *pueblo* chicano.

La *ciudad fronteriza* “con aires de reputación dudosa, (Méndez, 1991:30) por tanto, será el leitmotif estructural de la novela, casi su protagonista, ya que por la *mente* de Loreto Maldonado pasan sus *recuerdos* de la *revolución mejicana*, con luchas feroces en las que permanecerán igual de desposeídos que antes de la *guerra*. Una vez un *hombre* orgulloso, debido a las *heridas* que le provocó la guerra, hoy Loreto, el *indio yaqui*, que abandonó las montañas de Sonora, queda relegado a ser explotado en la actualidad entre el colonizador angloamericano, el gringo, y el también opresor grupo *mexicano* mestizo. El *indio* queda relegado al último lugar en la escala social.

Décadas más tarde, *Frankie Pérez*, unido a él por el tema de la guerra, muere en *Vietnam*, manipulado como tantos de los suyos, sin control de su *destino* y en causas que no son las suyas. La explotación es la *realidad* en la que vive la *raza*. Otro episodio notable de la novela es *La Malquerida*, una campesina que se ve obligada a trabajar en la prostitución. Su hermano la vengó matando al propietario del *prostíbulo*; pero eso no soluciona la suerte de su *vida*. En la novela veremos un capítulo maravilloso, la odisea del *Buen Chuco*, *campeón* por tierras de El Paso de los recolectores de frutas y que, como el protagonista sin nombre de Rivera, empieza su vida de trabajador a los doce años, aunque 23 años después no tiene otra cosa que ofrecer que sus trabajos.

Pasados diez años, por mera casualidad, topé con el Buen Chuco en el centro de los Angeles, Aztlán. ¡Qué acabado! Arrugadito como uva pasa, más pequeño todavía y más huilo. Lo reconocí porque en ese momento provocaba la indignación de varios peatones; pues se había sentado a media acera en posición fetal con un sombrero de palma encasquetado (Méndez, 1991:44).

No vale nada. Lo acusan de deshecho y de que no tiene salvación. Le acusan de robo y el juez le pregunta si es culpable. "Pórtate bien y dile que sí, le dice el abogado de oficio. Sabes, bato, tú también eres cabrón. Come on... él es la ley. ¡chale! La ley se la pasan estos rucos por las verijas. Estos batos traen la ley como calzón de puta" (Méndez, 1991:127).

Una de las habilidades fascinantes de Méndez, superior a los autores anteriores, es su capacidad de hacer hablar a cada uno con su lenguaje, en su caló local. El Chuco en el juzgado tiene todas las de perder y, culpable o no, al no poder expresarse como ellos, es víctima de la ley porque le falta el lenguaje para defenderse, que es lo mismo que siente la Malquerida sin nadie que la protega.

La *no aceptación* del *lenguaje* chicano en las *escuelas*, con términos derogatorios como "*greasers*", o "*pocho*" muestra los aspectos de la intolerancia anglo y ello lleva a otro *chicano* a preguntarle a su padre:

-Apá, ¿qué somos nosotros?

-Mexicanos, hijo.

-Mexicanos y no vivimos en México. ¿Entonces no somos americanos?

-Si hijiito, también somos americanos.

-¿Por qué entonces, papá, en México nos llaman pochos y aquí Mexican greasers? (Méndez, 1991:176).

En esta novela el uso de la lengua *chicana* es impresionante, un plan de la lucha cultural, igual que la combinación del español popular, del español oficial y del inglés. La *muerte* es otro de los elementos importantes de la novela. Lorenzo Linares, el *Poeta*, sueña con cruzar el desierto hacia los *Estados Unidos* y su cuerpo queda abandonado a los *buitres* en el *desierto*, por causa de la arena y del sol.

Vate, dile que vuelva, que no se vaya, que aunque seamos mucho más pobres, ahí iremos viviendo. Dile que no se vaya al extranjero, que se quede en nuestro pueblo.

Pero... qué te va a hacer caso si dice que el dinero que gane hará de sus hijos doctores y licenciados, que no se nos volverá a morir otro niño por falta de medicinas (Méndez, 1991:84-85).

Pocas novelas en las que tan bien expuesta queda la tragedia de los emigrantes, de los *espalda mojadas*, para quienes el *hambre* es la fuerza que los motiva, y van a los Estados Unidos a buscar alimento desesperadamente.

Tienen hambre ellos, tienen hambre sus hijos, sus mujeres tienen hambre, un hambre de siglos, un hambre rabiosa, un hambre que duele más allá de las propias tripas, hasta la entraña materna. Hambre de tener una mesa con tortillas de frijoles, Hambre de comer carne, queso. Hambre de no ver a los niños con los ojos caídos, ni a las madres esqueléticas con tetas de noria seca. Hambre de comer algo. Para que las tripas no aúllen como perros torturados (Méndez, 1991:56).

Irónicamente la *tierra prometida* ha cambiado de lugar y ya no está en el Sur, como en tiempo de los conquistadores, sino que vira hacia el norte, donde los pobres sin privilegios son un canto dramático a la unidad de la raza. Méndez, con ellos, rescata las voces perdidas de los desiertos de *Arizona* y *Sonora*, así como la identidad cultural chicana, denuncia a la *historia* como “una puta vulgar”, nos dirá en *Tata Casehua*, que desdeña al pobre y crea espacios donde hablan las voces silenciadas durante siglos.

En *Los Muertos también cuentan* los protagonistas son un conquistador, un chicano y un vapuleado por españoles y norteamericanos, indio yaqui, a cuya raza él mismo pertenece. Con ellos, Méndez crea el mito de *Aztlán*, una región que como una madre ama y guarda a todos sus hijos. Sus voces son complejas. Cada uno habla según el siglo en el que ha vivido y, de esta manera, con el conquistador uno se encuentra en el s. XVII y parece oír la las voces de don Quijote y de la España más vieja, tradicional y clásica; con el *chicano*, cambiamos de siglo, de voces y de manera de pensar; con él regresamos a los tiempos actuales.

Nos parece, en consecuencia, que exageramos si afirmamos que es gracias a minorías étnicas, como la chicana, negra, china o cubana, cómo está surgiendo y regenerándose una literatura, la norteamericana, precisamente de manos de unas

gentes que ellos han despreciado; pero que está insuflando savia nueva y abriéndose en un país, tan encerrado en sí mismo, descubriéndose, como por primera vez y como un problema, que a ellos también les concierne. Pues es en las minorías, a nuestro entender, donde hay que buscar algo nuevo en la Norteamérica actual, voces distintas, territorios diferentes y una concepción del arte que está subvirtiendo el canon tradicional de la literatura Wasp del país, tema en los que entraremos más adelante.

Es indudable que *Peregrinos de Aztlán* marca una de las cimas de la literatura chicana, que es una de las obras más fecundas en la lucha y en los lamentos silenciosos de desesperación resignada, que se aúnan con la crisis existencial de un pueblo que ha sufrido demasiados atropellos y tiene un futuro incierto. La identidad, o mejor, la falta de identidad de este grupo humano, el de los hispanos que se encuentran en los Estados Unidos, es el eje sobre el que gira esta novela, un grupo demasiado grande como para ser ignorado, si bien poco influyente todavía en aspectos económicos, que son los motores del mundo actual.

Tres años después de la publicación de la novela de Tomás Rivera, se publica *Peregrinos*, en 1974. Según Manuel de Jesús, la obra de Méndez pertenece a lo que se conoce como “narrative of self-identity” (Hernández-Gutierrez, 1994:144), o narrativa de búsqueda y proyección ideológica. Sin duda, *Peregrinos de Aztlán* forma parte de esa poética de nuevo género que enfatiza la cultura fronteriza del *chicano*, superpuesta a un espacio *indigenista*, hecho que la desvía de la cultura fronteriza de México y de los Estados Unidos. De acuerdo con Bruce Novoa, la cultura *chicana* presenta varias expresiones provincianas y “crea un espacio nuevo”, “indigenista”, fuera de las normas angloamericanas al fomentar una visión propia de la sociedad mexicano-estadounidense. Con ella se establece una continuidad histórica del chicano con el indígena *yaqui*, fuera de la línea histórica del mexicano nacional: nahua, azteca, colonia, independencia, reforma y revolución. Ahora la nueva línea será yaqui, española, mestiza, mexico-americana y chicana. Ni el marco cultural angloamericano, ni el marco cultural mexicano, forman parte del nuevo espacio narrativo donde el sujeto narrador está estableciendo nuevos términos de referencia cultural y, en esa

búsqueda de identidad, que el narrador plasma tanto a un lado como a otro de la Frontera, se proyecta un colonialismo interno de minoría racial hispano-mexicana, en ese esfuerzo de descolonización.

El uso del español como medio creativo le abre a Méndez otra posibilidad fuera de la necesidad de asimilarse a la cultura angloamericana. A Méndez no se le presenta como “American writer” sino todo lo contrario, como un escritor mexicano que se introduce con su obra en la narrativa mundial a través de las literaturas peninsulares y latinoamericanas. Cuando empieza a escribir le perturba el lenguaje de los narradores clásicos del mundo hispánico a pesar de recibir una educación formal en español e instruirse en literatura española. Méndez habla el dialecto pachuco y el lenguaje de la Sonora que oye durante toda su infancia y empezó a escribir cuando tenía dieciocho años; pero, debido a la dura labor de albañil y recolector, no publica hasta el año 1969, a sus 39 años. La posibilidad de ingresar como narrador en un nuevo tipo de discurso narrativo le llama poderosamente la atención y sus primeros cuentos aparecen en la universidad de UCLA, en la revista *Mester*. Son trozos sueltos de *Peregrinos de Aztlán*. Más tarde se auto publica la novela en 1974 en una editorial que lleva el nombre de Editorial Peregrinos y la segunda edición de *Peregrinos* aparece en Editorial Justa Publications, fundada por Herminio Ríos. En esta misma editorial publica dos selecciones de cuentos, *Cuentos para niños traviesos* (1977) y *Tata Casehua y otros cuentos* (1980).

Hay que tener en cuenta la consideración de algunos críticos como Salvador Rodríguez del Pino, quien opina “que si bien la novela, *Peregrinos de Aztlán*, ha sido elogiada por la riqueza del lenguaje y lo variado de la expresión, no menos sobresaliente es la temática de la *opresión*, en donde el pueblo-protagonista es asediado, tanto por una sociedad fronteriza estructurada por medio de valores basados en la explotación humana y económica, como por dos superestructuras políticas que convergen en un mismo lugar” (Rodríguez del Pino, 1982:38).

Los temas más esenciales del pueblo chicano circulan por sus novelas en ámbitos como la discriminación racial, la búsqueda de *identidad*, tanto individual como

colectiva, el esfuerzo de preservación cultural en una sociedad que los rechaza, el bilingüismo, y en su interminable lucha social.

La novela podría ser entendida, por tanto, como una nueva forma de narrar con una estructura novelística abierta que, según Cosme Zaragoza, se alza como

La primera obra dentro de la novelística chicana que ostenta esta autclasificación de novela y de literatura chicana (Zaragoza, Cosme M, 1986:103).

Por tanto, Miguel Méndez es capaz de aunar dos tradiciones literarias totalmente separadas: la hispana-mexicana y la anglosajona, en una especie de híbrido que lo convierte en un fenómeno literario con rasgos distintivos.

El *recuerdo*, por otra parte, es un recurso muy utilizado como método de narrar, que le ayuda a descubrir la *realidad* del pueblo *chicano*, utilizando imágenes propias, caso del viejo Loreto y que impulsa la voluntad de los chicanos a inventarse a sí mismos. En general, el lenguaje es el elemento más provocativo de la obra del escritor nacido en Arizona y él se muestra particularmente cuidadoso con el léxico y la sintaxis. Al mismo tiempo, Méndez es capaz de utilizar dos lenguajes, diferenciándose del bilingüismo en el que dos idiomas no coexisten ni aparecen en un mismo contexto oral ni escrito. Sin embargo, el “spanglish” sí se produce en las novelas de Méndez. Por otro lado hay que destacar, en la diversidad lingüística que manifiesta, la multiplicidad de variedades, estilos y modos discursivos.

Esa autclasificación de novela y literatura *chicana* le vale a Méndez como excusa literaria –o inspiración- para desarrollar argumentalmente su personaje principal en un plano individual y colectivo. El *viejo* protagonista, el indio Loreto Maldonado, tiene que debatirse entre su *pasado yaqui* y su *presente mejicano* para poder encarrilar su *futuro* de forma satisfactoria. Las anécdotas e historias elegidas por el autor sirven de este modo para abarcar la experiencia total de los *chicanos* que viven en esa cultura fronteriza, tratando de alcanzar una síntesis positiva en este proceso dialéctico. El viejo Loreto que lo encarna, y que numerosos chicanos deben seguir, como es el caso del pachuco, Candelita o el vate, representa el nacimiento de

una nueva raza, un nuevo *pueblo* que cuestiona la validez de algunas costumbres o actitudes mejicanas dentro de un contexto estadounidense hostil. De este planteamiento surge un individuo, que sin ser mejicano ni yanqui, acepta algunas de las características de ambos mundos, convirtiéndolas en propias e interiorizándolas de forma personal y única.

Por consiguiente, resulta paradójico que el argumento de una novela pueda servir también como manifiesto público de una nueva poética que intenta abrirse paso en el mundo de las letras. Es posible afirmar, sin embargo, que la obra de Méndez es el puente lógico entre las literaturas mexicana y estadounidense en cuanto a la forma, describiendo el sentir de aquellos individuos inseguros sobre su propia *identidad* en su temática. Al mismo tiempo, Méndez en ningún momento presenta su obra como un acto de negación que se aleje de la tradición hispana o repudie la influencia anglosajona en sus escritos, como tampoco se decanta por narrar la historia de un individuo contra un grupo humano, sino que adopta elementos de ambos modelos para describir la duda existencial de un personaje inmerso en estos dos mundos, consiguiendo crear así un trabajo único.

La obra *Peregrinos* está poblada de un mosaico de personajes que pretenden dar una idea totalizadora de lo que es el microcosmos fronterizo, el pachuquito en la cantina Happy Day, Chalito el lavacoches, el Cometa, la loca Ruperta o Candelita que comparten numerosas vivencias, trágicas en la mayor parte de las ocasiones, y que están incapacitadas para expresarlas de una forma contundente. En la novela, el lector se reencuentra con el poeta que escribe una elegía a Lorenzo, quien por algún motivo 'mágico', adquiere el privilegio de la palabra, y es como un canto optimista de independencia y autoafirmación, donde los problemas sociales de este grupo humano siguen existiendo, pero ahora tienen un rostro y, lo que es más importante, una voz particular.

Elegía a Lorenzo Linares, mi amigo poeta.

Lorenzo, no te hubieras ido de San Jacinto de las Nubes, nunca.

Bajó Lorenzo Linares de San Jacinto de las Nubes por caminos de cristas, tejido de enredaderas, donde la sombra de la hojarasca remeda el tintilar de las rejas: verdes sirenas tendidas bajo el paso de los náufragos. Rasgó el sol el himen del alba, cubriéronse de rubor los mares y las montañas. Rocío, clorofila, una tarde de esmeraldas, el azul, el viento y el oro de las montañas (Méndez, 1991:144-145).

Los hechos descritos en la novela, que en un principio resultan un tanto caóticos e inconexos, poseen una línea cronológica argumental clara. No obstante, Ignacio Trejo Fuentes afirma que:

Se trata de un sistema narrativo con aspiraciones de totalidad temática. No es posible hacer una descripción precisa del argumento, pues se ha integrado con base en múltiples cuadros breves a modo de piezas de rompecabezas (Fuentes, 1989:53).

El *indio* Loreto intenta conciliar el *sueño*, aunque le resulta difícil al asaltarle algunas dudas acerca de sus memorias de años pasados. Es precisamente esto último lo que le da carácter de novela a toda la obra, lo que completa el significado de cada fragmento individual y otorga mayor sentido al relato general, al ser contrastado con las demás historias. Por esto, varios críticos, entre ellos Oscar Somoza, se equivocan cuando afirman que:

Peregrinos no es una novela sino una serie de historias cortas, al no entenderla como un summum en el que cada pieza cobra sentido al interactuar con las demás. (Urquidez, 1978: 18).

La obra se divide en tres partes y en un sinfín de fragmentos de distintos personajes de la frontera. Siguiendo la tradición norteamericana de Edgar Lee Masters en *Spoon River Anthology*, que utilizan Sherwood Anderson en *Winesburg Ohio* y Hemingway en *In Our Time*, y con el término acuñado por D. H. Lawrence, se trata pues de una *fragmentary novel*, que no debe interpretarse como una elección fortuita de Méndez, pues usa su narración como ejemplo didáctico y múltiple de la poética chicana.

Por tanto, la obra de Méndez, combina estas dos tendencias estilísticas, la *feroz crítica realista* con la *experimentación narrativa*, pero añade un rasgo totalmente original, que muchos estudiosos han tenido a bien denominar “mágico”. El término “Realismo Mágico” se aplicó a la literatura al final de los años cuarenta gracias al novelista cubano Alejo Carpentier, quien se percató de la tendencia que muchos trovadores de cantos tradicionales y escritores de su región tenían de iluminar sus historias mundanas con hechos fabulosos. De acuerdo con la *Encyclopedia de Literatura*, “Realismo Mágico” es un “Latin-American literary phenomenon characterized by the incorporation of fantastic or mythical elements matter-of-factly into otherwise realistic fiction” (Kuiper, 1995:713). Aparecen, entonces, obras tan importantes como *El Llano en Llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, o *La Hojarasca* (1955) y *Cien Años de Soledad* (1967), de Gabriel García Márquez. En los Estados Unidos, otros chicanos, además de Rivera, Rudolfo Anaya (que publicó en 1972 *Bless Me, Última*), o Miguel Méndez, autor de *Tata Casehua Y Otros Cuentos* (1980), publicado como *Que no mueran los sueños* (1991), así como *El Sueño De Santa María De Las Piedras* (1986), decidieron incorporar elementos “mágicos” a sus historias.

La novela de Méndez también es un ejemplo de *künstlerroman*, como *Pocho, ... y no se lo tragó la tierra*, *Semblanzas del valle*, *Caras nuevas, vino viejo, Bendíceme, Última*, o esas maravillosas historias de Ulibarri, ya descritas, pues relata el proceso que debe seguir el personaje para adquirir el poder del artista, el poder creador que le permite describir esa nueva visión del mundo, el del *bindungsroman* de Joyce. Es sintomático que numerosos escritores chicanos de los sesenta y principios de los setenta adoptaran este modelo narratológico, convirtiéndose en un símbolo de ese proceso que el pueblo hispano debe completar para adquirir sus señas de identidad, y dejar atrás viejas ilusiones.

En cuanto al lenguaje usado por el autor, es posible observar la divergencia que existe entre varios críticos, según la lectura e intenciones de la novela. Así, mientras algunos estudiosos no tienen reparos en afirmar que el discurso figurativo de Méndez es ejemplar, trascendiendo el carácter local de la obra y convirtiéndose en un libro de valores universales a través de imágenes arquetípicas, otros, como Oscar Somoza

(Somoza, 1982:72) no tienen reparos en decir que Méndez es una clara continuación de la novela mexicana de la revolución, donde el mensaje prevalece sobre la forma en la descripción de los hechos.

De los numerosos los ejemplos de *bildungsroman*, que la literatura universal ofrece, con relatos de jóvenes que se enfrentan por vez primera a un mundo adulto y equívoco que pone a prueba sus percepciones e idearios, estas historias suelen concluir con el muchacho o muchacha fortalecidos después de esa confrontación, normalmente tras una gran crisis de identidad, que les abre el horizonte hacia una nueva persona crecida y más sabia. Son las experiencias de un joven, normalmente un muchacho, que le llevan a convertirse en artista. Como queda dicho, en la literatura chicana de la segunda mitad del siglo XX encontramos muchos casos de *bildungsroman* y parece justo señalar que también los autores *chicanos* estaban a la búsqueda de un estilo, una voz propia, con personajes que tenían que desarrollarse y formarse temáticamente; de ahí que el tema preferido por muchos escritores fuera el paso de la niñez a la edad adulta. Por otro lado, la crisis de la pubertad, el no ser un niño ni tampoco un hombre, sirve como metáfora adecuada para todos aquellos *chicanos* que no podían sentirse ni mexicanos ni estadounidenses, el ya famoso espacio “*in between*”. En última instancia, la adolescencia está profundamente marcada por esa necesidad de pertenecer a un grupo mayor con el que sentirse identificado y seguro al mismo tiempo. El mundo hispano, además, se encontró con el efecto del *teenager*, vocablo inglés difícilmente traducible al español, no tanto por su relevancia biológica, sino social. El mundo del *teenager* americano tiene una repercusión, influencia y móviles económicos mayores que aquel al que pertenece a la cultura chicana, en especial desde los años cincuenta en adelante. Toda esta mística en torno a la pubertad no podía pasar desapercibida a nuestros autores *chicanos*, sobre todo al considerar que la mayoría de ellos y de ellas pasaron esos años cruciales de sus respectivas vidas inmersos en el mundo anglo.

Resultará interesante, de este modo, contrastar la primera obra de Miguel Méndez con sus dos novelas posteriores de similar temática, pero con matices diferenciadores tan peculiares que pueden servir de ejemplo para describir

perfectamente el proceso sufrido por la literatura chicana de la segunda mitad del siglo XX. Las novelas escogidas, por su relevancia, su conexión con la obra de Rivera, su impacto literario en los Estados Unidos y más específicamente dentro del movimiento chicano, son además de *Peregrinos*, *El sueño de Santa María de las Piedras*, *Los muertos también cuentan* y *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*.

A principios de la década de los setenta, los autores, editores y académicos relacionados con la literatura chicana pusieron en circulación *Peregrinos*, con asombro de más de uno, abriendo esta literatura a un gran público anglo. Para varios críticos, la novela supone el resurgir de la literatura chicana de su aparente anonimato, y se la consideró de algún modo iniciadora del posterior “Renacimiento Chicano”. Sin embargo, y a pesar de todos los elementos comunes con la obra de *El Sueño de Santa María de las Piedras*, *Peregrinos* presenta una *conclusión* bastante contraria. Mientras el mensaje final del protagonista de *El Sueño* se puede entender como de unión e identificación con el pasado, el joven pachuco de *Peregrinos* prefiere alejarse de los suyos, al considerarse demasiado diferente, y escoge un camino con el que espera llegar algún día a ser aceptado por el *mainstream* norteamericano.

En *Peregrinos de Aztlán*, Méndez dibuja una realidad muy cruda, en la que los chicanos se caracterizan por el machismo, los hombres beben birra en la cantina, las pandillas abrazan la violencia como diversión (Morales), y el sentimiento religioso se acerca más al mundo de la superstición (Ana Castillo, Anaya y Ulibarri). Esta problemática alrededor de la obra de *Peregrinos* no le es nada ajena a Méndez, especialmente cuando consideramos las influencias políticas que algunos líderes del movimiento chicano intentaron ejercer sobre el arte de sus paisanos para que actuaran como mensajeros de sus ideas revolucionarias.

Respecto al Chuco, Méndez bebió de la fuente de su propia *infancia* para relatar el proceso de su maduración. Los abuelos de Méndez relatan cómo sus antepasados fueron los que lucharon junto a Pancho Villa en 1910, y cómo Méndez, en su infancia se vio forzado a partir hacia los Estados Unidos, poco tiempo después de los catorce años, para trabajar como temporero. Allí vivió rodeado de sus padres y de su

único hermano, en una casa donde sólo se hablaba español. Este, como alumno de primer grado, le introdujo formalmente en el español y le abrió las puertas de la biblioteca.

Una vez instalados al otro lado de la frontera, los chicanos pronto tienen ocasión de comprobar de primera mano su particular “American Dream”. Los personajes de *Peregrinos* han de aceptar resignados los abusos cometidos por parte de los patrones, caso del Chuco o Frankie Pérez, incapaces de enfrentarse a los responsables de su miseria, limitándose como mucho al lamento callado dentro del hogar o en las esquinas del barrio (Raymond y Barrio). Resulta importante, no obstante, notar cómo el viejo Loreto, ante estas burlas que llevan a cabo sus paisanos, prefiere marcar física y psicológicamente las distancias que siente hacia otros personajes y se aleja de todos ellos. La palabra clave *pinchi* aparece 21 veces en *Peregrinos* y redunda en esta temática de burla.

Puras pinchis habas! Ora, ya ve, uno lo hace por los chamacos, tener que ir a mendigar los frijoles con los pinchis gringos (Méndez, 1991:57).

Si examinamos la dialéctica de Timoteo en *el Sueño de Santa María de las Piedras*, los *puntos de desunión* del mundo anglo y mexicano, que fuerzan al joven indio a elegir entre uno de los dos, veríamos sentimientos opuestos de individualidad versus comunidad, determinación personal versus tradición, libertad versus responsabilidad social, lucha versus resignación, Estados Unidos versus México.

Las decisiones que tome el protagonista en la obra de *Santa María* determinarán el grado de arraigo en unas tradiciones o el rechazo en otras. Por consiguiente, el *Chuco* de *Peregrinos* se define a través de la negación, al creer conocer aquello que no quiere ser, alejándose de su familia y del barrio. Por el contrario, el personaje de *Santa María* parece poder escoger entre los dos mundos, el mexicano y el estadounidense, ya que decide crear una alternativa, un mundo nuevo para él, y volver a sus orígenes, donde caben todos los demás. También le ocurre esto a Juanrobado o Mister Laly en *Que no mueran los sueños*. Éste es uno de los méritos de

la obra *El Sueño de Santa María de las Piedras*, puesto que el autor ofrece un “híbrido” de lo puramente mexicano y norteamericano en el que, después de la crisis, no hay confrontación final, sino síntesis; no hay negación, sino afirmación de la alternativa, representada por el indio Timoteo.

A pesar de esta importante discrepancia, los puntos de conexión entre *Peregrinos de Aztlán* y *El Sueño de Santa María de las Piedras* son muy numerosos y afectan a todas las líneas argumentativas de la obra de Méndez. Empezando por las cualidades de los *dos protagonistas*, se observa una capacidad crítica y contemplativa de su entorno muy similar, casi aristotélico, que utilizarán posteriormente para su propia introspección. La palabra *indio* se repite 36 veces en *Peregrinos* y 56 veces en *El Sueño de Santa María de las Piedras*.

Así ocurre con Loreto,

Hubo momentos en que el viejo yaqui aguzaba los oídos con suma curiosidad creyendo percibir desde las entrañas voces rogonas que le pedían comida con un tono lastimero. Estaba muy resentido consigo mismo porque había violado su propio código del honor (Méndez, 1991:28-29).

Méndez narra cómo Timoteo volvía a su casa y, estas cosas le preocupaban.

Este espíritu curioso es el que lleva a Timoteo Noragua a plantearse cuestiones más trascendentales, y principalmente aquéllas relacionadas con la divinidad. Sin embargo, sus primeras dudas metafísicas apenas avanzan, pues todavía está muy enraizado en las costumbres de su casa.

Al igual que el lavacoche Loreto Maldonado en *Peregrinos*, la *frontera*, el *viaje* y la *noche* son el momento elegido para enfrentarse con esos sentimientos religiosos. En soledad y alejado de su familia y de su gente, envuelto por un manto de oscuridad y anonimato, es cuando el viejo se permite expresarse libremente (como el héroe de Rivera).

El *pueblo* también cumple su función socializadora, y ayuda a expandir el sentimiento de arraigo tanto al protagonista como a sus hermanos. Timoteo se ve forzado a recitar para poder contentar a su padre casándose, y el mismo personaje de Don Homo en *El circo* encuentra un lugar de liberación en los libros, sabedor de la importancia de una buena educación para poder escapar de un destino marcado por la tradición.

Sin embargo, el joven Timoteo sufre un trato desigual en el pueblo, del mismo modo que los *niños lavacoches* de *Peregrinos*, y necesita superar esa barrera con un mecanismo de defensa propio. Cuando Timoteo se enfrenta a su madre, al no querer someterse a los deseos de ella, el muchacho realiza un alegato afirmando su propia personalidad y rechaza todo tipo de encorsetamiento en nombre de la familia y la tradición. Por el contrario, la madre, al igual que el narrador en *Peregrinos*, prefiere disuadir a su hijo de esa forma individualista de pensar y recurre, una vez más, a la institución eclesiástica para intentar convencerlo de su error.

Es, en este momento, cuando el paralelismo entre las dos obras alcanza su momento cumbre y una crisis existencial con tintes nihilistas, común a los dos protagonistas, que reaccionan ante ella con rabia maldiciendo su destino, y conjurándose para superar todas las ataduras sociales que limitan el desarrollo de su propia individualidad.

Aparte de esta evidente relación, tanto *Peregrinos* como *El Sueño de Santa María de las Piedras* abordan una serie de temas secundarios comunes, como por ejemplo, la condición del *espalda mojado* (wetback), el mundo chicano, los *pachucos*, el *poder* de la palabra y de la recuperación de la *memoria*.

Pero uno de los aspectos que diferencia a estas dos novelas es, precisamente, la forma de abordar las relaciones entre hombres y mujeres, siendo *Peregrinos de Aztlán* más crudo y explícito, al tiempo que otorga un valor especial al mundo anglosajón como representante del "imperio de la palabra", donde las *leyes* sólo se cuidan de proteger los derechos de las anglosajones dejando a los *mexicanos* indefensos. La palabra clave *ley* se repite 7 veces en *Peregrinos*.

Por último, *El Sueño de Santa María*, al igual que *Peregrinos*, aborda el tema del recuerdo y de la memoria, pero no como herramienta liberadora, sino como una losa pesada de la que es mejor desprenderse para poder seguir adelante.

Sin embargo, en *El sueño* el joven Timoteo Noragua reprocha a su padre las historias de horror que éste le contaba de pequeño, aunque el padre se defiende diciendo que siempre se había hecho así en su país.

Se observa, entonces, cómo el recuerdo y la memoria tienen un sentido amargo, oscuro, puesto que ponen de manifiesto aquellos sueños no alcanzados, la frustración causada por la derrota ante el destino, el abandono a la suerte de uno, el fin de la lucha. A pesar de esto, el viejo Loreto Maldonado, del mismo modo que el protagonista anónimo Papparuchas o Don Homo en la obra *EL circo que se perdió en el desierto de Sonora*, deciden convertirse en escritores para así poder elaborar su propio destino a través de su libro, desoyendo las voces de su gente que tachan la labor de escritor como impropia de hombres. Pero este proceso de excavación en el pasado está muy alejado del deseo de Méndez para unir y abrazar a todos los suyos, y se acerca más bien al sendero que varios años más tarde recorrería Richard Rodríguez en su *Hunger of Memory* cuando afirma que,

In singing the praise of my lower-class past, I remind myself of my separation from that past, bring memory to silence. I turn to consider the boy I once was in order, finally, to describe the man I am now. I remember what was so grievously lost to define what was necessarily gained (Rodriguez, 1982:121).

En conclusión, Timoteo Noragua decide recuperar el pasado para saber de dónde viene, “Timoteo Noragua buscaba el regreso, partía caminos, devoraba distancias” (Méndez, 1997:158), pero teniendo bien claro adónde no regresará jamás: mientras que escritores como Anaya, Hinojosa o Rivera se centran en el aspecto “masculino” y “mexicano” de la experiencia chicana, relegando a las minorías, yaquis o indios a papeles secundarios que sólo explican los comportamientos de los hombres y niños en sus novelas. La temática de las novelas *Peregrinos* y *El Sueño de Santa María*

de las Piedras es por tanto más *amplia*, gira principalmente alrededor de las cuestiones sociales del mundo chicano y será, a través de la experiencia reveladora de un muchacho, cómo los lectores podrán entrever un mundo de mayores dificultades y abusos para los inmigrantes.

Peregrinos de Aztlán es una novela fascinante, la más dificultosa para receptores no hispanohablantes por la recreación de lenguajes y códigos que cautivan y exigen una constante colaboración. En la trama, que empieza in media res, “nos topamos con Loreto Maldonado, un lavacoches y guardacoches, que deambula por las *calles desoladas*” (Lomelí, 1995:10) de una *ciudad fronteriza*, seguramente *Tijuana*, por su hermoso centro de *burdeles* y *clubes* nocturnos, donde él se busca la vida. Loreto es el epicentro de la novela y sobre quien giran los demás de una manera concéntrica, asociados con él directa o indirectamente. Loreto sirve de núcleo referencial a media docena de personajes y es él quien les otorga unidad, lugar y transfondo histórico en una localidad fronteriza:

La república que habitaríamos los espaldas mojadas, los indios sumidos en la desgracia y los chicanos esclavizados en la “República de Mexicanos escarnecidos” (Méndez, 1991:96).

Su estructura fragmentaria, por tanto, así como la ausencia de una trama lineal, obliga a Méndez a crear personajes que escuchan las historias de otros. El más importante es Loreto Maldonado, sin duda, (Bruce-Novoa,1977:29), y el principal de los oyentes, que incluyen al *cantinero* del Happy Day, quien le cuenta la *historia* del Buen Chuco al licenciado Espíndola Fernoch, y escucha las declaraciones de los personajes que encuentran el cadáver del Vate, junto a otros muchos. Sin duda, Loreto Maldonado, siendo “the only human center posible” (Bruce-Novoa, 1977:29), no puede escuchar todas las historias del libro y de ahí que tengamos que admitir que existan otros muchos centros y *voces* en la cantina de Happy Day o en la ciudad misma de Tijuana. La palabra *cantinero* se repite 14 veces en *Peregrinos*.

Por su naturaleza fronteriza, la novela combina *mundos distorsionados* y esperpénticos, tiempos separados por años luz, espejos cóncavos, monigotes deformados, *pacifistas*, monólogos en inglés y en español, personajes que aparecen fuera de su *tiempo* biográfico, en el que el tiempo se detiene y queda inmortalizado, un Loreto enfermo que ya en la primera página está condenado a vivir con sus recuerdos:

El afán engorroso de ordenar recuerdos en fila cronológica ya le resultaba inútil; existía con el ánimo encañonado hacia cosas vivas del pasado (Méndez, 1991: 26).

Toda esta estructura fragmentaria y la ausencia de trama lineal, aunque al final llegamos a conocer al Loreto idealista y lleno de vida (oficial en la *Revolución Mexicana*), nos obliga a organizar el sentido e hilvanar centros que descentran el texto. Ya en el Prefacio, el autor nos aclara el plan general de la obra con ironía:

Hice un plan una estructura previa, lector, para escribir algo que conmoviera sensibilidades exquisitas, con el anhelo agregado de alcanzar una sonrisa de aprobación de parte de alguno de los muchos académicos de la lengua, de tantísimos como los hay dados a la tarea de expurgar el vocabulario. Te confieso que falló mi intento...por una rebelión de las palabras (Méndez, 1991: 21).

En relación con el plan de lucha de Miguel Méndez, la función de este párrafo inicial es definir al lector ideal de la novela, en especial a los académicos de sensibilidad exquisita, pero añadiendo que sus palabras se presentan como “fiel expresión de las mayorías” (Méndez, 1991:21) y que el autor no se limita a las minorías, sino que tiene vocación de universalidad. Según esto, Méndez actúa como la voz del silencio que va a hablar a través del texto a los desposeídos, que, según Bruce-Novoa, serán los sin voz, de cuya sabiduría tradicional oral el autor se declara depositario (Bruce-Novoa, 1977:30), con el fin de evitar que la tradición oral desaparezca, se borre su destino y las obras acaben arrumbadas o perdidas. En este sentido, la función del escritor, añade Bruce-Novoa, será “that of verting the oral tradición into a written text” (Bruce-Novoa, 1977:30).

Por tanto, se trata no sólo de conservar la tradición *oral* sino mantener la tradición escrita y conservar un público lector, que incluye a los personajes, aunque el problema es saber quiénes son estos. Para Manuel M. Martín-Rodríguez (Hernández-Gutierrez, 1994:62-63) los personajes son seis: (1) El autor del Prefacio; (2) Lorenzo Linare. (3) El Vate (4) un personaje sin nombre, tal vez alter ego del autor, del que dice “que se burlaba de los avestruces emplumados de pavos reales y escribía libros que nadie leía; (5) un narrador en cursiva, proxeneta y poeta frustrado, que aparece en la página 133; (6) Loreto Maldonado, en cuya chabola, tras su muerte, se encuentran documentos y “papeles amarillentos”, que sugieren la posibilidad de unas memorias de las que Loreto sería el autor, sin excluir a otros secundarios, como la esposa de Lorenzo Linares (que escribe una carta al Vate), o el licenciado Espíndola Fernoch, quien redacta un florido pero inconcluso parte de defunción. No obstante, la duda continúa y no se sabe si el Vate es el escritor de libros que nadie leía o el proxeneta, y si el autor es Loreto (ambos de origen yaqui) o el amigo del Buen Chuco, y si todos ellos son personajes distintos.

La indeterminación es la realidad de la *Frontera* y de ahí la imposibilidad de distinguir con claridad a los personajes. Otra dificultad no menor es el alcance de la tradición oral y si Méndez contaba ya con textos escritos, cosa que no parece improbable a tenor de los personajes y citas que las tenían y criaban polvo en armarios, bibliotecas y archivos sin lectores. Méndez, en una entrevista a Salvador Rodríguez del Pino, nos habla de una primera novela sin publicar. Con la aparición del Movimiento *Chicano*, Miguel Méndez habla de estos escritos, como la voz del silencio, la voz que permite hablar, lo que sugiere el cruel destino para dos de los escritores, tal vez el Vate y Lorenzo Linares, todos alter ego del autor. El mismo Bruce-Novoa enfatiza esto, al escribir sobre *Los criaderos*, donde “*explicitly names the central character and and first persona narrador as a poet*” (Bruce-Novoa, 1977:30).

En *Peregrinos*, por tanto, Méndez trata de cómo conservar una tradición escrita y preservar al mismo tiempo una tradición oral; es decir, que, aunque escribe libros

que nadie lee, como los del poeta proxeneta, con su novela busca lectores, a pesar de su frustración:

Nos vimos así de pronto, retrocedimos un paso. Con qué saña me lo dijo: “¡Qué eres tú el filósofo, el infalible, el talentoso?” Tragándome la rabia lo contemplé; estaba hundido. Poeta, gloria de las letras. Allí terminó nuestra rivalidad, ambos cubiertos de fango. Nos abrazamos llorando y brindamos por nuestra derrota...Un viejo maestro, todo corazón y dulzura, había dispuesto, con el fervor de un San Isidro, la buena simiente en las mentes tiernas, un estímulo que no crecía...Él también estaba subalimentado. A cada día de clases nos predecía el ánimo: “Tú serás poeta, tú, filósofo; tú, niña, una artista muy famosa...” (Méndez, 1991:134).

Similares fragmentos a los del burdel con su antiguo maestro es una hermosa discusión sobre la infancia en la que maestro y discípulo regresan del pasado y hablan de literatura. Pero cuando el maestro, animado por su discípulo, alaba la capacidad de la literatura para transportarnos de la realidad, el discípulo replica:

¡Mientes! No hay poesía ni poetas, todos es una mascarada para no vela la tragedia humana, sólo los holgazanes...les vantán a las flores (Méndez, 1991:135).

Tras el exabrupto, el poeta se aleja, ahogando su fracaso en alcohol y reniega de la poesía porque no encuentra belleza a la que cantar y el escritor de libros igualmente se aparta del arte académico por causa de la marginación de la obra. Más tarde, Lorenzo y el Vate aparecen cruzando el desierto a pie e, impactado por la belleza nocturna del mismo, Lorenzo se vuelve pródigo en metáforas, embriagado por tanta belleza:

Perjura, ¡gira! Sinfonía de símbolos, ¡gira en tu inmenso féretro!...disco de aullidos, escamas, anillos, cabellos de arena (Méndez, 1991:65).

Como respuesta, tal vez, la mente de Lorenzo se enseñorea del mundo acuciado por la necesidad económica tan desengañado como su compañero del viaje, dice:

El Vate no, era triste, siempre estaba velado por una tristeza que le venía de muy hondo, eso sí, cuando hablaba del paisaje, ni más ni menos canario dando serenata al creado (Méndez, 1991:67).

Y más tarde, al hablar Lorenzo de la admiración de los poetas por la luna, comenta:

Ahora entiendo por qué el poeta ama a la luna; porque la luna es como la poesía, brillan ambas con luces ajenas. Mientras no ha quien lea versos, estarán muertos (Méndez, 1991:67).

El Vate, no obstante, acaba por darse a la bebida y la mente del proxeneta se vuelve una estrella errante que arrastraba una cauda de palabras huérfanas (Méndez, 1991:84).

Como resultado el Vale se encierra en el solipsismo y, como si fuera un ciego que ha perdido a su lazarillo, es recogido por doña Candelita, una vendedora ambulante, y se siente perdido y muerto, el tiempo se detiene, muerto, los relojes estallan de infartos. Pasan horas, años, siglos y su suicidio, hacia el final de la novela, confirma una premonición de doña Candelita, quien le dice:

Déjame tocarte la frente... ¿desde cuándo andarás muerto? Anda, hijo, ve a buscar un cementerio donde descansen tus huesos (Méndez, 1991:139).

La creación literaria del Vate, esparcida por varios pasajes, se compone de varios fragmentos sobre la peregrinación del desierto, con las visiones o sueños en las que los chicanos y espaldas mojadas fundan su patria en el mismo desierto, y por una elegía en prosa a su amigo Lorenzo, encontrada entre sus efectos personales después del suicidio:

Caí en las llanadas que dividen la frontera como en un mundo de nadie. En el desierto, virgen de la voluntad del creativo, se colaron entre las polvaredas mis voces pronunciadas. Se teñía el cielo con un viento negro que revestía a las dunas con capas de arena pálida. Volteaba a ver los pasos ceñidos, y ya habían desaparecido. A toda invocación sólo respondía la nada con sus campanarios muertos. Y fue dios escribiendo

páginas en el viento, para que volaran mis palabras. En la soledad misteriosa busqué la huella de su mirada (Méndez, 1991:95).

Y en la página siguiente:

Me ganó la ilusión y vi en la cósmica soledad del desierto Sonora-Yuma la república que habitaríamos los espaldas mojadas, los indios sumidos en la desgracia y los chicanos esclavizados. Sería la nuestra, la “República de Mexicanos Escarnecidos”. De las dunas que se alzan simulando tumbas brotarían hogares, y la panza nómada con los pies llagados de siglos de peregrinación tendría por fin un techo nimbado de bienaventuranza. De la inmensidad de los arenales nacería el pan como una gracia. Los lagos que a la distancia dibuja la magia, cual si sólo hubieran estado encantados por siglos, cobrarían de pronto vida que los tornaría a la realidad del movimiento (Méndez, 1991:96).

La elegía en prosa a su amigo Lorenzo Linares, encontrada entre sus efectos personales después del suicidio, relata lo siguiente:

Lorenzo Linares, amigo poeta, sin tu traje putrefacto eres ya una sonrisa ósea que trasciende luceros, canta con el viento, acariciado de los arenales, arrullado por vocecitas en catedrales que nunca más tropezarán el recuerdo ¡coros henchidos desgañitándose en los eternos laberintos del silencio! (Méndez, 1991:146).

Llegado a este punto, uno de los aspectos más interesantes de *Peregrinos* se refiere al poder del artista como un dios de la creación, inventor del lenguaje, del pensamiento, de las palabras que llenan la página en blanco, poder al que han hecho referencia todos los grandes creadores, desde Shakespeare a Emily Dickinson y nuestros días:

The one who could repeat a summer day –

Were greater than itself –though he

Minutest of mankind should be-

And he could reproduce the sun (Emily Dickinson, 307).

De la misma manera Méndez dice lo siguiente:

*Y fui dios describiendo páginas en el viento, para que volaran mis palabras...
intuyendo fuego para formar mundos con sus manecitas, planetas y galaxias,
alentando la vida con que se anima el barro. Ahora sé que Él crea la vida y yo invento el
lenguaje con el que se habla (Méndez, 1991:95).*

El autor, por tanto, sea de forma directa o encarnado en otros personajes, es quien crea la obra; pero en un tú a tú con sus lectores, muy consciente de que sin ellos no hay obra, “se marchitan las palabras” (y, al no existir comunicación y receptores, nos queda “tan sólo silencio y arena en una soledad inmensa donde no hay almas” (Méndez, 1991:65), con el resultado predecible del fracaso. En consecuencia, *Peregrinos*, a pesar de dirigirse como dice el Prefacio a “sensibilidades exquisitas” (Méndez, 1991:21), tiene como objetivo a un lector solitario (un meta-lector que pueda reordenar los hilos disyuntivos de vidas inconexas) y también global, una colectividad amorfa de gente oprimida, desesperanzada y múltiple; el autor no sólo crea toda clase de tipos sociales, sino las posibles variantes de lenguaje de la frontera sonoriense para hacerlos convincentes, como veremos más adelante. En consecuencia y como afirma Bruce Novoa: “Méndez’s texts are rituals consisting of ethnic testing” (Bruce-Novoa, 1981:79) en los que cada personaje se manifiesta con el lenguaje apropiado, según su categoría y su posición social (casos de Mario Miller o de Frankie Pérez), por lo que la novela exige una lectura muy atenta. El resultado de su estructura es, como se afirma en el prólogo:

Una visión integradora y universal. No es una novela realista, ni fantástica, ni psicológica, ni de violencia, ni barroca y es todas al mismo tiempo (Lomelí, 1995:7).

En ella sobresale un hombre con mala suerte, yaqui de mala suerte, cuando se describe más adelante como General de la Revolución Mexicana; pero tan inmerso en la miseria como el resto, aunque, no obstante, da unidad al colectivo de la frontera. Con él y con la docena de personajes con nombre que le rodean, pululan otros muchos

sin nombre, que forman el colectivo, el coro de la novela, como en las mejores obras del teatro clásico griego. Así el médico:

Un día amanecían muy enfermos del hígado, al otro del corazón, jaquecas, dolor de espaldas, hasta inventaban enfermedades. Cuando los curaba de la sugestión se les acababan los males físicos, corrían a pregonar mis poderes divinos sin darse cuenta que tan sólo habían tropezado con su propia fe (Méndez, 1991: 106).

De la Malquerida, una pobre pueblerina, nadie sabe su propio nombre. Unos la llaman Rosenda Pérez-Sotolín, que surge del anonimato cuando las autoridades intentan que averigüe la muerte de su hermano:

La Malquerida compareció ante las autoridades, el llanto le había corrido el maquillaje. En medio de su tragedia le brillaban los bellos ojos a pesar de todo, con la hermosura de la inocencia. Acababa de identificar el cadáver de su hermano (Méndez, 1991: 130)

Y asimismo fantasmas y sombras, que luchan por abrirse camino en un pasado brumoso, voces que nadie entiende y que caminan “porque nadie las detiene” (Méndez,1991:65), gritos de niños, madres “con el ladrar de los perros flacos” (Méndez,1991:71), seres inexistentes o con tan sólo el nombre de pila, generalmente relegados, pero que documentan la realidad social de la Frontera. Padecen la guerra y la prostitución y siempre el factor decisivo del hambre, como elemento obsesivo. Se trata de un mundo propio de Miguel Méndez, que es nuevo y, como decimos, hunde sus raíces en el teatro griego y en las técnicas cinematográficas más avanzadas; pero que tiene raíces alargadas en la literatura. Ejemplos magníficos de dislocación estructural son *Spoon River Anthology* de Edgar Lee Masters, *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, *In Our Time* de y Hemingway.

En definitiva, Francisco A. Lomeli califica la novela como abrumadora por sus múltiples implicaciones (Lomelí, 1995:16), los diferentes estratos, experiencias y el estilo descarnado de la realidad fronteriza, de la mezcla mítica con la histórica. Se trata de un complejo sistema de narrar, con niveles de ambigüedad que sugieren una caja

china y una obra arquitectónica de meditaciones, saltos espaciales, diálogos, recuerdos e indagaciones líricas; de un viaje en el que los peregrinos, en lugar de encontrar su Aztlán, su santuario mítico y el bienestar económico, encontrarán el *desierto*, sin comida y sin agua, y la muerte de todos los peregrinos – de Lorenzo Maldonado por pura hambre crónica, de Lorenzo Linares, de Pánfilo Pérez, metamorfoseado en pájaro, de Frankie Pérez en Vietnam, del Coronel Rosario Cuamea, quien muere simbólicamente “tras desflorar a la muerte”, del artista “el Cometa”, que enloquece – y frente a ellos, como contraste, los anglos acomodados, la familia Cocuch y la familia Fox, denunciados en especial por El Chuco, el personaje *chicano* de más relieve después del yaqui Loreto Maldonado. El *yaqui* Loreto aparece 85 veces y el Chuco 45 veces. El *desierto* destaca como palabra clave repitiéndose 43 veces.

Con la compleja construcción de *Peregrinos*, en suma, Méndez consigue configurar un universo literario, en el que se concentran las múltiples arterias temáticas de la sociedad chicana: la discriminación racial, la búsqueda individual y la colectiva, los esfuerzos de preservación cultural, el bilingüismo, la lucha libertaria, los orígenes del chicanismo y la posibilidad de desarrollo. Lo singular, tal vez, sea la pretensión totalizadora de Méndez, al involucrar en un solo entresijo argumental los temas que otros autores manejan por separado, haciendo una síntesis crítica de su pueblo desde perspectivas históricas, políticas, religiosas, míticas, psicológicas y culturales. Ello convierte a *Peregrinos* en una de las novelas chicanas más ambiciosas, en tierra de nadie, salvo la suya, en un proyecto totalizador y en un microcosmos no sólo de la Frontera sino de todo un pueblo migratorio, sustento de la chicanidad. Al mismo tiempo, el objetivo de Méndez con ella es que el chicano no olvide el idioma español del que procede y que para ellos suele ser objeto de burlas y de represalias una vez que atraviesan la Frontera. La consecuencia de este fenómeno es el uso de un lenguaje no bilingüe, sino interlingüe, donde se concentra la carga verbal de ambos idiomas.

El tono de *Peregrinos* es evidentemente amargo. El texto derrocha pesimismo por cada poro y todos los personajes son presa de la desdicha. Deambulan arrastrando

frustraciones y humillaciones, y son víctimas de la violencia y de la muerte. Sin embargo, ese efecto es deliberado. El novelista sabe que la historia de su pueblo es la historia de sus circunstancias; de ese modo, hace denuncia y lo convierte en un testimonio acusatorio.

La estructura elegida por el autor es la más adecuada. Hay coherencia entre las distintas partes y una firme unidad narrativa perfectamente organizada, un mismo espacio en el que coinciden los protagonistas, que es la ciudad de Tijuana, el elemento coordinador, y ello la convierte en una novela de nuestro tiempo, que suele centrarse preferentemente en la ciudad. También tiene la novela, a pesar de diferentes voces y puntos de vista (monólogos, diálogos y descripciones) un hilo conductor que es Loreto Maldonado, aunque no esté presente en cada momento de la acción. Existen exageraciones coloquiales, ciertamente, pero siempre cargadas de sentido. Con ellas, el autor rescata el habla del pueblo y ello, en suma, es otro de sus logros importantes.

9.3 CÓMO LAS IDEAS AVALADAS POR EL LÉXICO SE HERMANAN CON EL CONTENIDO QUE SE EXTRAE DE SU LECTURA

A continuación ofrezco un listado de las palabras clave en la obra analizada, concretando su significado en una cita real de la obra de Méndez. Este conjunto de palabras clave en contexto está íntimamente hermanado con la temática de la obra anteriormente descrita y servirá para avalar la tesis de este trabajo, es decir, ilustrar y reforzar el papel fundamental de términos léxicos específicos para desarrollar la temática de la obra. La presentación del listado, en este apartado, facilita la consulta al lector.

ALGODÓN

El buen Chuco sabía mucho de algodón. Por las mañanas antes de empezar la pizca se quedaba mirando las motas llenitas de rocío. Como si sus ojos tuvieran ruedas los mandaba lentos por los surcos (Méndez, 1991:43).

ALMA

Lo busqué para que me dijera lo que le pregunto a las estrellas. Sintiendo mi alma tan sola entre aquella superficie tan llena de arena y el cielo aquel tan tupido de luminarias... (Méndez, 1991:95).

ARENA

Lorenzo... Se quedó embelesado, nomás viendo aquella inmensidad de arena ondulada (Méndez, 1991:67).

Porque la arena les suplía la cama, al principio iban sólo a dormir sin más paredes que los cuatro vientos (Méndez, 1991:168).

ARENALES

Me perdí en los arenales del Desierto de Sonora, buscándolo, para que me enseñara el lenguaje del silencio (Méndez, 1991:95).

ARRASTRAR

Cuando se le acababa la provisión salía arrastrando su humanidad (Méndez, 1991:39).

Volvió a su sierra, escondrijo y madriguera, arrastrando el hambre física y devorándole el espíritu la otra, que es cáncer, amargura, rencor y odio, y el deseo irrefrenable de vengarse (Méndez, 1991:173).

ARROYOS

Crecerían ríos y arroyos ceñidos como cuerdas de arpa a la piel de la tierra, tensos de lluvia (Méndez, 1991: 25).

BABA

(¿Oyes, están limpios estos vasos? -Y si no están qué, ya ni se fijan. -¿Por qué a nosotros nos pagan una baba y todavía nos exigen venir de frac, como los pinchis pingüinos?) (Méndez, 1991:34).

Caminaba dicho bárbaro con un paso afarsantado como si trajera resortes en los zapatos; de la boca maldiciente le caía bamboleando la baba, como leontina de plata (Méndez, 1991:29).

BATO

-Al bato ese le gusta bailar solo con la sinfonola (Méndez, 1991:32).

-¡Chale, ése! Ya estufas y calentones con este bato, ¿ve? ... buti millas corridas, usted sabe, espueleado el bato (Méndez, 1991:36).

Yo me la echaba de bato muy al alba porque era chingón en el jale (Méndez, 1991:37).

Bato, me cai a toda madre, carnal, siquiera ya es uno algo, no cualesquier greaser o pocho, ¿que no? Usted que ha leído tantos funnys, carnalito, ¿qué semos, ése? -Bueno... pues méxico-americanos (Méndez, 1991:37-38).

¡Ese bato!, ¿qué pasadenas califa, nos está mistiendo la birria? ¿Qué pasiones? (Méndez, 1991:38).

BATOS

Puro vacil, ése, ya no tiro guante, carnaval, domás se las rayo a los batos cuando me caín sura (Méndez, 1991:36).

BIRRIA

¿Qué pasadenas califa, nos está mistiendo la birria? ¿Qué pasiones? (Méndez, 1991:38).

CABRONES

Si no se largan de mi lugar los voy a capar a los tres, ¡cabrones!... (Méndez, 1991:29).

Sonreía al verse metamorfoseado en un viejo tan feo, recordando el cuento del paisano que se halló el espejo y al levantarlo exclamó: "¡Cabron, con razón te abandonaron, estás horrible!" (Méndez, 1991:39).

Por ese lado les tenemos agarrada la movida, pero a veces van y te dejan hasta Veracruz. Algunos son muy rebuena gente pero otros son cabrones y se levantan tarde (Méndez, 1991:97).

-¿Cuántas veces te han agarrado?

-Con ésta ya son cuatro.

-Cabrones, pues si no hallan qué hacer con ustedes. Entran violando la ley y tienen que sacarlos por fuerza. Dicen los gringos que no se dan a basto para detenerlos (Méndez, 1991:97).

CACTOS

¡Qué valientes son los cactus! Sólo con las armas que les confió la naturaleza cercan al enemigo para vedar su avance, lo constriñen en sus límites con la voluntad suicida del que se juega todo en un trance, contra el poder inmenso del desierto que tiene de comandante al sol y como capitanes a los aires (Méndez, 1991:87).

CALLES

Los últimos años recorría las calles de la creciente ciudad fronteriza como uno de tantos desgraciados en quien nadie se fija (Méndez, 1991:38).

Muchas veces cuando caminaba por esas calles parecía fingido su movimiento (Méndez, 1991:39).

Muy de tarde en tarde llenaba las banquetas recorriendo las calles a zancadas, con una nube zumbona de chamacos tras él. Había sido El Cometa precursor del estilo jipi en el vestir, su greñero no conocía el peine ni retratado (Méndez, 1991:40).

CÁLMESE

Cálmese un escante, apenas me estoy poniendo feeling good (Méndez, 1991:37).

CAMARADA

Pos aquí, camarón, me la paso en Tijuas, ése, arrastrando el fundía por el lodo, tú sabes, camarada... No refinar me viene como tramado de coludo, pos no falta quien pableye un drink (Méndez, 1991:36).

-Bueno... pues México-americanos.

-¡Chale, ése! Esa es la pura pinchi madera, lo de mexicano domás pa meterlo al surco, a las minas, nel, pos otra chinga pior. Lo de americanos, pos ya te darás cola, camarada, pa darnos en la madre en sus pinchis guerras puercas. ¿O que no, ése? Pase otra birra, ése, usted es bato suave a toda ella (Méndez, 1991:38).

CAMELLO

Que no nos den trabajo y no vamos, ¿a qué? A nosotros nos castigan y los que nos dan camello se quedan a risa y risa porque tienen quien les coseche por una paga miserable (Méndez, 1991:97).

CANTINERO

-A mí me trae una cerveza por favor, cantinero, no de "oquis" (Méndez, 1991: 32).

-¡Cantinero! Dos screwdrivers, por favor. -Con todo placer caballero (como jode ese viejo cabeza de vejiga) (Méndez, 1991:32).

-Cantinero, tres más. -Lo que usted mande, encantado, a sus órdenes.

-Una no es nada, ni dos, lo malo es el vicio. (Méndez, 1991:33).

-Cantinero, por favor dos cervezas.

-Hágame el favor de no golpear la barra.

-Huacha, bato virulo, yo me cateo contigo a balsa pelona o con fila. ¿Sabes qué, cantinero? ¡Chinga a tu madre! (Méndez, 1991:38).

CARNAL

-Nel, carnal; pos acá echándome una birria en Mexicles. (Méndez, 1991: 36)

-Ne!, carnal, uno es como un donkey ruco,..., Rebuzna uno, ése, pa que los otros burros no creyan que uno es burra ... (Méndez, 1991:36).

¿Qué hace ahora para vivir, mi buen? -Ni chingadas madres, carnal, nomás calmando la huesuda. Vale más borrarse uno de esta pinchi life, ése, pos se lo acaban a uno y ya ni camello le dan (Méndez, 1991:36).

CERVEZA

-Qué va, Chuco, es usted un tusero para tomar cerveza (Méndez, 1991:36).

-Creo que ya no le voy a servir más cerveza a tu amigo pachuco, tiene mala tomada (Méndez, 1991:37).

CIELO

Obstruyendo el cielo, se revolvían en círculo gruesos nubarrones oscuros. Seguro que no tardaría en caer la lluvia bienhechora o para desgracia algún culebrón de agua de los que arrastran con cristianos y animales (Méndez, 1991:25).

Por unos segundos miró el cielo con ese gesto de desprecio que estira los labios simulando una sonrisa y escupió enérgico (Méndez, 1991:25).

Un cielo que los hambreados miraban tan lúgubre como una tela para forrar féretros (Méndez, 1991:168).

CORONEL

El coronel, gran narrador de su aguerrido pasado, despertó de pronto de su sueño falso, notó angustia, hambre y un hondo desconsuelo en los indios sus hermanos: su raza había sido dominada (Méndez, 1991:173).

CUATE

La caminata es larga... el camino, cuate, parece que nunca va a llegar a ninguna parte (Méndez, 1991:75).

CHALE

...-¡Chale, ése! Ya estufas y calentones con este bato, ¿ve? No le pongo al jale, carnal, las baisas no me hacen help, estoy jodido del lomo, guy, la bola de abras, buti millas corridas, usté sabe, espueleado el bato (Méndez, 1991:36).

CHAMACO

El chamaquito estrenaba un vistoso ataúd de color azul, del mismo azul con que está pintado el cielo, con alitas muy blancas en los costados... (Méndez, 1991:35).

Puras pinchis habas! Ora, ya ve, uno lo hace por los chamacos, tener que ir a mendigar los frijoles con los pinchis gringos (Méndez, 1991:57).

Tú te acercas a sus jacales con vergüenza, como que sabes que lo que te puedan dar les hace tanta falta a sus chamaquitos (Méndez, 1991:76).

Vate: cuida mucho ami marido, túque eres como su hermano, cuidalo mucho, vate, porque aquí lo espero yo y lo esperan sus chamacos (Méndez, 1991:85).

CHICANO

Desde estos antiguos dominios de mis abuelos indios escribo esta humildísima obra, reafirmando la gran fe que profeso a mi pueblo chicano, explotado por la perversidad humana...desde mi condición de mexicano indio, espalda mojada y chicano (Méndez, 1991:22).

Allá, ése, pos es uno "greaser", un "Mexican"; viene uno acá, ése, y quesque uno es "pocho"; me empieza a cuadrar que me llamen chicano (Méndez, 1991:37).

No sabo explicarlo, carnal; nacimos sin palabras nosotros los chicanos, a los jefecitos se les ha olvidó su luenga, en las escuelas gabachas nos apartan como a retardados por no hablar totacha... si hablamos es porque inventamos palabras y sólo cuando estamos guainos, ése, porque si no le jalamos al corcho, carnal, mejor nos callamos de pura güergüenza de no saber hablar... Uno pierde la ilusión, carnal (Méndez, 1991:83).

Yo sé que en los cuentos el joven pobre que sale a aventurar vuelve rico a su tierra y se casa con la hija del rey, pero también sé ahora que ser chicano o espalda mojada es ser esclavo y vivir menospreciado (Méndez, 1991: 70).

-¿Eres chicano?

-Sí, tata, ¡soy chicano!

Su vida, tan breve como puede ser la vida de un adolescente, surgió a su conjuro, porque a pesar que se iniciaba viviendo, ya su conciencia le exigía un balance, una justificación al absurdo drama que el destino le planteaba. El, su familia, la guerra, el desprecio, la esclavitud; la escuela. ¡No se habla español! El hambre.

¡Spanish no! Las uvas, los melones, pepinos, algodón, sin medicinas; I told you! Don't speak Spanish! La gente prieta no tiene valor; a trabajar duro, duro, duro. Listen! Speak English! La guerra, che war, ay ay la gue ... (Méndez, 1991:147).

CHIHUAHUA

¡Ah chihuahua!, el míster quiere un gusano. -No seas bruto, te está pidiendo un tequila doble, marca El Gusano (Méndez, 1991:32).

CHINGADA

Cállate, si de milagro yo no he caído como piedra, parece que ora se dieron cita toda la bola de viciosos hijos de la chingada (Méndez, 1991:33).

CHUCO

-¡El buen Chuco, mi amigo! Voy a saludarlo, tenemos muchas cosas de qué acordarnos (Méndez, 1991:34).

En cosa de segundos manoteaba docenas de motas de algodón, y así por horas y horas, hasta llegar a reunir la increíble cantidad de más de 500 libras en un solo día (Méndez, 1991:43).

Más tarde supe por terceros que había sido as en el corte de sandía en Yuma. En la recolección de uvas, tomate y betabeles, también había sido el número uno. Tenía el buen Chuco sus 35 años, y según contaba él mismo, había empezado su carrera en los fields desde los doce (Méndez, 1991:43).

-Donde quiera que ande yo lavando carros o cuidándolos frente a los salones, siempre lo veo a usted tomado, peleándose con alguien.

¿Por qué?, ¿qué le pasa?

-Es cierto, ese ruquito, que me cateo por cualquier baba; es que siempre me está dando en la madre una rabia, ése, muy caleta . . . (Méndez, 1991:83).

CHUQUITO

-Con mucho gusto, Chuquito, yo lo invito a tomarnos unas cervezas para acordarnos de aquellos tiempos; le apuesto a que todavía es el mero campeón de la pizcada (Méndez, 1991:36).

-Sí, no pasan en vano los años, con las trabajadas tan duras nos acabamos muy pronto, mi buen Chuquito (Méndez, 1991:36).

...-Chuquito, Chuquito, no se le quita a usted lo peleonero (Méndez, 1991:36).

DESGRACIA

Cuando enterré a Manuel me puse a llorar, no por él, pa qué más que la verdad, sino por ver la desgracia a que llega el hombre y también porque me vi en su lugar (Méndez, 1991:70).

DESIERTO

Ay, amigo! Qué duro es cruzar ese desierto a pie, con decirle que nos volvimos gatos. Allí dejamos seis vidas, amigo, una a una, y llegamos con la única que nos quedaba (Méndez, 1991:57).

-Tu caballo, Mario, es flaco pero muy aguantador, te aseguro que para cuando se canse en la inmensidad de estos desiertos, los de nosotros con todo y que están gordos van a servir de papita para los zopilotes (Méndez, 1991:58).

Atrás habían quedado los vegetales, las piedras y cerros barbados de sahuarales ralos, boludos de pedregales, tal si fueran arsenales de gigantes peleoneros. Ríos sin vida que sólo conocen el agua puerca de algún aguacero casual,... Atrás quedaba la presencia del agua que viaja desde la hondura siniestra de los pozos, hasta la torpe avidez del peregrino. Aún más atrás quedaba la selva con su orgía lujuriosa de colores húmedos y la algarabía de pericos analfabetos. . . ahora pisan el desierto (Méndez, 1991:64-65).

Acamparon esa noche cuando ya se les habían agotado los pasos,... Se sintieron sobrecogidos, humillados ante un desierto que no tolera nada, ¡nada! (Méndez, 1991:65).

Para colmos lucía la luna ¡chulísima! y aquel hombre, que nunca había contemplado el desierto, nomás miraba y miraba; hasta llegó a creer que estaba en el fondo de un mar encantado (Méndez, 1991:67).

Por eso te has enamorado del desierto, Lorenzo, es como la luna, como la poesía. Resplandece en medio de su soberbia soledad cuando alguien como tú lo mira (Méndez, 1991:67).

El vate le tocó la frente. Lorenzo ardía como un cirio. A Lorenzo se le oscureció a mitad del día, llorando a lágrima viva. No hay quien tenga una tumba tan inmensa, ¡el desierto entero! (Méndez, 1991:68).

¡Desierto!, cadáver de mar disecado, páramo donde caben los misterios de la mente, sórdido refugio de heroicos reptiles... (Méndez, 1991:86-87).

Llegaremos a tu centro, maldito desierto, ungidos por el espíritu de los antiguos dioses de nuestra raza y allí, con rabia, clavaremos en tu corazón inmovible la bandera desgarrada de los espaldas mojadas (Méndez, 1991:88).

Desierto de Altar . . . ¿Eres acaso la tierra prometida a los apátridas hambrientos? (Méndez, 1991:88).

¡Ah!, ya sé quién eres: eres la tumba inmensa de los proscritos y del imperio de los indios. ¡Desierto de Yuma, onomatopeya de los infiernos! Yuma, Yuma, yema, llanto, llano, Yuma, llama, llama- rada, ya nooo . . . aaaay . . . (Méndez, 1991:88).

Me ganó el sentimiento y lloré de ver en el desierto la patria soñada que me aceptaría en su regazo como una madre que ama y guarda por igual a todos sus hijos (Méndez, 1991:95).

Me ganó la ilusión y vi en la cósmica soledad del desierto Sonora-Yuma la república que habitaríamos los espaldas mojadas, los indios sumidos en la desgracia y los chicanos esclavizados. Sería la nuestra, la "República de Mexicanos Escarnecidos" (Méndez, 1991:95).

Vivíamos en el desierto. Tierra seca, avara como madre sin tetas, bajo un cielo de vidrio de aumento, al pie de lomas tan pedregosas que a distancia parecían cubiertas de tortugas petrificadas (Méndez, 1991:134).

Desierto de Yuma. Cómo quema! (Méndez, 1991:145).

Lorenzo Linares, mi amigo, ... quiso florecer el desierto con poemas, avanzó extasiado a plantarlo de metáforas verdes y fuentes con surtidores de letras policromadas: su sangre roja, lagos, junglas y los vívidos iris de su fantasía (Méndez, 1991:145-146).

Yuma . . . Arizona . . . ¡Cómo te ensañas con mi raza! Sudarios en los
algodonales, calvarios de lechugas, ¡viñedos rebosando racimos de lágrimas!...
Cubrióse de frondas fugaces el desierto de Altar (Méndez, 1991:146).

Se durmieron con el sopor de ese sueño que alimenta el cuerpo rendido,
mientras el subconsciente vela prendido de una angustia expectante. Pánfilo se soñó
en un campo raro, poblado de sahuaros, ocotillos, todo un desierto floreado. A su lado
su querido hijo ausente preguntádo le cosas (Méndez, 1991:176).

"Pinchi tierra está peluda y llena de granos". Como Pánfilo no era poeta,
cuando pasó sobre el desierto de Yuma, de ver aquel erial tan inmenso exclamó: "¡Ah
jodido!, parece que aquí pegaron los apaches" (Méndez, 1991:180).

FRONTERA

Por días y días cruzan el territorio para pasar el río o brincar el alambre y llegar
por fin a partirse el alma por unos dólares que cambian por salchichas, pan, frijoles...
(Méndez, 1991:55-56).

Venimos de todos los rumbos del país y queremos cruzar la frontera, nuestras
familias esperan muriéndose de hambre. Caminando a pie, amigo, nomás siguiendo las
carreteras (Méndez, 1991:57).

Y aluego nos asaltaron manadas de coyotes, amigo, de éstos de corbatita, que
los créditos, que la política, que tía chingada (Méndez, 1991:57).

La familia Foxye vivía tras la frontera, en la vecina población de Green Land. El
tenía grandes negocios en bienes raíces. Habían llegado a acumular una fortuna
cuantiosa. (Méndez, 1991:111).

FRUSTRADOS

La misma atmósfera pletórica de cochinas hicieran morada las maldiciones
de tanto frustrado (Méndez, 1991:25).

Bien, para vosotros los frustrados, especialmente jóvenes, hay drogas a granel.
Son las bondades de la oferta y la demanda. (Méndez, 1991:31).

¿Qué? Sí, eso, los chivos también. Pasen los talentosos frustrados, la
humanidad es muy bruta... (Méndez, 1991:31).

GRINGOS

Un gringo lujurioso al que le decían Tony Baby, mismo desequilibrado que dedicaba los fines de semana a recorrer los night clubs de la calle Revolución, (Méendez, 1991:29).

Pero si la mayoría son extranjeros. ¿Qué les pasa, gringuitos? Sus pobres conciencias se ven torturadas, les asoma a las caritas... ¡Qué pena! Vieron niños consumiéndose en las fogatas de napalm. ¡Pobrecillos! (Méendez, 1991:30).

Quieres seguirme porque crees que esta misión es película de gringos en glorioso technicolor (Méendez, 1991:102).

(Chingados borrachos, llegan en montones como vacas al bebedero, estos pinchis son unos arenales para beber cerveza, especialmente los gringos, parece que los tienen amarrados en sus casas y cuando los sueltan se vuelvan la bichi en bicicleta) (Méendez, 1991:123).

HAMBRE

Veteranos de las guerras puercas, puterío y desempleados rumiando el hambre crónica (Méendez, 1991:25).

"Pelados hijos de puta, el hambre los tumba y el orgullo los levanta" (Méendez, 1991:27).

Varios chiquillos muertos de hambre, descalzos, desnutridos y chamagosos se habían apostado exactamente en el lugar... (Méendez, 1991:29).

-¡Borrachitos! ¡Alcohólicos! ¡Vengan! ¡Vengan! Préndanse a las fuentes del alcohol como a pechos de doncellas... Ya sé que son puros muertos de hambre y que me aman con pasión. Síganme, soy la diosa de la tomada, dejen a sus hijos y a su mujer llorando con las tripas vacías (Méendez, 1991:31).

De esos que pasean su hambre y abandono ... como si anduvieran allí sólo para dar testimonio de que por encima de ellos todo mundo es afortunado. (Méendez, 1991:38)

Los niños amaestrados a fuerza de azotes, marcados por el terror y el hambre (Méndez, 1991: 41).

Emocionadísima porque socorría mexicanos hambreados, hasta llegaba a destripar un par de lágrimas de sus ojillos de aura pelona (Méndez, 1991:46).

Algo de esto alcanzó a oír la vieja se llenó de indignación, prometiéndose a sí misma vengarse de los greasers muertos de hambre, malagradecidos y deslenguados (Méndez, 1991:47).

Se dolía el indio Loreto de ver tanto espalda mojada pululando con sus caras de hambre en espera de cruzar rumbo a gringú. Como todo campesino que llega a la ciudad, se portaban tímidos; tanta desolación mostraban y tan hambrientos aparecían que simulaban un ejército zapatista derrotado ... (Méndez, 1991:55).

Habían ganado la Revolución y se les pagaba con hambre y "jaramillazos. (Méndez, 1991:55).

El hambre, combustible de ilusiones, no se estrellaría más contra el círculo de sierras, ni se volatilizaría en las inmensas explanadas que preservan vivas las instituciones feudales con el moho de los siglos untados en sus cauces férreos. Es el hambre desesperada que saltando de las crónicas se ha echado por las carreteras que llevan hacia el norte (Méndez, 1991:55).

Van a los Estados Unidos desesperadamente. Tienen hambre ellos, tienen hambre sus hijos, sus mujeres tienen hambre, un hambre de siglos, un hambre rabiosa, un hambre que duele mas allá de las propias tripas, ¿hasta la entraña materna! Hambre de tener una mesa con tortillas, con frijoles, hambre de comer carne, queso. Hambre de no ver a los hijos con los ojos caídos ni las madres esqueléticas con tetas de noria seca ¡Hambre de comer algo! Para que las tripas no aúllen como perros torturados. ¡Ah! Ese llanto del hambre tan agudo en su desmayo que escarba sepulcros.... Por esos caminos, eternos calvarios, muchos sobrevivirán a su agonía de sed y de hambre mirando a los autos pasar veloces (Méndez, 1991:55-56).

Es una sola chillazón de viejas; unas porque se les mueren de hambre, otras porque se los matan (Méndez, 1991:63).

Constituían todos los seres desgraciados que morían de hambre un marco precioso para que la impiedad humana se gozara, pudiendo contrastar el gran privilegio de la riqueza (Méndez, 1991:63).

Una noche vi llorar a Manuel ... Me platicó lo del papá enfermo, de la mujer y de los chamacos hambriados, nada nuevo, cuando ahí a todos, por una cosa o por la otra, nos andaba llevando esa que mientan tanto (Méndez, 1991:70).

Llegó el mediodía... los carros lucían limpios, Se sentó en la banqueta simbolizando la tristeza, tenía hambre, estaba a punto de gastar el resto de sus energías y de la fe (Méndez, 1991:73).

Doña Candelita extendía los pliegos de cachitos a los turistas y a todo traseúnte poniendo unos ojos muy dolorosos, con un hilillo de voz suplicante...No faltaba más que fuera a torcerse de hambre. Ese día vendió los cachitos que le dio gana (Méndez, 1991:75)

Los únicos que te pueden medio matar el hambre son los meros pelados... Los pobres niñitos parecen piñatas de cuero, empelotas y barrigones, hambriados desde antes di'salir de la madre (Méndez, 1991: 76).

Con el dinero que gane... no se nos volverá a morir otro niño por falta de medicinas, ni volverá el fantasma del hambre.... (Méndez,1991:85).

Se acabó la masa, pero el hambre de los rapaces parecía haber crecido... La mujer tuvo que correr a socorrer al chiquito que se desgañitaba chillando de hambre, tiempo que aprovechó Lencho para timar a sus cinco hijos... (Méndez, 1991:88-89).

Hay que ir por los desiertos, sufrir la nieve a campo raso, recibir pedradas y azotes, compartir cárceles inmundas con ratas comedoras de orejas, pelearse con hambre tan hambrienta que sientes que se come tus mismas tripas (Méndez, 1991: 102).

Como en la mayoría de esos pueblos, en todos, no sólo en los del río de Sonora, son tres o cuatro los ricos y los demás tienen hambre y viven esclavizados, no faltó judas que me denunciara, éstos no necesitan fingirse, se dan en racimos como péchitas (Méndez, 1991:105).

-¿Eres tú, el mismo que anda por las plazas, los mercados, las calles, mitoteando a grito pelado contra las instituciones del gobierno, contra la policía y el alcalde de este pueblo, contra las gentes honorables, alborotando a la plebe y sonsacando a la indiad a pa que se alcen?

-Yo sólo he dicho que bienaventurados los que tienen hambre de justicia, porque serán hartados (Méendez, 1991:108).

Así corrieron días en que paliaban el hambre con ollas caldudas donde nadaban unas cuantas docenas de lentejas (Méendez, 1991:112).

"¿Tienes hambre?", preguntó Loreto. El Cometa sonrió muy dulcemente, moviendo la cabeza. "Ya no tel'lgo hambre . . . quisiera saber si conoce usted a Raulito Molina, mi hijo... Señor,..." (Méendez, 1991:137).

-Volvía borracho las madrugadas, con hambre, tuve que echarlo, apenitas si gano pa mal comer con lo que vendo (Méendez, 1991:143).

¡Ah qué coronel Chayo tan pícaro! ... Cuántas veces los transeúntes pasaron indiferentes frente a su figura de cobre tostado, rígida,... qué le quedaba, sino acordarse de aquellos tiempos para distraer el hambre (Méendez, 1991:152).

-Pos ni modo que de indigestión, de pura hambre crónica se lo cargó tía chingada, tú sábanas, no te hagas pendejo (Méendez, 1991:171).

Lo que no hicieron los siglos, los soldados y las armas, lo consiguieron el alcohol que, con la ayuda sistemática de una publicidad ventajosa predominaba, y el hambre maldita (Méendez, 1991:173).

El dolor profundo del hombre enloquecido hermanó al hambre y la desesperanza con la tragedia...se llevaron a Pánfilo babeándose, desternillándose a risa y risa como si hubiera sido un niño (Méendez, 1991:181).

HAMBRIENTOS

En muchas ocasiones en que caminaban entre gente andrajosa y hambrienta se prodigaban con los símbolos más poéticos: "Brillas como un sol, querido"; "Tú resplandeces como la luna, amada mía" (Méendez, 1991:27).

Van todos a los Estados Unidos como una meca de hambrientos... Arriban a los pueblos como bandidos de noche,..., Los vecinos cuidan a las gallinas y a sus chanchos contra la voracidad de los hambrientos que van de paso, humillándose para tocar puertas y pedir comida, "porque hace días que no pruebo bocado" (Méndez, 1991:55-56).

HAPPY DAY

Se llama el Happy Day. Todos caben aquí, hijitos. Entren, entren los confusos, los desdeñados, los maridos sin carácter (Méndez, 1991:31).

HOT DOGS

Le dejó un negocio grande que tuvo embrión en un puestecillo de hot dogs. (Méndez, 1991:30).

INDIO

Tal orgullo reflejaba el rostro del indio, tanta amargura asomaba a sus ojos, un algo indefinido que inspiraba profundo respeto, que la piruja se encogió intimidada, con un perdón enredado entre los dientes (Méndez, 1991:28).

Por las mismas fechas fue cuando duró el desdichado indio cerca de tres días sin contentar las tripas con un solo bocado (Méndez, 1991:28).

Me ganó la imaginación y vi en peregrinaje a muchos pueblos de indios hollados por la tortura del hambre y la humillación del despojo, recorrían a la inversa antiguos caminos en busca del origen remoto (Méndez, 1991:96).

Los demás indios también se miraban humillados, con el cabello sobre la frente; a los caballos sí se les miraban los ojos, tristes, tan negros como espejos de diamantes y desde el fondo una amargura tan grande como si todos los árboles hubieran perdido las hojas para siempre (Méndez, 1991:110).

-¿Qué vende usted?

-Pionilla, chuchupate, azahar, ruda, romero, raíz del indio, muchas medicinas pa todo.

-¡Vaya!, la raíz del indio, ¿qué cura?

-Pos, señor, con la raíz del indio tenen familia las mujerescluecas que no las carga el marido.

-Bien, aquí se trata de establecer una identidad (Méndez, 1991:143).

Estiró el pescuezo encendiendo los ojillos semiapagados para ver si el viejo Loreto era un ser vivo o la estatua de algún indio legendario (Méndez, 1991:147).

Siendo la construcción tan frágil no tardaron en cargarla en el troque de la basura. Envolvieron los restos del difunto en lonas podridas, ... sobre los restos del hogar del infeliz indio (Méndez, 1991:171).

JALE

Estoy jodido del lomo (Méndez, 1991:36).

Yo me la echaba de bato muy al alba porque era chingón en el jale; ora que estoy ruco me pongo a teorizar el punto, porque tú sábanas, ése, que cuando uno ya nota el ancho, pos es como un fierro gastado; si uno pide help, pos le tiran a uno con mierda (Méndez, 1991:37).

JEFITA

-Me siento muy agüitado, carnal, muy gacho... La jefita, pos ya se borró. Los carnalitos, pos dándole al camello; sandía, lechuga, ¿sabes qué, ése?... (Méndez, 1991:37).

JODIDO

Uijo, cómo he troteado, mano, pa poder servirle trago a tanto jodido (Méndez, 1991:33).

El agua no te va afaltar en Sinaloa, mano, pero en Sonora sí. ¡Ay jodido! (Méndez, 1991:75).

Jodido!, cómo estás flaco, si se te duerme la paloma te van a levantar las auras. ¿Qué, te subieron muy alto el canasto de las tortillas? (Méndez, 1991:97).

-¡Toma jodido!, pa que te eduques (Méndez, 1991:108).

En Tucson nos juntaron como a 250 y nos encerraron en un cuartito ... Yo había ahorrado 312 dólares. Me los quitaron en la bola, sepa quién jodidos (Méndez, 1991:97).

LEY

-¡Borrachitos! ¡Alcohólicos! ¡Vengan! ¡Vengan! Préndanse a las fuentes del alcohol como a pechos de doncellas... No hay cuidado, no se escondan, la ley los acepta plenamente (Méndez, 1991:31).

LUNA

La luna es un desierto y el desierto es también luna. Ahora entiendo por qué el poeta ama a la luna; porque la luna es como la poesía, brillan ambas con luces ajenas (Méndez, 1991:67).

MADRE

-Oiga, ¿entran buenas viejas aquí? -A veces llegan unas a toda madre. -¿ . . . ?- Pos lléguales, es la única manera de saberlo (Méndez, 1991:32).

-Oyes, y el valle más grande del mundo ¿cuál es? -Sepa la fregada ¿cuáles?

-¡Pos el valle y chingue a su madre! (Méndez, 1991:32).

Lo de mexicano domás pa meterlo al surco, a las minas, nel, pos otra chinga pior. Lo de americanos, pos ya te darás cola, camarada, pa darnos en la madre en sus pinchis guerras puercas (Méndez, 1991:38).

¿Sabes qué, cantinero? ¡Chinga a tu madre! (Méndez, 1991:38).

-¿Ese, te acuerdas aquella vez que fuimos al borlo, que quise ponerle a la huisita aquella que traiba su bartolo? Me dio en la madre el bato, ¿que no?

-Sí me acuerdo, Chuquito, y también de aquella vez que lo levantaron los policías en Los Angeles (Méndez, 1991:38).

MALDITO

Mares de gasolina y aceite, convertidos en nubes de gases venenosos. Humaredas de fábricas embrutecedoras, humo hediondo, humo sucio, humo y más

humo de los escapes de los autos, de los escapes humanos, humo del maldito cigarro gasificador de angustias y pulmones (Méndez, 1991:35).

Maldito desierto!, te has bebido el idioma y los alientos de mi pueblo antaño señorío Nahuatlaca. Tataaaa!, tatita . . . tata (Méndez, 1991:146).

Vengarse de los malditos traidores de su revolución. Se acordó de cuando quiso ver a sus antiguos jefes: estaba hambreado; ellos vivían en palacios y las tierras de riego y todas las riquezas les pertenecían (Méndez, 1991:173).

MEZQUITE

Arbustos y árboles escuálidos nos dijeron con su aislamiento que luchaban a muerte con el maldito desierto, mezquites esqueléticos que pintaban sombras desnutridas, palofierros duros, tanto como la tierra avara que los pare (Méndez, 1991: 86-87).

MISERIA

Algo le hacía creer al inocente que en unos cuantos días de lavar carros juntaría lo suficiente para librar a los suyos de la horrible miseria en que vivían (Méndez, 1991:35).

Los bosses dijeron que se había vuelto loco de puro alcohólico ... más que todo de ver a su familia que amaba tanto, sumida en la más cruel de las miserias, y para colmo la muerte de su Frankie en la guerra (Méndez, 1991:181).

MOJADOS

Vendiendo comida mexicana a base de explotar empleados wetbacks. Tan refilosos tenía los colmillos la perra "business woman" que en más de una ocasión había denunciado a los desvalidos mojados ante los oficiales de migración, para no tener que pagarles un mes de sueldo de la baba de perico que les abonaba (Méndez, 1991:29-30).

El éxodo de espaldas mojadas llegaba arrastrando los pies por los suelos calientes del desierto, huían derrotados por la codicia de los poderosos y tras de ellos la vida de sus familias quedaba condicionada a la aventura que correrían en tierra extraña (Méndez, 1991:96).

Ah!, los espaldas mojadas violan las leyes trabajando en los Estados Unidos, pero los que emplean a los espaldas mojadas no, ellos tienen libertad de emplearlos y de pagarles lo que les dé gana, ellos no son maltratados, multados, ni encarcelados, como si tuvieran licencia para esclavizar. ¡Esclavos! en tierra ajena, olvidados y proscritos en la propia (Méndez, 1991:56).

NAIDEN

"Yo trabajo, no acepto limosnas de naiden". Lo vieron alejarse con miles de dificultades, trastabillando con su dignidad a cuestras (Méndez, 1991:27).

NALGAS

"Demonio de vieja, andará en el infierno patinando de nalguitas en una pista de brasas enrojecidas" (Méndez, 1991:30).

NIÑOS

Vieron niños consumiéndose en las fogatas de napalm. ¡Pobrecillos! Vieron sangre chorreando las paredes y los bosques (Méndez, 1991:30).

Eran legión los pedigüños empedernidos, algunos llenos de fibra que aprenden con suma maestría a estirar la mano y a perfilar se poniendo un rostro tan dolido... Los niños amaestrados a fuerza de azotes, marcados por el terror y el hambre, suplicaban ayuda con vocecitas tan persuasivas, que las piedras de oírlos podrían meta- morfoarse en tortuga s sin conchas (Méndez, 1991:41).

NOMÁS

Muchos no toman no es por falta de ganas; lo que pasa es que son muy recododuros o nomás no les da permiso la vieja (Méndez, 1991:33).

Cuidado, Chuco! Mire nomás, pues no se cayó. Ya se le pasaron (Méndez, 1991:37).

Nomás hacía olas la frijolada; la anciana, que iba de tránsito, se hundiÓ hasta los tobillos (Méndez, 1991:47).

No hice muy grande el hoyo, ahÍ nomás como para que no se lo comiera la coyotera.... (Méndez, 1991:69).

ORA

Ora que estoy ruco me pongo a teorizar el punto, porque tú sábanas, ése, quecuando uno ya nota el ancho, pos es como un fierro gastado (Méndez, 1991:37).

ÓRALE

-Orale, camal, déjese cai con la birria, ya hace rede que estoy con la de caimán abierta (Méndez, 1991:32).

-Ta suave, ya no voy a vacilar. ¡Orale! No me traten con disimulo. (Méndez, 1991:32).

-Orale, mi buen Chuquito, qué milagro que anda usted por aquí (Méndez, 1991:36).

Orale pinchi cat, échese otra birrionda de volada (Méndez, 1991:36).

OJOS

El hombre, por su parte, tenía la prestancia de un príncipe bastardo, miraba con arrogancia y desprecio, escupía por los ojos (Méndez, 1991:26).

En mediodía una carita iluminada como manzana madura le brillaban los ojos como goterones de tinta negra (Méndez, 1991:35).

Se enfrijoló hasta los ojos (Méndez, 1991:47).

PACHUQUITO

-Estoy pendiente con el pachuquito aquél que baila solo con la sinfonola, tiene mala borrachera. -¡Ah sí! De modo que toma del peleonero (Méndez, 1991:34).

PATA

Loreto caminaba con las dificultades con que lo hacen las hormigas después de haber sufrido el refregón de una pata sádica (Méndez, 1991:25).

PERROS

Tan refilosos tenía los colmillos la perra "business woman" que en más de una ocasión había denunciado a los desvalidos mojados ante los oficiales de migración (Méndez, 1991:42).

Lo que dejaron los perros (cabrones chuchos, en esos días engordaron) lo echaron en un solo hoyo días después, revuelto con pelones. Sólo quedaron vivos cuatro hombres: Tadeo Rosas con un balazo en el lomo y otro en el tobillo, Beto el Cácaro amolado del cuadril y con mucha cursera, el yaqui Maldonado con un rozón en la cabeza y Chayo Cuamea sin un rasguño, a pesar de haber idode puntero (Méndez, 1991:42).

Se dan cuenta de que llegas cuando te asaltan unos perros que no son más que ladridos y huesos, de tan flacos parecen instrumentos de cuerda (Méndez, 1991:76).

PINCHI

(Llévales estas copas a aquellos pinchis briagos que están en la mesa, mientras que yo les sirvo a estos cabrones de la barra) (Méndez, 1991:32).

-Es cierto. Yo tuve un vecino que a cada día de pago le daba el cheque a la vieja y ella le devolvía un tostón.-Pues cómo sería pinchi esa mujer (Méndez, 1991:33).

Vale más borrarse uno de esta pinchi life, ése, pos se lo acaban a uno y ya ni camello le dan . . . (Méndez, 1991:36).

¿Sabes qué?, ora como que apaño güergüenza, siempre camellando como un pinchi animal (Méndez, 1991:37).

-Bueno... pues méxico-americanos -Chale, ése! Esa es la pura pinchi madera (Méndez, 1991:38).

La pinchi placa de "Los" me apañaba de volada y como les rayaba la jefa, ése, a puro chingazo me dejaban más boludo que un burro encanizado... (Méndez, 1991:38).

Orale pinchi cat, échese otra birrionda de volada (Méndez, 1991:36).

Si quieres saber cómo es el calor pallá pa Yuma, pos ya sabes, nomás métete a un horno ... con la diferencia que al pan lo sacan en poco tiempo y tú te tienes que chingar adentro todo el pinchi día (Méndez, 1991:66).

A usted no le va a hacer nada el frío, viejo pinchi, porque le va a entrar por un agujero y le va a salir por otro... (Méndez, 1991:71-72).

"Pos sí se mirarán-le cacheteó rabiosa-, pero tengo algo que enseñar, no como usted, pinchi vieja momia". Candelita tuvo que irse a otra esquina con sus cachitos porque ahí se estaba poniendo peligrosa la competencia (Méendez, 1991:74).

No. Los pinchis gringos acaban de ponerme una chinga arriera. Resulta que me fui a trabajar de alambre pa'l lado de Califa, duré tres meses... Hijos de su pelona, te quieren acabar en su solo día. Mírame, me dejaron chupado y pa colmos me agarró la migra (Méendez, 1991:97).

-Cómo está, Chuquito.

-Pos ahí... jodido y agujerado de en medio, camal. Acá me cargan estos pinchis gabardinas. (Méendez, 1991:127).

PIZCAR

Pizcábamos en los algodones de Marana, Arizona. Allí el buen Chuco era el mero campeón... (Méendez, 1991:43).

Pizcábamos melón, éramos puritita raza. Pa pizcar melón, cuate, te prendes un costal... con unas correas que van de un hombro a rodear debajo de un brazo y aluego te lo echas a lomo... (Méendez, 1991:66).

POBRE

Los domingos tenían placer en confundirse entre la gente más pobre. Se admiraban a sí mismos profundamente. En muchas ocasiones en que caminaban entre gente andrajosa y hambrienta se prodigaban con los símbolos más poéticos: "Brillas como un sol, querido"; "Tú resplandesces como la luna, amada mía" (Méendez, 1991:27).

POS

-¿Qué desean tomar, señores? -Pos yo le pongo a la birria (Méendez, 1991:36).

Pos aquí, camarón, me la paso en Tijuas, ése, arrastrando el fundía por el lodo, tú sabes, camarada (Méendez, 1991:36).

PRIMAVERA

¡Primavera! Juventud eterna... ¡No! Los días eran los mismos, podía contemplarlo en los jóvenes, era él el que había cambiado envejeciendo, cansado (Méndez, 1991:26).

PURO

-Usted no escarmienta. Pachuquito, no le busque. -Puro vacil, ése, ya no tiro guante... (Méndez, 1991:36).

PUTA

La Malquerida... el carácter hosco no era otra cosa que un rencor hondo que ocupaba el lugar de su gran ternura congénita, malograda por un destino tan injusto que en vez de darle un sitio de reina la había convertido en una desdichada puta (Méndez, 1991:28).

RAZA

¿Qué somos slaves, nosotros la raza? Luego, ése... es como si le filerearan a uno los hígados. Allá, ése, pos es uno "greaser", un "Mexican"; viene uno acá, ése, y quesque uno es "pocho"; me empieza a cuadrar que me llamen chicano. (Méndez, 1991: 37).

Es el caso que el viejo Loreto tenía el cerebro lleno de redes... su modo le venía de herencia de la muy antigua dignidad de su raza: yaqui de pura cepa con la regia apariencia de una estatua arrancada de la entraña del granito. (Méndez, 1991:38).

RUMBO

Si ustedes creen que hace calor pa'cá pa'l mayo, pos dense la güelta pa'l lado del Imperial, allá pa rumbo de gringuía, ¡hijue puchi! (Méndez, 1991:66).

Si me echaron por aquí por rumbo de Nogales fue porque les dije que soy de Matamoros. Los de allá dicen que son de aquí y los dejan en su tierra (Méndez, 1991: 97).

SABES

¿Sabes qué, ése? Ando brujas, ¿ves? Aliviáname con un toleco, camita, pa ver si apaño avión (Méndez, 1991:36).

SEÑOR

-Sí, señor, se hallan interiormente, pero sólo aquí en las cantinas públicas, créamelo (Méndez, 1991:34).

SIÑOR

-Señora, ¿cuáles son sus generales?

-¡Ay señor! A mis años y quiere que ande con melitares.

-Señora, estoy preguntando por su gracia.

-Pos la única será no morirme de hambre.

-¡Señora!, su nombre.

-Pos me llamo doña Candelita (Méndez, 1991:142).

SOL

Al doblar la esquina para penetrar a la calle Madero se topó con la luz tierna de un sol recién parido en un desgarramiento de nubes purpuradas (Méndez, 1991: 26).

SONRISA

¿Le lavo su coche, patrón? No le quedaba tela para cortar sonrisas, las fingía con una mueca que delineaba los estirones que sufrirían los músculos (Méndez, 1991: 26).

Qué no hubieran dado tantos príncipes con caras de idiotas, con la estupidez columpiándoles de la sonrisa aristócrata, por la realeza solemne del mísero yaqui (Méndez, 1991:39).

SUAVE

-Ta suave, ta suave, ya estufas, me estoy poniendo trancas. ¡Pura madera! Voy pa'toliro (Méndez, 1991:37).

SUEÑO

Diosa de la creación desnuda, dormida en un sueño de senos turgentes esperando la gula de las raíces que nunca llega... antesala de mares inexplorados donde mueren sirenas nostálgicas (Méndez, 1991:64).

SURCOS

Su maquillaje era muy espeso, el necesario para planchar los surcos que deja el arado del tiempo (Méndez, 1991:26).

TIERRA

Se volvía a parar creyendo oír a lo lejos la tropelada de la lluvia tamborileando el casco sonoro de la tierra, como una furiosa caballería villista en son de ataque. . Crecerían ríos y arroyos ceñidos como cuerdas de arpa a la piel de la tierra, tensos de lluvia (Méndez, 1991:25).

Humaredas de fábricas embrutecedoras, humo hediondo, humo sucio, humo y más humo de los escapes de los autos, de los escapes humanos, humo del maldito cigarro gasificador de angustias y pulmones. tampoco es de extrañar que en la misma atmósfera pletórica de cochinas hicieran morada las maldiciones de tanto frustrado: veteranos de las guerras puercas, puterío y desempleados rumiando el hambre crónica (Méndez, 1991:25).

Mi general, hemos perdido el aguaje.

-Me lleva la rechingada. ¿Ontán los soldados que lo defendían?

-Muertos pues. Tienen muchos agujeros; ya la tierra les chupó la sangre (Méndez, 1991:41).

Después de sepultarlo, Ramagacha se persignó murmurando. Todos somos tierra.... tierra (Méndez, 1991:68).

Pos ahí entre el desierto enterré a mi cuate... ¡chihuahua!, quemaba tanto la tierra que pensé en la cabeza de un gigante muy grande, muy grande, que se moría de calenturas y eso que el suelo no estaba nada duro (Méndez, 1991:69).

A pesar del terrible drama de sus vidas tenían la actitud noble de los que han acariciado a la tierra como a una madre (Méndez, 1991:55).

. ¡La tierra? Qué nos iba a mantener, nos dieron de lamás mala y sin agua. Hágamela buena, con decirle que allí hasta las liebres cargan su cantim- plora prendida del pescuezo, fíjese nomás (Méndez, 1991:57).

Sí, sí, muchos se quedan en el camino, ya sin fuerzas le entra a uno cualquier mal y lo clava en la tierra... (Méndez, 1991:57).

TIRABICHIS

Uno de los tirabichis preguntó mirando al capataz:

-¿Pos de qué petatearía este pinche ruco? (Méndez, 1991:171).

TOLECO

Aliviáname con un toleco, camarón, pa hacer play una songa, pa t irar chandla", carnal (Méndez, 1991:37).

TRIPAS

Se le pronunció el triperío como una entidad ajena a su organismo; las tripas la maullaban chillonas como gatas violadas en la oscuridad (Méndez, 1991:28).

VERIJAS

Nadie sabía cómo se llamaba La Malquerida; se le quedó Malquerida porque su carácter agresivo no criaba afectos; a decir de la madrota, sólo merecía aislamiento y desprecio, porque era una mula lanzada de las verijas y además que no había nacido de madre; la había parido una tía (Méndez, 1991:28).

VIEJO

El viejo Loreto rebanaba la niebla que se había encasquetado de cachucha sobre la cara sucia de la ciudad... (Méndez, 1991:28).

El viejo se empeñó en seguir allí mismo, confiado en que los guardianes del orden quitarían de la vista de los extraños el espectáculo deprimente de los infantes hambrientos (Méndez, 1991:29).

El viejo yaqui se le acercó demandante con la mano alargada (Méndez, 1991: 29).

La competencia ruinosa que traía vacías las tripas del viejo baldado culminó con la desgracia de uno de los escuincles Chalito (Méndez, 1991:34).

El viejo Loreto peinaba ya los ochenta años, estaba en la edad en que ya se ha sepultado un mundo y se vive o más bien se sueña (Méndez, 1991:39).

Persistía en la idea de ser el joven brioso, terrible guerrillero, sonreía al verse metamorfoseado en un viejo tan feo (Méndez, 1991:39).

El viejo no cejaba en sostener conceptos de honorabilidad que estaban en pleito con su hambre crónica,..(Méndez, 1991:39).

Muchos vieron extático al viejo deshilachado, aun cuando vagaba; algunos llegaron a sentir la rara presencia que trascendía de su frente (Méndez, 1991:41).

Loreto, con su visión amarga de viejo que conoce los mecanismos de la vida lo contemplaba todo sin mostrar ningún asombro. Intuía que habitaba una dimensión gris purulenta de heridas gangrenosas. Su mundo era oscuro, vedado a la luz de la alegría... (Méndez, 1991:63).

Ramagacha, el viejo campesino de piel terregosa, miraba las distancias con una sonrisa dulce: "Pero aquí no hay agua" (Méndez, 1991:65).

El viejo yaqui nunca lo había visto tan callado, sentía desprecio por el parásito, pero un arranque de compasión lo acercó al pordiosero (Méndez, 1991:137).

VIEJA

"Demonio de vieja, andará en el infierno patinando de nalguitas en una pista de brasas enrojecidas" (Méndez, 1991:30).

-Mi único delito, señor, es ser tan vieja, déjeme ir.

-No se le acusa de nada, puede marcharse (Méndez, 1991:143).

VOCES

Región poblada por las voces de los muertos, ciudad de las ánimas, ... Misterio de la soledad absoluta. ¡Dios mío! (Méndez, 1991:64).

Virgen de la voluntad del creativo, se colaron entre las polvaredas mis voces pronunciadas... (Méndez, 1991:95).

Cientos de miles invaden la frontera con los Estados Unidos; en el trayecto van sembrando sus voces como una enredadera de lamentos, como un rosario de blasfemias, como una escalera de preguntas sin respuesta. Voces paridas por la entraña de la tierra (Méndez, 1991:55).

YAQUI

En el rostro del yaqui viejo se mostraban las heridas que en sucesión genealógica había padecido su pueblo (Méndez, 1991:26).

El anciano yaqui trabajaba arrastrándose con voluntad de palofierro, le daba duro al trabajo; tenía en el gesto la determinación (Méndez, 1991:39).

El terrible yaqui Chayo Cuamea salió ileso de la rociada.... ¡Qué yaqui más temible! (Méndez, 1991:42).

De pronto veo en su cara todo el dolor de la humanidad, todas las angustias y lágrimas sumadas a través de los siglos y la tragedia entera del indio torturado... (Méndez, 1991:105).

Mi coronel Chayo Cuamea, ¡diablo de yaqui!, el único pelao en el mundo que se ha recetado a la muerte (Méndez, 1991:150).

-Soy Jesús porque con ese nombre me bautizaron, de Belén porque allí mero nací, en la Nación Yaqui. Siéntate, pero paga la cerveza (Méndez, 1991:102).

Iba a caerse, Loreto lo sujetó. Vio que era prieto, trompudito con rasgos de Yaqui. Tembló el viejo sacudido por un ramalazo de ternura.

-¿De dónde eres, muchacho?

-De Califa, tata (Méndez, 1991:147).

El yaqui Loreto sobrevivió dos años al malogrado Frankie. Lo hallaron ya reventado en la casita que había construido en el Barrio del Río Muerto (Méndez, 1991: 168).

ZOPILOTES

Muchas cicatrices y una pata que se comieron los zopilotes (Méndez, 1991: 152).

Peregrinos palabras clave:

En el capítulo 8 se especificó el significado y el valor de las *palabras clave* y de las palabras frecuentes. Vale la pena recordar que ambos tipos de palabras, y especialmente las *palabras clave* (que el autor usa con mucha más frecuencia de lo que cabe esperar en el discurso normal de los hablantes), sustentan la variada temática de esta novela. La repetición de ciertos términos pertenecientes a los campos semánticos de la opresión, el *hambre*, y la denuncia social es constante.

Peregrinos de Aztlán abunda en palabras como *hambre* (75 veces), *dolor* (44 veces), *muerte* (156 veces), *nomás* (46 veces), *órale* (18 veces), *miseria* (18 veces), *lágrimas* (22 veces), y *llanto* (2 veces), que inciden en la temática de denuncia social y en el lenguaje a través de unos personajes “representativos” de la sociedad; se concibe la novela como un “espejo” que retrata la vida de la región fronteriza. A través del léxico, al margen del conflicto del *hambre*, subyacen otros temas como la discriminación racial, la identidad, la lucha social, el respeto y la lengua a través de las palabras como *raza*, *dignidad*, *lucha*, y *desprecio*.

La presencia de dichos personajes “representativos”, como el *chicano* (61 veces), el *yaqui* (59 veces), el *indio* (36 veces), el *espalda mojado* (8 veces) y *Mexican* (10 veces) da cuenta de la temática social y de marginación. Podemos constatar el esfuerzo, por parte del autor, para regresar a sus raíces indígenas y *chicanas*, establecer presencia histórica en el sudoeste y crear una conciencia desconolizadora.

La variante social de la lengua chicana está representada en la novela. Palabras como *bato* (37 veces) y *carnal* (35 veces) dan cuenta de un esfuerzo de autorepresentación de la raza chicana con elementos lingüísticos particulares.

9.4. DENSIDAD LÉXICA

La densidad léxica nos aporta información sobre la riqueza de vocabulario de una obra.

Peregrinos es un documento acusador al estilo de Victor Hugo. Si bien la novela ha sido elogiada por la riqueza del lenguaje y lo variado de la expresión, no menos sobresaliente es la temática. En este caso, destaco la temática de la opresión: el pueblo-protagonista es asediado por dos superestructuras políticas que convergen en un mismo lugar. Ese lugar es la frontera México-Estados Unidos (Rodríguez del Pino, 1982:38).

Méndez despliega sus innegables dotes de hábil narrador: sabe imprimir un tono vivo a la voz de sus personajes; cuando su escritura se enfrenta a los horizontes mágicos de los desiertos de Sonora y de Arizona, logra páginas de una belleza acaso insustituible. En el panorama de la novelística chicana contemporánea, Peregrinos de Aztlán se destaca nítidamente: recoge los logros de su traducción y los proyecta en audaces desafíos. (Rubén Vargas Portugal, Lectura El Nacional México D.F.)

Uno tiene la sensación de que, por su complejidad de registros, por su eficacia narrativa, por sus valores ideológicos, por el excelente rosario de personajes, Peregrinos de Aztlán, está llamada a ser la novela chicana escrita en español, lo que Los de debajo de Azuela, fue para la llamada novela de la Revolución: una piedra de toque, un fundamento del que ya no sería posible prescindir. Quiero decir: que su español no retrocede, no está a la defensiva, no muestra heridas o raspaduras; al revés el suyo un idioma robusto, creativo, que tiene oídos lo mismo para lo intensamente vernáculo que para los mitos y la alta poesía del desierto. (Evodio Escalante, Suplemento cultural Uno más uno/Sábado. México D.F.)

Las armas de Méndez son múltiples, desde la literatura indigenista a lo Rojas Gonzalez, hasta la narrativa urbana más nerviosa, dinámica y concreta; algunos

episodios evocan con dignidad a Rulfo (en el diálogo entre los espaldas mojadas que agonizan caminando rumbo a San Luis Río Colorado) pero por lo general, Méndez logra una expresión propia nacida de la convicción en que lo narra y en la fuerza de una realidad que describe. (Gustavo García. Suplemento Uno más Uno. México D.F.)

Las diferencias entre *Peregrinos* y las demás novelas de Méndez deberían quedar patentes aplicando el tipo de análisis expuesto en la primera parte de este artículo, es decir, a partir de los datos cuantitativos y objetivos que pueden extraerse de ellas, y que están basados muy especialmente en el estudio del léxico.

La densidad del vocabulario no significa el número total de palabras usadas (tokens), sino la cantidad de palabras diferentes, que los lingüistas demoninan types (en contraposición a tokens). *Peregrinos* destaca por el alto índice de types o palabras diferentes.

	Total tokens (palabras o formas)	Total types (formas diferentes)	K: Coeficiente estandarizado de densidad léxica
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	76.262	15.317	52,17

En cuanto a densidad léxica, la obra de *Juan Rulfo* está en el coeficiente 30, o si tomamos autores más próximos en el tiempo, *Rivera* está en el 40,4 e *Hinojosa* en 46,2. Con Alejandro Morales, el coeficiente alcanza 47,5 en su obra *Caras Viejas Vino Nuevo* (aunque en este caso hay que tener en cuenta que la diversidad temática y el uso del lenguaje caló conllevarían necesariamente una mayor variedad léxica).

Peregrinos de Aztlán 52,17 es extremadamente rico en vocabulario. La densidad del vocabulario refleja el poder creativo del autor, así como su deseo de revivir la cultura de su gente. El alto coeficiente léxico de *Peregrinos* se debe al esfuerzo de Méndez para describir la *ciudad*, el *desierto* y su gente con miles de

matices y rasgos, reales o imaginarios; pero se incrementa porque a Méndez le gusta dar vida a cientos de palabras, con significados y connotaciones culturales y geográficas, y exclusivas de los yaquis.

Como veremos, en Méndez, desde el punto de vista del vocabulario, hay muchas palabras intraducibles que, si se traducen, pierden la connotación cultural de la lengua de origen. Las voces del silencio, fuera de la literatura escrita, también se pierden. Ejemplos: *pascola* se repite (2 veces), *yorí* (2 veces), *bichi* (4 veces), *sancura* y *tirabichis*.

Muy en consonancia con la densidad léxica, las variantes sociales de la lengua también están recogidas. Además del lenguaje estándar, está el habla vulgar, en cuanto que refleja el modo de hablar de un personaje marginal, como el Chuco (*buti, carnal, baisas, ruco, chale, estufas camarada, huisita, traiba, nel, brujas*), el habla rural con términos propios de las faenas del campo (*libra, valle, pizca, canuzco, mero, champion*) e incluso la presencia literaria del indio *nahuatl* con términos propios como (*pascola, buqui, cuacha de vaca, y espinas de biznaga*).

Los signos de puntuación, en concreto las comillas, son necesarios en cuanto acotan algunas de las palabras y ayudan a perfilar su sentido. “Pascola” es un término que tiene una explicación geográfica histórica. Se refiere a la danza del pueblo yaqui, originaria del noroeste de México, y es defendida hasta la muerte por los hechizeros, reviviendo una concepción de la naturaleza como deidad. “Ahuacatl” es una palabra náhuatl que hace referencia a la forma de la fruta del aguacate. Se conoce como la fruta de la fertilidad por los aztecas. “Yori Sancura” quiere decir muere blanco y “bichi” quiere decir desnudo. “Whiskey on the rock” “Poca Cola” aluden a nombres geográficos de bebidas. “Whiskey on the rock” es un bebida de alto contenido alcohólico. Frederick Tudor, en el clima cálido del sur, enfriaba el whiskey para aprovechar el aroma y el sabor. “Chimisturria” es un objeto de poco valor. Méndez introduce prestamos: “striptease”, “businesswoman”, “comics”, “goddam”, “playboy”. “Goddam” quiere decir maldito.

“Bimbo” y “winnies” tienen connotaciones fílmicas. “Bimbo” sirve para describir a un niño en Estados Unidos, carente de inteligencia. La palabra deriva del cine mudo, “Desert Night”, donde aparece Bimbo. “Winnies” deriva de Winnie The Pooh, un personaje ficticio de Walt Disney que vive en el bosque de los Cien Acres, en una casita construida sobre un árbol. Méndez está caricaturizando la casa de Loreto contruida en el Barrio Muerto. “Grifa” y “nieve” aluden al mundo de la droga. El termino “jaramillazos” alude a los desposeídos: “quien ha ganado la Revolución se les paga con hambre y jaramillazos” (Méndez 1991:46).

Méndez también emplea términos de los sectores más marginales de la sociedad mexicana: *chingar*, *boquearse*, *mangonear*, *fifirichi*, *chamagoso*. Algunos de los vulgarismos del Chuco suelen ser intencionados, con afán de hacerse oír: “puro vacil ése”, “órale pinchi cat”, “chale ése” (Méndez, 1991:29-36).

Méndez busca deliberadamente la riqueza léxica y la riqueza en el lenguaje poético con determinados efectos sensoriales: “...se antojaba suspenso en el espacio cual si ya estuviera prendido en los fríos anales de las páginas amarillentas, como cualquier mariposa disecada” (Méndez, 1991:29) o imágenes del tipo “voluntad de palofierro”. (Méndez, 1991:39) También busca la riqueza del lenguaje figurado: “chapulín” es un insecto ortóptero.

9.5. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

Una de las impresiones más notables que suele percibir el lector de las obras de Miguel Méndez se refiere a la técnica fílmica que emplea Miguel Méndez en la construcción del relato: *elipsis, saltos cronológicos, flashback, planos superpuestos*. La novela *Peregrinos* cuenta con medios suficientes para resaltar la tensión del conflicto (planos superpuestos). La riqueza del *léxico* permite un *ritmo* más *ágil y rápido*, sin depender tanto de la palabra, como ocurre en *el Circo*. Hay que destacar la *función social* de la novela, muy relacionada con el espacio escénico (espacios interiores, la cantina, los juzgados, espacios exteriores, el desierto, la calle). Destaca el lenguaje utilizado, lleno de matices, para describir las distintas dimensiones, muy en consonancia con la versatilidad lingüística de Méndez.

Las descripciones de la *ciudad* (se repite *31 veces*), *humaredas, humo* (9 veces), *escapes de los autos* (10 veces), *maldito* (9 veces), *cigarro gasificador de angustias* (4 veces) y *pulmones* (4 veces), *cielo* (32 veces), *gesto* (15 veces), *desprecio* (9 veces), *labios* (16 veces), *sonrisa* (19 veces), junto con nombres disonantes, imponen un estilo nominal más lento. Por otro lado, la tendencia a la repetición supone un fuerte impulso emocional, de caos.

Van todos a los Estados Unidos como una meca de hambrientos. Muchos se mueren debajo de los puentes, en lechos de arroyo o a la vera de los caminos, igual que el ganado y los animales del monte. Arriban a los pueblos como bandidos de noche, duermen en las orillas, Los vecinos cuidan a las gallinas y a sus chanchos contra la voracidad de los hambrientos que van de paso...Van a los Estados Unidos desesperadamente. Tienen hambre ellos, tienen hambre sus hijos, sus mujeres tienen hambre, un hambre de siglos, un hambre rabiosa, un hambre que duele mas allá de las propias tripas, ¿hasta la entraña materna! Hambre de tener una mesa con tortillas, con frijoles, hambre de comer carne, queso. Hambre de no ver a los hijos con los ojos caídos ni las madres esqueléticas con tetas de noria seca ¡Hambre de comer algo! Para que las tripas no aúllen como perros torturados. ¡Ah! Ese llanto del hambre tan agudo en su desmayo que escarba sepulcros... (Méndez,1991 :55).

El logro de estos efectos no puede alcanzarse con pocas palabras, sobre la base del vocabulario fundamental y general, sino con la riqueza de imágenes. Y, en efecto, los índices de riqueza léxica de la obra se sitúan en cotas notablemente altas: un 52,17 para *Peregrinos de Aztlán*.

Hay otros dos datos de interés con incidencia en el estilo de la narrativa: la longitud media de las palabras usadas y la cantidad media de palabras por oración. La longitud media de las palabras en español es de 5,1 letras, según el corpus *Cumbre*. *Peregrinos de Aztlán* registra una longitud media de 4,7 y *El Sueño de Santa María de las Piedras*, 4,76. La media de palabras por oración es de 9 en el español general, según el corpus *Cumbre*. *Peregrinos de Aztlán* registra una media de 16,1 palabras por oración, y *El Sueño de Santa María de las Piedras* 17,2. Ambos datos son reveladores: la longitud de las palabras usadas en *Peregrinos de Aztlán* es significativamente más corta que la detectada en *El Sueño de Santa María de las Piedras*. Pero todavía es más significativo, y estilísticamente mucho más relevante, que el número medio de palabras por oración es más bajo (16,1 frente a 17,2) en *Peregrinos de Aztlán* que en *El Sueño de Santa María de las Piedras*. No cabe duda que este segundo parámetro revela que la expresión es menos “ágil” y el léxico menos “familiar” en *Peregrinos* que en *Santa María de las Piedras*. Abundando en datos comparativos con otras obras, cabe anotar que en otras novelas chicanas, los mismos parámetros arrojan los siguientes resultados:

<i>Novelas Chicanas</i>	<i>Longitud media de las palabras</i>	<i>Longitud media de palabras por oración</i>
<i>Y no se lo tragó la tierra</i> (Tomas Rivera)	4,07	7,5
<i>Estampas del Valle</i> (Rolando Hinojosa)	4,34	15,57
<i>El Diablo en Texas</i> (Aristeo Brito)	4,4	12,5
<i>Caras Viejas Vino Nuevo</i> (Alejandro Morales)	4,5	17

Los datos de estos autores reflejan también, por su parte, algunos de los tópicos estilísticos atribuidos a cada uno de ellos y revelando, por ejemplo, un léxico más “familiar” y un ritmo más “ágil” en *Y no se lo tragó la tierra* que en *Peregrinos*.

CAPÍTULO 10: EL SUEÑO DE SANTA MARÍA DE LA PIEDRAS

10.1. FRECUENCIAS LÉXICAS Y PALABRAS CLAVE

Antes de tratar la temática de esta novela, cabe constatar que los resultados léxicos en determinadas parcelas de la obra, como por ejemplo los sustantivos, son los siguientes en *El Sueño de Santa María de las Piedras*:

Las **palabras más frecuentes** en *El Sueño de Santa María*:

<i>El Sueño de Santa María</i>	
Piedras (260)	Historia (24)
Ojos (130)	Atmósfera (23)
Viejo (107)	Soldados (23)
Oro (98)	Gallinas (22)
Hombre (92)	Huesos (22)
Padre (92)	Sueño (22)
Tierra (89)	Arena (21)
Pueblo (72)	Lágrimas (21)
Dios (71)	Pueblos (21)
Agua (70)	Perro (21)
Tiempo (70)	Cerros (20)
Señor (67)	Llanto (20)
Mundo (63)	Loco (20)
Sol (61)	Cactus (18)
Gente (57)	Yaqui (18)
Indio (56)	Famila (18)
Viejos (56)	Misterio (18)
Niños (54)	Hermanos (17)
Hombres (53)	Caballos (16)
Huachusey (52)	Revolución (16)

Iglesia (52)	Dientes (15)
Vida (52)	Mente (15)
Güero (50)	Indios (15)
Desierto (49)	Tripas (14)
Madre (49)	Miseria (13)
Plaza (49)	Cosmicland (11)
Muerte (48)	Gringos (11)
Dinero (46)	Cerebro (9)
Coronel (45)	Hambrientos (9)
Cielo (43)	Memoria (9)
Casa (42)	Recuerdos (8)
Hambre (40)	Carros (8)
Río (40)	Cabrón (8)
Calles (39)	Coyotes (8)
Burro (38)	Tragedia (8)
Fuego (37)	Maná (7)
Silencio (37)	Fantasía (7)
Paparruchas (35)	Cementerio (7)
Huevos (34)	Españoles (6)
Nomás (34)	Arenas (6)
Palabras (34)	Trenes (5)
Sangre (34)	Raíces (5)
General (32)	Hambreados (5)
Carne (32)	Frontera (4)
Hijos (32)	Prodigios (3)
Ciudad (31)	Flacos (3)
Risa (31)	Huesudos (3)
Alma (30)	Apaches (2)
Espacio (29)	Chilpayates (2)
Espíritu (28)	

Viento (28)	
Casa (26)	
Rostro (25)	
Vecinos (25)	

Y *las palabras clave*, en la misma obra, son:

<i>El Sueño de Santa María</i>	
Piedras (260)	Choyas (4)
Huachusey (61)	Arenales (7)
Santa María (221)	Ejidatarios (5)
Nomás (34)	Feligreses (9)
Indio (56)	Gritos (32)
Yaqui (18)	Güeros (4)
Cactos (18)	Maná (7)
Cerros (20)	Ojos (130)
Cosmicland (11)	Perros (29)
Gringo (11)	Putas (16)
Pirujas (10)	Tripas (14)
Panal (13)	Viejos (56)
Pinche (15)	Yermo (6)
Sahuaros (9)	Chupasangre (3)
Coyotes (9)	Fuereño (3)
Platicar (10)	Hambre (40)
Gringos (13)	Hambrientos (9)
Pelones (10)	Ocotillo (3)
Chingada (10)	Risa (31)
Burro (38)	Cementerio (7)
Desierto (49)	Cielo (43)

Llamaradas (13)	Chamaco (5)
Oro (98)	Diablos (9)
Jacal (7)	Plaza (49)
Chamacos (7)	Pueblo (72)
Ejidal (7)	Señores (32)
Viejo (109)	Sol (61)
Víboras (9)	Tierra (89)
Coronel (46)	Carne (32)
Aleyuya (11)	Demonio (12)
Pitolocos (6)	Estrellas (25)
Soldaderas (6)	Fuego (37)
Orale (19)	Guijarros (4)
Rumbos (10)	Huevos (22)
Zopilotes (6)	Misterio (18)
Gallinas (22)	Niños (55)
Hambreados(5)	Padre (92)
Mezquite (5)	Río (40)
Pedregal (7)	Soldados (23)
Nopales (4)	Voces (25)

A partir de aquí cabe vislumbrar algunas de las características que definen la temática de la obra, como se expone en la siguiente sección.

10.2. TEMÁTICA O IDEAS QUE SUSTENTAN ESAS FRECUENCIAS Y PALABRAS

CLAVE

Como veremos en su momento, *El sueño de Santa María de las Piedras* gira en torno a tres secuencias temporales: la primera, en los prolegómenos del siglo XX, cuando el pueblo de Santa María de las Piedras se ve afectado por la llegada de la *revolución*. La segunda secuencia, en torno a la década de los 30, cuando accidentalmente se descubre *oro* y *Santa María* se convierte en un pueblo lleno de pepitas de oro. La tercera secuencia tiene lugar en 1985, cuando una serie de *viejitos* se entretienen en contar las *historias* sobre el *pasado*.

Una de estas historias, la de la familia Noragua es tragicómica, ya que ve nacer a un demente en cada una de sus generaciones. En la familia *Noragua* destaca la presencia de *Timoteo*. Son *historias de viejos* contadas con una técnica realista y un fino sentido del humor. A esa *historia* se sobrepone la de Timoteo Noragua, un indio demente, que a lomos de su burro Salomón cruza el *desierto* en busca de la tierra de la abundancia. Paparruchas, Nacho, Abelardo y Teófilo son los viejos que dan vida y existencia al pueblo. Al mismo tiempo, Timoteo Noragua es el que nos deleita por su extraordinaria fabulación en muchas de sus páginas. Un defecto hereditario lo vuelve *loco* y errante distraído por las calles del *pueblo*. Consigue contraer matrimonio y se marcha a vivir a las afueras de *Santa María*. Escucha historias del otro lado de la frontera contadas por un *indio* alto y gordo, acerca de *carros* muy lujuriosos, *islas* flotantes, *trenes* que vuelan en rueda, cohetes llenos de *cristianos* rumbo al *cielo* en un país que se llama los Estados Unidos y decide ir a ver con sus propios *ojos* esa *tierra* bendita. Allí en *Comisland* pregunta quién ha construido todo aquello y le responden “What do you say?”, que se convierte, al no entender la pregunta, en el dios *Huachusey*. Timoteo, tras un peregrinaje por el Medio Oeste, Los Angeles, Chicago y Las Vegas, decide volver a Santa María de las Piedras y descubre que el tal *Huachusey* no es más que él mismo.

A medida que el poder e influencia del “Movimiento” en las letras chicanas se diluye, Méndez, en esta novela, parece alejarse de la *protesta social*, aunque el tema del *hambre* está muy presente en la novela, y se dedica a la *búsqueda de motivos más intimistas*, donde la posible queja no vaya dirigida al mundo anglo, sino a los padres, madres, hermanos y responsables directos del desasosiego, de la ilusión, de los sueños rotos y de las frustraciones de muchos chicanos. La palabra *chicana* desaparece en *Santa María de las Piedras* como palabra clave. De acuerdo con María Enríquez Betancor,

Cisneros is also breaking the silence in search of subjectivity regarding life in Chicano barrios and by exposing intimate and ironical socio-cultural perceptions within this community (Betancor, 2000:178).

No es extraño, pues, observar cómo a finales de la década de los setenta la literatura chicana acoge la llegada de voces más diversas, representadas, como ya veremos, por personajes como el indio Timoteo, el poeta loco en *El Circo*, el pachuco en *Peregrinos* y en *El muertos también cuentan* por el conquistador.

Las inquietudes de Méndez se describen así perfectamente en la obra *El Sueño de Santa María de las Piedras*, siguiendo el modelo del *bildungsroman*, o mejor, el *künstlerroman*, donde el joven protagonista, una *niño* llamado Timoteo Noragua, quien recuerda, a través de breves “sketches”, su infancia y describe sus emociones, sus inquietudes, sus sueños, decidiendo al final regresar a sus orígenes para poder comprender tantas dudas:

Timoteo Noragua buscaba el regreso, partía caminos, devoraba distancias... Se adentraba entonces en una maraña tejida de una selva tan viva, tan hondamente arraigada como son las dudas, el ansia de comprender la ignorancia. Timoteo Noragua empezaba a enredarse con las ideas,...quería adentrar en su mente, explorar los “por qué” y los “Huachusey”... ¿Acaso un dios niño? ¿Un dios niño que aprende a crear destruyendo y reconstruyendo? ¿Es un dios aprendiz que amasa la arcilla con su sangre? (Méndez, 1997:158).

El propio Méndez comentó, en una entrevista concedida a Lupe Cárdenas, su entusiasmo por esta novela y la razón que le motivó a elegir el tema, al afirmar que, “in order to regain my voice, I had to take an earlier voice--a child's voice” (Cárdenas, 1988). Se comprueba de este modo que el género, también adoptado por Rivera, Anaya y Sandra Cisneros, al elegir héroes jóvenes, es válido para expresar tanto la crisis existencial a nivel universal como la particular del individuo.

Uno de los aspectos diferenciadores entre *Peregrinos* y *El sueño de Santa María de las Piedras* refuerza, precisamente, el carácter especial de esta última obra; pues, a pesar de la existencia de numerosas novelas que narran el proceso de maduración de un joven chicano, como ya se ha mencionado, Méndez sintió que hasta ahora en ninguna de ellas se había reflejado con precisión el sentir más profundo de los *pueblos* sonorenses, anclados en el mismo desierto.

Santa María de las Piedras quedó casi en total aislamiento por espacio de años y años (Méndez, 1997:228).

Por allí se allegaban los viajeros de Caborca, Trincheras, Sonoita, Altar, Santa Ana y otros pueblos sonorenses (Méndez, 1997:34).

De hecho, la palabra clave *Santa María de las Piedras* es fundamental repitiéndose 221 veces.

Miguel Méndez se siente como Sandra Cisneros, “I’m trying to write the stories that haven’t been written. I feel like a cartographer. I’m determined to fill a literary void” (Cisneros, Publishers Weekly, 1991). Por consiguiente, del mismo modo que la literatura chicana emergió para llenar ese espacio literario vacío, al que hizo referencia Bruce-Novoa, Méndez hace suya la misión de asegurarse que en ese *espacio* estén todos representados, inclusive aquellos pueblos olvidados en la *memoria del tiempo*, a 100 kms al sur de la *Frontera*, que han servido de alimento para la población mexicana del estado de Arizona.

El estilo literario y constructivo de la obra de Méndez también se asemeja en numerosos aspectos a la de otros autores de su generación, como Tomas Rivera *Y no se lo tragó la tierra*, deambulando por Michigan o Rolando Hinojosa *Klail City y sus alrededores* (Rivera, 1992), anclado en la frontera en el estado de Texas. Novelas como *Klail City* o *... y no se lo tragó la tierra* están armadas bajo un esqueleto de breves historias cortas, las cuales suelen tener un final altamente revelador que ayuda al proceso de aprendizaje del protagonista. Por otra parte, las breves anécdotas que se relatan en el *El sueño de Santa María de las Piedras* suelen también tener unos tintes tragicómicos que aportan un grado especial de sensibilidad y aproximan los personajes al lector. El lenguaje utilizado en esas capturas casi fotográficas es altamente realista, con giros españoles en construcciones inglesas y vocablos ingleses “españolizados” y, a pesar de ello, profundamente líricos y llenos de sensibilidad.

Las historias que presentan los viejos a cerca del pueblo están llenas de colorido contadas de forma ágil, enzarzados en una conversación alegre y pícara. La memoria tiene un papel preponderante. La palabra clave *platicar* se repite en la novela 10 veces. Por el contrario, en la historia del *indio* Timoteo, la agilidad y el colorido del lenguaje desaparece para dar cabida a lo serio, grave y sentencioso. La palabra clave *indio* destaca con 56 repeticiones. Mediante este estilo pausado se da a conocer lo que va pasando por la mente del indio en la medida que se produce el proceso de desencantamiento hacia *huachusey*. La suma de ambas modalidades estilísticas da como resultado un discurso ameno.

Así, fantasía y realidad son elementos que convergen en este texto equilibrando una realidad magnificada, hiperbolizada en el símbolo, con una realidad de tiempo histórico, para hacer de ello una realidad ficticia que se rige por sus propias leyes (Piña, 1988:139).

La palabra clave *fantasía*, que se repite 7 veces, y *huachusey*, que se repite 52 veces, adquieren protagonismo en esta novela a diferencia de las otras novelas de Méndez.

¿What'd you say? Timoteo Noragua sonríe alorado, en tanto su mente escudrina. ¡Qué hombre!... ¿Huachusey hizo estas maravillas? Debe ser un genio. ¡Caramba! (Méndez, 1997:80).

Y si *Peregrinos* es una novela abrumadora, de múltiples implicaciones sociales y de una estructura compleja, “a sociological document of a high standard” (Roland Walter, 1990:103), que obedece a una necesidad de denuncia y testimonio social, sin olvidar, en ningún momento, su ambición literaria. *El sueño de Santa María de las piedras* responde, en cambio, a un concepto moderno y más estético, a una visión intensamente poética y de mayor proyección literaria, si cabe, a dos mundos separados por años luz y que sin embargo no son ajenos ni por su temática ni por su estructura, aunque sí por el realismo mágico, que en esta novela alcanza la madurez y maestría de Carpentier, Rulfo, Asturias y Márquez.

Es indudable que *El sueño*, escrito totalmente en español, presenta dificultades al igual que *Peregrinos*, con múltiples puntos de vista y de perspectivas, sueños, visiones, monólogos interiores, flashbacks, narraciones fragmentadas, yuxtaposición de pasado y de presente, elementos reales e irreales, con la presencia del desierto y la ciudad como caos, una naturaleza descarnada y muerta y transiciones cinematográficas de una escena a otra, por las que el autor, como dice Bruce Novoa:

No busca divertir al lector ni entretenerlo, sino conmoverlo y moverlo a la acción. (Bruce-Novoa, 1990:152).

El sueño se abre con un breve prólogo del autor en el que nos dice que *Santa María de las Piedras* es sólo un sueño, “porque lo buscan en el mapa y no lo hallan” (Méndez, 1997:16). El *sueño* es palabra clave en *Santa María* repitiéndose 22 veces a diferencia de otras novelas como *Peregrinos* donde no figura como palabra clave.

De veras, de esos sueños que sueñan las piedras. Sin embargo existe el Desierto de la sonora, y en zona fronteriza algún pueblo con calles y plaza. Anécdotas y personajes coinciden con hechos reales, como coinciden las imágenes que los espejos

reflejan. Bien pudieran ser también los hechos los que deambulan por los espejos y la realidad lo que emana reflejos... (Méndez, 1997:16).

El primero de los relatos tiene lugar en los prolegómenos del siglo XX, con la llegada de la revolución al pueblo de *Santa María de las Piedras*:

A caballo llega 1915 a Santa María de las Piedras: es la guerra, la muerte, la Revolución, el miedo, el hambre. Perros, lobos, coyotes y buitres se hartan de los caídos. Hay desolación...Ha nacido el hombre que se educa en la guerra y llega a los más altos escaños de la jerarquía militar (Méndez, 1997:60-61).

La segunda secuencia sucede en la década de los treinta, cuando se descubre oro en la región y San María, como el Macondo de García Márquez, cae en la más burda degeneración:

Con el ajetreo que provocó el oro, Santa María de las Piedras se volvió un remolino huracanado...Florece el comercio, se multiplicaban las actividades lucrativas, el municipio engordaba sus arcas al son que las panzas de los funcionarios públicos. No se le escapaba al padre Hilario que los dueños y empleados de tiendas progresaban a paso veloz..El oro de placer descubierto en Santa María de las Piedras ha desatado a todos los demonios; ahora rondan por las calles (Méndez, 1997:43-46).

La palabra *oro* figura como palabra clave con 98 repeticiones. La *tragedia* llega cuando el *oro* se acaba. También el *hambre*, aunque menos reiterativo que en *Peregrinos*, destaca en la novela con 40 repeticiones lo que viene a redundar en la temática del *hambre*. Las *tripas*, con 14 repeticiones, están presentes. No obstante, ya no hay voces sino una única voz que al unísono nos describe el *pueblo* Santa María. La palabra clave voz se repite 19 veces.

La tercera secuencia sucede, finalmente, en un tiempo actual, en 1995, y alrededor de un grupo de ancianos que se entretienen contando historias sobre el pasado en la plaza. Son historias de *viejos*, (*viejos* como palabra clave aparece con 56

repeticiones), contadas con técnica realista y un fino sentido del humor – que retroceden hacia el pasado en busca de los orígenes de *Santa María de las Piedras* – y que servirán de contraste con la larga secuencia de Timoteo Noragua, el demente cuya aventura marcha en sentido contrario, hacia el futuro y hacia la búsqueda de la tierra de la abundancia. Un defecto hereditario lo vuelve loco y errante distraído por calles y plazas, pero consigue contraer matrimonio y se marcha a las afueras. Escucha historias “del otro lado” sobre máquinas que vuelan, islas flotantes, ríos inmensos y toda la comida imaginable del mundo y su mente enferma se lo cree. Abandona el pueblo y con su burro Salomón cruza el desierto en busca del país de los sueños:

Los Estados Unidos es un país de magia, es la gloria... Allí nadie sufre hambre, ¡no'mbre!... si a alguien se le acaba la comida, pos se la da el gobierno. Ora que si te enfermas te curan... (Méndez, 1997:60-61).

Cuatro son los *viejos*, Güero Paparruchas, Teófilo Nacho, Abelardo y Lalo, que dan vida y existencia (o sueño) al pueblo y Timoteo Noragua es el personaje que otorga connotaciones universales y míticas a la escritura de Méndez. Son relatos dirigidos hacia tiempos opuestos. De un lado la historia del pueblo, *pueblo* es palabra clave con 72 repeticiones, contada por los cuatro viejos “con humor sutil”, que se disuelve en la nada hacia 1654, y de otro, la de Timoteo Noragua, que marcha hacia el futuro.

Son los viejos que día a día repasan las vidas y milagros de los que han vivido en Santa María de las Piedras. Les aterra el olvido, no quieren otra muerte sobre la física... (Méndez, 1997:55).

Los cuatro viejos “repintan los recuerdos que ha ido borrando el tiempo” (Méndez, 1997: 18), en una secuencia no cronológica, interrumpida por la voz del autor-narrador, quien incluso la cuestiona. En ella se narra la llegada de los españoles y la fundación de Santa María, la cristianización de los indios, el periodo revolucionario, el descubrimiento del oro en 1930 y la confrontación entre los evangelistas

norteamericanos y el catolicismo mexicano. El padre Hilario está muy presente en la historia junto a los feligreses. La palabra clave *padre* se repite 92 veces y *feligreses* (9 veces).

El *pueblo* y su gente constituyen los espectadores mudos del teatro griego y son el centro de su estructura histórica, modo de vida, pensamientos y costumbres, influencia del tiempo y del espacio con un toque de color local que, según Bruce-Novoa, recuerda la serie menos compleja de *Klail City* de Rolando Hinojosa; porque en *El sueño* merece especial atención el viaje fantástico de Timoteo Noragua con su burro Salomón. La palabra *burro* es recurrente con 38 veces. Timoteo es un “hombre ingenuo que, vejado por el vulgo, que llegaría al destino más fantástico por los extraños caminos del misterio” (Méndez, 1997:56), tras abandonar el pueblo y cruzar el *desierto* en busca del país de los sueños, de la tierra de dios. Es el epítome de todos los peregrinos de Aztlán y de los espaldas mojadas que van en busca de una vida decente en los Estados Unidos. En Los Ángeles, ante tanta maravilla como ve, pregunta quién ha hecho todo esto y, al no entenderlo, la gente le pregunta a su vez qué dice, “Huachusey”, que en su crédula credulidad cree ser el causante, hombre o dios de tan abrumadoras maravillas. Lo fundamental no obstante es la interpretación de la pregunta de Timoteo como si fuera una respuesta. Es la inversión del oráculo, quien o no entiende la pregunta o no la oye (Roland Walter, 1990:104) e intenta, como don Quijote, liberar al mundo de todos los males. Al final de la novela, Timoteo Noragua, desencantado de un peregrinaje de connotaciones míticas, que recuerdan *Los pasos perdidos* de Carpentier, desea volver a *Santa María de las Piedras* y descubre que el dios *Huachusey*, que ha dado origen a tantas maravillas en su cabeza, no es otro que él mismo y se desvanece en la galaxia.

A través de la novela, Méndez:

Creates a magically universe where realities with mystic tones; a cosmos where fantastic, miraculous, magic strange elements harmonize with real ones (Roland Walter, 1990:105).

En *Santa María*, por tanto, confluyen varios tiempos y espacios, su realidad se expande y es un reflejo de los pueblos del desierto, convertidos en un sueño y confirmando que todo es verdadero por más que parezca mentira, enfatizando de paso el recurso oral de la estructura, la mezcla de realidad y fantasía con la del realismo mágico. Lo irreal sucede como parte de la realidad y la ciudad, aunque una pura fantasía, se transforma en el epítome de todas las ciudades mexicanas del desierto de la Sonora. La memoria de los *viejos*, sentados en la plaza y hablando y pensando sobre los sucesos del pasado, crea su historia y la muerte de los mismos la condena a ser tan sólo un sueño, ya que no hay constancia escrita de la misma. En ella, no obstante, confluyen docenas de personajes, los *espaldas mojados*, el *maestro* Cloromiro, el padre Hidalgo, los feligreses y el gringo Trini Brown, la miseria de los vecinos y la opulencia de los extranjeros, los ejidatarios y los chupasangre políticos, el coronel, los soldados y las soldaderas, los yaqui y toda una realidad en suma llena de contradicciones, a las que Méndez da vida en su “español del alma”, que es también el de los viejos. Curiosamente los gringos y el *gringo* juegan un papel fundamental en la historia, caso del Trini Brown. *Gringo* se repite 11 veces. En el relato de la revolución mexicana de 1910, el *coronel* cobra un papel importante con 46 repeticiones, *soldados* (23 veces) y *soldaderas* (6 veces). Los *yaquis* están presentes en la historia de *Santa María* repitiéndose la palabra 4 veces.

Para Rodríguez del Pino (1980:46), los verdaderos personajes de la novela no son estos seres humanos que la pueblan, sino el *marco*, el encuadre y estructura del *desierto* y tenemos que decir que el *pueblo*, ambos personificados magistralmente.

Si alguien quisiera conocer este pueblo de Santa María de las Piedras, que se eche a andar por el lomo del desierto, haga amistad con la muerte, ignore la chamusquina, se alfombre de ampollas los pies, beba tierra caliente y camine y siga caminando hasta que llegue (Méndez, 1997:17).

Alarcón (1996:48) opina acerca de la naturaleza del desierto y de la ciudad y dice:

Ambos por igual matan al hombre, la una con sus arenales e inhóspita naturaleza, y la otra con sus vicios.

No obstante, es el mal en el hombre el que los provoca:

Vosotros los que ignorasteis las leyes naturales sois como los perros que se hartan de su mismo vómito; vosotras, las mujeres que andabais por esas calles, semidesnudas y provocativas, regando la lascivia como gatas en celo; vosotros gobernantes y jueces corruptos que escupisteis y os sentasteis sobre leyes constituidas y biblias, que construíaís prisiones y más prisiones para acabar con el crimen mientras robabais el dinero 46 destinado para edificar escuelas... (Méndez, 1997:206-207).

La consecuencia es la peregrinación de millones de mexicanos hacia los campos de California y la exterminación total, la pérdida de identidad, el desierto bajo un sol cegador, la nuclear eliminación de la *ciudad* y otros hechos sobrenaturales, como la aparición mágica de “el Santo Niño de Atocha”, o el fenómeno de “San Miguel Arcángel” luchando contra las tropas *federales* durante la revolución.

Hay momentos en los que el lector duda si el viaje mágico de Timoteo y sus fantásticas visiones son reales, pero el lector descubre que lo son y que Timoteo es una espalda mojada que va en busca de la tierra de las maravillas que son los Estados Unidos, hacia donde cruzarán miles de gentes con idéntico propósito. Al final, la visión de Timoteo, enfrentado al desastre nuclear y al encuentro con Huachusay, se convierte en una *ilusión*. Se da cuenta de que lo han engañado, “sólo te hacen promesas para reírse de ti” (Méndez, 1997:168). Ve *ciudades fantasmas, esqueletos* y cráneos, escenas horribles de devastación, “rostros y trajes (que) no eran otra cosa que polvo...Ya caían las *cabelleras*” (Méndez, 1997:235), “bestias y reptiles habían perdido el brillo de su mirada” (Méndez, 1997:241), *zopilotes* humanos que explota y roban a los *hombres*, y en el interior de sus almas parece que explotan bombas atómicas, en una visión apocalíptica y grotesca, que nos recuerda a El Bosco; pero estas escenas no

acaban aquí, el autor-narrador nos describe de forma esperpéntica al *burro* comiendo tantos billetes como puede y luego se mea en el resto. Todo el mundo, hombres y mujeres, zambas y *viejas* "... enfermos por la obsesión de la *riqueza*, contaminados de muerte por la radioactividad, sonreían con la sola vista del oro y del dinero" (Méndez, 1997:205).

Después de estas escenas, la impresión de *Santa María de las Piedras* es que en esta novela, Méndez va incluso más lejos de la degradación y deshumanización que nos recrea en *Peregrinos de Aztlán*, recreándonos con estos toques grotescos y de realismo mágico un *universo* destructor que excede al de la *realidad*, al describirnos la experiencia de un universo absolutamente deshumanizado.

Bruce-Novoa afirma que la literatura de Méndez es la voz que clama justicia en el desierto, "la voz del silencio", a pesar del coro de los cuatro viejos. Con el uso del flashback, la memoria, la mezcla de tiempos y espacios, la juxtaposición de gran variedad de lenguajes, la mezcla con total éxito de lo social con el realismo mágico y el uso de lo grotesco, el autor crea un complejo calidoscopio que obliga al lector a tomar parte activa en la creación de la novela. Voces ancestrales, mitos y leyendas, que oíría en su niñez, se mezclan en ella, devolviendo a la comunidad su historia e integrándose en la corriente central de la novela contemporánea con Márquez.

10.3. CÓMO LAS IDEAS AVALADAS POR EL LÉXICO SE HERMANAN CON EL CONTENIDO QUE SE EXTRAE DE SU LECTURA

A continuación ofrezco un listado de las palabras clave en la obra analizada, concretando su significado en una cita real de la obra de Méndez. Este conjunto de palabras clave en contexto está íntimamente hermanado con la temática de la obra anteriormente descrita y servirá para avalar la tesis de este trabajo, es decir, ilustrar y reforzar el papel fundamental de términos léxicos específicos para desarrollar la temática de la obra.

ARENA

Por años y años pareció que Santa María de las Piedras era un lugar embotellado. Otros pueblos que lo rodean suenan a leyenda... Pero no, no fueron las distancias las que borraban pasos, sino la arena, tantas y tantas piedras, la atmósfera de llamaradas y los caminos laberínticos que de constante deshacían las tolvaneras (Méndez, 1997:15).

ARENALES

Santa María de las Piedras está situado en medio de arenales y plantas rastreras, con sólo sahuaros de vigías, en un oasis de piedras (Méndez, 1997:16).

CACTOS

La casa de los Noragua estaba mero a la entrada de Santa María de las Piedras, en límite con el mundo de cactus. La zona de cactus en su extensión bordeaba el enorme arenal del Desierto de Sonora (Méndez, 1997:34).

CARNE

¡Ah!, pero la maldita lujuria, la pa-sión de la carne sí había recorrido desencadenada las calles lunadas de Santa María de las Piedras. Salieron a luz diez, estupro. Las violaciones se habían perpetrado con entera meditación, alevosía y ventaja. Los asaltos sexuales se conocieron en detalle (Méndez, 1997:183-184).

CEMENTERIO

Cloromiro quedó aquí en Santa María de las Piedras, sepultado en este cementerio. Su tumba es un monumento vivo de lo que quiere decir vergüenza. Ojalá y las futuras generaciones, afortunadas y ricas, no olviden a estos Cloromiros y que aprendan a ser honestas (Méndez, 1997:53).

Era yo entonces un niño de seis años. Al ruido familiar de las carretas se sumaban los rechinos que únicamente se perciben al rayar el alba... Van al cementerio, me comunicó mi papá con voz baja y muy tierna, van a sepultar a Nacho de la Pomposa, ayer lo mató un rayo (Méndez, 1997:164).

CERROS

También dan cuenta de Santa María de las Piedras esos cerros estirados en media luna en cuyos extremos se levantan sendos picos, frente a esa prominencia en explanada donde descansan los muertos. Los españoles dieron en llamar a estos cerros La Catedral, y los indios desde antaño, El Cerro de las Chichis (Méndez, 1997:16).

CIELO

No tiene cielo Santa María de las Piedras, sino un vidrio de aumento convexo por el que se cuelan rayos del sol que ya en tierra se transforman en demonios de fuego (Méndez, 1997:68).

Los hombres que violan los dominios del monstruo de fuego ya no pugnan por avanzar, sino por librarse del sepulcro que les cae del cielo (Méndez, 1997:66).

Arriba el cielo transazulado y sobre el ocre de la tierra el verdor punzante de los sahuaros, la nitidez de la breve cordillera y el vasto desierto refractando raudales de luz (Méndez, 1997:64).

COSMICLAND

El paso a Cosmicland tiene una virtud muy singular: el alma de los adultos regresa a la niñez. En cuanto éstos se adentran a los prodigios de la fantasía y del ingenio, todo es risa, sana locura y loca alegría (Méndez, 1997:84).

CHAMACO

Todos creyeron que Timoteo era mudo, hasta que a los once años se solió hablando como un profesor. Fue un chamaquito todo serenidad, aparentemente ajeno a todo lo que lo rodeaba, solitario de naturaleza, siempre aparte de los demás (Méndez, 1997:33).

El maestro aquel que llegó a Santa María de las Piedras con su mujer y cuatro chamacos: un grandecito, dos cagones y el otro de teta. Qué amolados llegaron, con el hambre hasta los huesos (Méndez, 1997:49).

CHINGADA

¡Demonios hijos de la chingada puta madre que los parió! (Méndez, 1997:47).

CHOYAS

El jovencito echó a correr, sorteando choyas y nopaleras... (Méndez, 1997:33).

CHUPASANGRE

De cuando en cuando caciques y políticos quebraban la monotonía a su modo, entonces las piedras de Santa María de las Piedras, calcinadas y sedientas, se hartaban de sangre fresca... (Méndez, 1997:57).

DEMONIO

Señor, dale fuerza al espíritu de mis feligreses, ayúdales. San Miguel, vencedor del demonio (Méndez, 1997:46).

DESIERTO

Santa María de las Piedras se finca en el Desierto de Sonora de espaldas a unos cerros peñascosos y de frente al arenal inmenso (Méndez, 1997:57).

...Porque aquí en Santa María de las Piedras al tiempo y al espacio se los chupa el aliento del desierto (Méndez, 1997:15).

Santa María de las Piedras... como un país minúsculo perdido entre el Desierto de Sonora y extraviado en el tiempo. Sus habitantes hicieron vida de proscritos. Vivían en Santa María de las Piedras como en el más desvalido de los exilios (Méndez, 1997:210).

Si alguien quisiera conocer este pueblo de Santa María de las Piedras, que se eche a andar por el lomo del desierto, haga amistad con la muerte, ignore la chamusquina, se alfombrase de ampollas los pies, beba tierra caliente y camine y siga caminando hasta que llegue (Méndez, 1997:17).

Fíjate, Santa María de las Piedras es un hormiguero a orillas del desierto, mero en el distrito de Altar (Méndez, 1997:15).

Vastedad huérfana de hierbas sin sombras ni esperanzas de aguajes, solamente arena, y un sol que arde cubriendo de llamaradas la atmósfera, la superficie y la entraña misma de la tierra (Méndez, 1997:65-66).

Miles de ellos marchan también sobre el dunerío. Parecen Cristos que no se hundan al caminar sobre las aguas de un mar encrespado de olas y espíritus malignos. Unos van caminando solos sin más compañía que sus ilusiones. Otros cruzan al lado de otro amigo. Los hay que marchan en grupos de tres y más compañeros (Méndez, 1997:66).

... Sabe que una vez que venza la inmensidad de arena encontrará el país de sus ensueños (Méndez, 1997:65).

Pero para llegar allá pos tienes que cruzar el desierto..." (Méndez, 1997:64).

Fue entonces que Moisés conducía a su pueblo a través del desierto. Hostigados por el hambre lloraban el desamparo los hijos de Israel. Orad y tened fe, dijo el santo varón, y Él os dará de comer (Méndez, 1997:23).

El único que monologaba en un desfile disperso de palabras atropelladas era Timoteo. En los últimos días, don Rumboso había devuelto a Timoteo cuando se adentraba al rumbo que lleva al desierto (Méndez, 1997:39).

Dí algo, Abelardo, antes de que agarren vuelo estos perdularios. ... Ya veo a este desierto pálido, franjeado con caminos pavimentados, dotado de arboledas, agua para beber a todas horas y hasta para bañarnos. Me alegro por mis nietos y por toda la juventud sentenciada a la miseria (Méndez, 1997:49).

En los últimos días, don Rumboso había devuelto a Timoteo cuando se adentraba al rumbo que lleva al desierto (Méndez, 1997:39).

Otra vez su imaginación poblada de muchos, muchísimos hombres, mujeres y niños que cruzaban un desierto fulgurante de fuego (Méndez, 1997:62).

Amaneciendo volvió la calma. El desierto mostró dunas nuevas, idénticas a las que había pulverizado (Méndez, 1997:66).

Entonces, don Lalo, no hay nada glorioso en nuestra historia. Sí, hijo, mucho, qué más gloria que sobrevivir en este desierto, por un lado los arenales sin fin y por el otro esa media luna de cerros con los dos picos erectos (Méndez, 1997:108).

Se adentran al desierto y marchan sin cambiar palabra. Les brotan ampollones en los pies. Sacan los guajes y beben para refrescar la respiración. Ahora abren caminos entre la noche y sobre las dunas. No hay yerbas, todo es océano de arena (Méndez, 1997:117).

Debo ser un poeta, Salomón: he visto al desierto seco, sin colores y luego lo he soñado cubierto de fuentes con surtidores de letras policromadas que cubren de poemas bellísimos toda su área y que se hace el milagro cuando florecen y todo se transforma en vergel y el agua se conmueve y vuelve a irrigar estos campos que olvidó hace tanto (Méndez, 1997:150).

Mientras tanto el desierto y el tiempo los iban devorando a todos (Méndez, 1997:192), Chayo Cuamea y sus soldados llegaron a pensar en su rabiosa locura que el Desierto de Sonora no tenía punta (Méndez, 1997:192).

DIABLO

El diablo, fatigado de cometer iniquidades subió hasta el sol y se adentró en sus cavernas a dormir siesta envuelto en llamaradas (Méndez, 1997:66).

EJIDATARIOS

Frente a la plaza de Santa María de las Piedras estuvo el local del Banco de Crédito Ejidal. Allí se allegaban los ejidatarios a recibir su parte de los dineros destinados a promover la producción agrícola. Tal dinero fue como la corriente de un río, cuyo lecho seco va mermando el caudal a medida que avanza. Del dinero destinado a los campesinos desde el centro les llegaba una baba. Los empleados bancarios, despóticos, corruptos, les concedían el mísero crédito como limosna (Méndez, 1997:211-212).

ESTRELLAS

Esa madrugada no hubo estrellas en el cielo de Santa María de las Piedras, se licuaron y manaban en torrentes, igual que los ojos de la Pomposa (Méndez, 1997:164).

FELIGRESES

Sus feligreses rezan al son de los alaridos del hermano Trini Brown. Qué rabia, qué rabia me da. Qué amargura, se roba a mis ovejas ese maldito aleluya (Méndez, 1997:23).

Las campanas de la iglesia tiran de los feligreses a repique tras repique. El padre Hilario está de plácemes, todo Santa María de las Piedras precisa de la misa (Méndez, 1997:19).

FUEGO

Un fuego que hería la piel, obligaba a cerrar los ojos, que dolía (Méndez, 1997:62).

FUEREÑO

Así y todo llegó un fuereño arrastrándose hasta el caserío, tostado como sartén y más seco que el polvo que se levanta del desierto. Le dieron a beber café caliente, después lo humedecían con toallas y le daban pequeños sorbos de agua (Méndez, 1997:116).

GALLINAS

Después de la chamba de alcalde puso una cría de gallinas el coronel Noragua, con el dinero del oro que se halló el Chano su otro hijo. Esto sucedió en los treinta, no se me enreden. No le fue mal, invadió de huevos a Santa María de las Piedras (Méndez, 1997:99).

GRINGOS

Los gringos vieron este páramo como una frontera natural. Frontera de cactus, piedras, arena y fuego, entre México al sur y los Estados Unidos por el lado norteño... (Méndez, 1997:15).

Era una novedad la aparición de algún extranjero; la salida de alguno de sus vecinos, una cosa rara (Méndez, 1997:228).

Ya es de noche, los ojos de Santa María de las Piedras están puestos sobre los extranjeros. Los vecinos ambulan por la plaza, espían el campo de los hermanos en La Verdadera fe en el Señor (Méndez, 1997:27).

¿Cómo la ve con ese gringo que casi le volteaba a su gente al padre Hilario? Por unos días parecía que todo esto se volvía campo de evangelistas, por lo menos mientras estuvieran llegando camiones con ropa y comida que el hermano Trini Brown repartía a dos manos (Méndez, 1997:20).

Ese gringo chamuscado está escandalizando en la vía pública, qué espera pues para aplicar la ley, póngalo de patitas en el desierto ahora mismo (Méndez, 1997:23).

Lo conducía un gringo pelado al rape de estatura muy elevada que platicaba y reía a gritos (Méndez, 1997:25).

Se aprontó un camión entre la plaza y la iglesia, viejo el aparato tal los desechados por el ejército gringo (Méndez, 1997:25).

Un tanto cinematográfico, daba la imagen de algún Juan Bautista de película (Méndez, 1997:25).

Este gringo se enriqueció más tarde merced al oro que encontró (Méndez, 1997:38).

Cabrón aleluya, monigote del imperialismo yanqui (Méndez, 1997:26).

Yo no sé la verdad de cómo han hecho tantos prodigios los gringos... Los EE. UU. son la gloria en la tierra (Méndez, 1997:64).

No seas tonto, Timoteo, te van a encarcelar los gringos o te van a matar en la labor como a vil esclavo... te van a lazar los gringos como a un animal, te van a arrastrar por las espinas, le van a marcar con fierros calientes... (Méndez, 1997:65).

Se desagua el hermano, se enjuta afiebrado, enronquece de gritar con voz que trastumba en los cerros y se pierde hasta desvanecerse en la inmensidad del desierto: Venid... venid, venid a escuchar la palabra de Dios (Méndez, 1997:28).

Si cualquier pelado gana mucho dinero, pero lo que se dice mucho, mucho dinero... Ora que si te enfermas le curan porque te curan (Méndez, 1997:61).

GRITOS

No se crea tampoco que los Noragua monopolizaban la locura en Santa María de las Piedras... El loco Aguilar andaba a zancadas por media calle llamando a gritos a la lluvia (Méndez, 1997:150).

GUIJARROS

De los cerros hacia el río, remo sobre un pedregal cuya corriente desciende en crestas pedregosas, coronadas de guijarros para morir sobre el desierto en una fiesta de arena... (Méndez, 1997:168).

GÜEROS

Los Estados Unidos es un país de magia, es la gloria. Uno no lo puede creer hasta que lo ve. Miren manitos, los güeros son como dioses, no sólo tienen puentes sobre los ríos, también sobre el mar, largos, largos y muy anchos. Se montan en unos carrazos muy lujosos... (Méndez, 1997:60).

HAMBRE

No hubo un caminante que pasara ante el hogar de la familia Noragua, sediento y con hambre, que no compartiera el pan con aquella gente rara... (Méndez, 1997:37).

El viejo los miraba comer con expresión atenta y misericordiosa. Los inflaba de café y agua fresca y terminaba dándoles una bolsa repleta de huevos cocidos... (Méndez, 1997:38).

A los Noragua en cambio les sucedió lo inevitable: la ruina, el fracaso, el hambre (Méndez, 1997:39).

A caballo llega 1915 a Santa María de las Piedras: es la guerra, la muerte, la Revolución, el miedo, el hambre. Perros, lobos, coyotes y buitres se hartan de los caídos (Méndez, 1997:176)

Pasó un día entero, llegó otra noche, volvió el hambre a la tropa del general Gallardete... (Méndez, 1997:181).

Olvidas que ahora mismo se nos van nuestros jóvenes rumbo a Estados Unidos, huyendo del hambre, a desafiar tantos peligros (Méndez, 1997:17).

Allá nadie sufre hambre, ¡no'mbre! (Méndez, 1997:61).

La mujer de Cloromiro, la Tencha... la había arrancado de su pueblo, de su familia, para matarla de hambre. Para qué tenían hijos, ¡ah! para lo mismo, para martirizarlos de hambre, sin dinero para curarlos cuando enfermaban (Méndez, 1997:51).

Dios te oiga, Abelardo. Saben que me da por acordarme de los días del hambre perra (Méndez, 1997:49).

Como un milagro prendían las letras en las mentes tiernas pero el hambre los asolaba (Méndez, 1997:51).

HAMBRIENTO

Los vecinos de Santa María de las Piedras, flacos, huesudos, hambrientos de toda la vida, sostenidos por dietas míseras... (Méndez, 1997:22).

El día que no socorrían a un hambriento los velaba cierta frustración (Méndez, 1997:37).

Una especie de deporte en el que el mejor socorrista era el que conducía al trashumante más hambreado y garriente... (Méndez, 1997:37).

De la legión de exploradores hambrientos que antaño socorrieran, no asomaba uno solo. De éstos, rescatados de la inanición, hubo varios que volvieron a sus pueblos, enriquecidos (Méndez, 1997:39).

Los vio agolpados contra la cerca fronteriza, tal el ganado hambriento que atisba los sembradíos repegado contra las alambradas. ¡No! No había cerca, ni río, ni desierto que los contuviera (Méndez, 1997:62-63).

Antes de que los revolucionarios se volvieran contra sí mismos, hambrientos de poder y de riqueza, llegó la revolución a Santa María de las Piedras como ola que se desplaza desde el centro de un océano... Habían llegado como espantos, tal si del

desierto se hubiera abierto una rajada como una enorme vagina que los pariera con todo y caballos (Méndez, 1997:176-177).

HUACHUSEY

Sueña, Timoteo Noragua, sueña el sueño de los simples... Ahora te llegas hasta ese ente de ficción que crece y engorda en tu mente absurda. ¡Huachusey! ¡Vaya disparate! ...Tanta es tu idolatría ciega, no le pintas cara, ¿sólo manos en medio de nubes? (Méndez, 1997:121-122).

No tendrías que decirme quién fue el destructor infame de este mundo y asesino de tu hijo para saberlo. Con sólo el movimiento de sus labios sacó a flor el nombre, ese nombre: Huachusey... (Méndez, 1997:204).

HUESOS

A Timoteo Noragua seguían creciéndole los huesos (Méndez, 1997:41).

Qué amolados llegaron, con el hambre hasta los huesos. Qué diferencia entre estos días que vienen y aquellos otros que se fueron arrastrando tripas secas (Méndez, 1997:49).

HUEVOS

Dentro de la casa juntaban huevos debajo y arriba de las camas, en los rincones; por todos rumbos había huevos, docenas, centenares de huevos; los apachurraban con los pies, se sentaban en ellos (Méndez, 1997:35).

INDIOS

Los criollos adoptaron modos y vocablos de los indios y sus dialectos, mucho del acento de las lenguas vernáculas (Méndez, 1997:228).

¿Qué tiene de raro pues, que un indio busque a Dios en los EE.UU.? (Méndez, 1997:161).

LLAMARADAS

Quizá no sea más que un reflejo de los pueblos del desierto que el sol convierte en espejos que irradian llamaradas y humanidad, que aquí convergen (Méndez, 1997:15).

MANÁ

Hermanos de Santa María de las Piedras poned vuestras rodillas en el suelo y orad y si pedís con fe yo os aseguro que mañana del cielo caerá el maná sobre vosotros. Todo Santa María de las Piedras cae de rodillas (Méndez, 1997:23)

MEZQUITE

La casa de los Noragua era de adobe, de paredes muy gruesas; las vigas eran de brazos largos y gruesos de mezquite; el cielo de carrizo y sobre éste el techo de lodo a modo de torta (Méndez, 1997:34-35).

Fue el Chano con la Chiriquiqui, la curandera, y ésta le recetó purga de cáscara de mezquite en dosis de caballo, a juzgar por los pormenores que diera el paciente (Méndez, 1997:68).

Muchos de ellos improvisaron viviendas, techaban arbustos, mezquites chaparros, garambullos, palofierros; no faltó quien se guareciera a la sombra de los choyales (Méndez, 1997:71).

Los campesinos a sus jacales mal contruidos con brazos de mezquites y ocotillos... (Méndez, 1997: 212).

MISTERIO

Pero este Santa María de las Piedras nunca dejará de ser misterio (Méndez, 1997:15).

NIÑO

A propósito, por dónde andas volando, Güero, con tu famosa vaca, estás de pico caído. Nomás estoy pensando en cuando era niño y vi de cerca la muerte. Échatela pues, pero no muy gorda porque te desterramos de Santa María de las Piedras (Méndez, 1997:165).

Si eres apenas un niño de nueve anos, mijito, cómo vas a saber si ni trabajas ni andas en la calle. Él fue a mi es-cuela, mamá, hace dos días. Hacía milagros, mamá. Mr. Huachusey no es un patrón, es un señor que hace milagros (Méndez, 1997:137-138).

NOPALES

Gente que mal comía quelites, nopales, con suerte frijoles o alguna liebre desbalagada, se llenaba las manos de oro, así como si nada (Méndez, 1997:69).

OCOTILLO

Tenía corral de ocotillo muy verde y vivo, también ramada de hojas acorazonadas; el piso era de tierra apretada a fuerza de pisón (Méndez, 1997:35).

OJOS

Como era rubio y tenía ojos grandes y muy verdes, y porque con la acción del sol se le ponían rojos al avanzar el día, empezaron a llamarle semáforo... (Méndez, 1997:38).

Sabes qué, Güero Paparruchas, mejor no cuentes, nomás de verte a los ojos se sabe que estás inventando (Méndez, 1997:118).

Sonreían con los ojos cerrados, reinventaban la infancia, se contemplaban briosos como potros (Méndez, 1997:55).

ORO

Después de sacudir, lavar y recoger oro, se pasaba las horas dando cauce a su afición de orfebre. Es leyenda que el año en que vivió en Santa María de las Piedras recogió una fortuna fabulosa (Méndez, 1997:38-39).

Cuando Chano descubriera el oro construirían los gallineros bajo la supervisión de un experto en la materia (Méndez, 1997:35).

PADRE

He acudido siempre a donde me llaman, enfermo y todo jamás les he fallado con la misa. Trátese de moribundo o recién nacido ahí está el padre Hilario a la hora que sea y en cualquier lugar. (Méndez, 1997:27).

Enseñó a los indios a labrar piedras, elaborar adobes, mo-delar la madera. Los instruyó en los secretos de la arquitectura. Los in-dios acataron su sabiduría. El padre Encarnación, su voz, su índice señalante, su energía extraordinaria, sus ojos de fuego (Méndez, 1997:226).

PEDREGAL

Pero pues este pueblo de Santa María de las Piedras no está fincado en ninguna cartulina sino aquí, en este pedregal circundado de duneríos que derrotan a las miradas de los extraños (Méndez, 1997:17).

El tal pueblo existe fincado entre un pedregal, rodeado en parte de cerros peñascosos al borde mismo del Desierto de Sonora (Méndez, 1997:68).

PERROS

Maldito hereje, lo hace por echarnos abajo, es su sueño. Nos humilla a nosotros pero es agachón con los gringos. Nos persiguió como a perros y sigue con su idea (Méndez, 1997:23).

Los americanos tienen mucho muy aborrecida la explotación de la gente pelada... Los americanos no andan a pie como los perros, no señor, tienen los patios llenos de carros de todos pelos y colores (Méndez, 1997:60-61).

Los grupos musicales se atravesaban por las calles como perros callejeros (Méndez, 1997:75).

PIEDRAS

En el mismo espacio en que llegaría a ser solamente un instante del tiempo cósmico hay piedras, cactus, ramajes enanos, arena, el cadáver de un río, una breve hoz de cerros peñascosos y un profeta que predica en el desierto: el viento (Méndez, 1997:230).

Di tú, un mundo de piedras, aunque en medio de este yermo no sea más que un puñado de guijarros y arena (Méndez, 1997:16).

O que acarrear los arroyos cada vez que las nubes se llegan a equivocar y descargan sus vejigas sobre estas piedras candentes (Méndez, 1997:16).

Después de unos cuantos millones de años allá van las piedras al cementerio de las piedras: el desierto (Méndez, 1997:168).

A veces se te ocurren cosas raras. Me intriga el alma de este mundo de piedras. A veces pienso que las piedras nos han robado el alma y que nosotros traemos la caras de ellas (Méndez, 1997:169).

Tantas piedras había, de tantas formas y tamaños, que con ellas pudiéranse haber edificado fortalezas, catedrales, casas (Méndez, 1997:58).

Ya te habrás fijado, Salomón, que las piedras son quietas, ni gritan ni se mueven. Son capaces de permanecer en un mismo sitio por espacio de siglos, milenios. Vaya. Por millones y millones de años. Hay que verlas con respeto, son tan viejas. Aquí en este lugar hay muchas, muchísimas piedras, por eso se llama así este pueblo, Santa María de las Piedras. Yo suelo contemplarlas, cada una es diferente en forma y tamaño. No las muevo si no es necesario por no perturbar sus sueños. Son tan hermosas las piedras, por ellas ha aprendido a callar esta humanidad (Méndez, 1997:149-150).

Aquí la gente es mucho como las piedras, soporta el calor sin huir, da la impresión de que nunca se mueve. Todo está suspendido en Santa María de las Piedras. Todo es silencio y quietud (Méndez, 1997:150).

¿De dónde salen tantas historias que platican los viejos placeros? De la nada, quizá de las mismas piedras, porque aquí, Salomón, no se mueve nada. Si alguien quiere saber de las cosas que no platican las piedras tendrá que moverse hasta más allá de la inmensidad de arenas (Méndez, 1997:150).

PINCHE

Qué bonita es la primavera..., todo reverdece. Menos tú, Nacho, estás más seco que el sol. Es lo que tú crees, pero todavía se me mueve una patita. Pues sí, con las pinches reumas a mí se me mueven las dos (Méndez, 1997:19).

PLAZA

Esa iglesia imponente que amasó con su espíritu el padre Encarnación y que ya era desde siempre. Esta plaza donde la historia juguetea, absurda y traviesa en boca de viejos parlotos (Méndez, 1997:16).

Se suplía con creces, quizá, la carencia de circo o teatro. En tardes o domingos se reunía la juventud en la plaza. Allí imitaban el habla y actitud de algún viejo, y reventaban esporádicamente en carcajadas (Méndez, 1997:151-152).

PITILOCOS

Los veteranos Pitolocos que hacía diez años que habían tocado en el funeral más triste que se diera en Santa María de las Piedras, rompieron con los acordes de un danzón y el Panal de Oro fue un regocijo de aullidos y contorsiones (Méndez, 1997:75-76).

PRIETOS

Los tienen muy amolados los ricos y no se diga los políticos; como son tan prietos no sienten el hambre, según el sentir de los chupasangre (Méndez, 1997:70).

El color de la piel llegó a ser una obsesión (Méndez, 1997:229).

Una mujer anciana, sin dientes, de cara pequeña, muy arrugada, color muy prieto, un tanto jorobada, zamba, le respondió a Timoteo con vocecilla muy tenue. El indio se conmovió de ver los ojos hundidos, acuosos, de la vieja. Yo, señor, me vine de Michoacán cuando estaba muchacha, mi marido, que ya goza del Señor, era de Sinaloa. El que le habló es mi nieto, le está diciendo que trabajamos para los americanos. Que nos matamos de sol a sol y que siempre estamos igual (Méndez, 1997:134).

PUEBLO

En 1650 Santa María de las Piedras no existe como pueblo. Ni siquiera se intuye su nombre. Es como un teatro vacío, sin público ni escenario (Méndez, 1997:230).

Y tú, pueblo estúpido, cómo puedes ser tan simplón y tan, tan pendejo. (Méndez, 1997:23).

Es bonito saber que estos pueblos van a nacer en el mapa oficial. Las cosas se van a abaratar mucho y la gente va a tener dinero de sobra para comprarlas (Méndez, 1997:49).

PUTAS

Con la llegada de las putas ¡y qué putas! ardió Troya en Santa María de las Piedras (Méndez, 1997:72).

Son centenares de gañanes los que se disputan el turno para brincarles. (Méndez, 1997:47).

RÍO

Ya ves que el río está seco siempre a no ser una creciente casual. Sin embargo, de allí viven todos esos ejidatarios que nos rodean (Méndez, 1997:108)

¿No será efecto de los años? Bien pudiera, bien pudiera ser. A la mejor te estás volviendo poeta. ¿Aquí en el desierto? No, no lo creo, éstos se dan a la vera de las selvas, montañas, ríos caudalosos, playas, allá donde la naturaleza canta. No hombre, no te creas, se da la poesía donde hay imaginación, sentimientos y palabras (Méndez, 1997:169)

RISA

A pesar de su pasividad no tardó en ser objeto de burletas y travesuras... verlo caer era la risa a tropel (Méndez, 1997:41).

RUMBO

Ambos militares con unos cuantos fieles al lado, cada cual por su rumbo, siguieron recorriendo el desierto en rued (Méndez, 1997:192).

SAHUAROS

Soberbios sahuaros que se levantaban imponentes. De lejos simulaban un bosque raro, ... Estaba forrada aquella superficie de un pasto rastrero y ralo que daba imagen de pelos aislados entre un montonal de piedras (Méndez, 1997:58).

SANTA MARÍA DE LAS PIEDRAS

Santa María de las Piedras es sólo un sueño; de veras, de esos sueños, que sueñan las piedras. Sin embargo, existe el Desierto de Sonora, y en zona de la frontera algún pueblo con calles y plaza (Méndez, 1997:13).

Nunca dejará de ser un misterio el cómo y el por qué vive gente en Santa María de las Piedras si su suelo es pedregoso y avaro, y allí junto, como una vecina más, habita la tragedia (Méndez, 1997:57-58).

Si acaso es cierto que Santa María de las Piedras existió, aquí estamos nosotros para comprobarlo (Méndez, 1997:16).

Ahora que si quieres precisar el punto exacto donde queda Santa María de las Piedras, pues lo más seguro es que te la vueles porque hay quienes aseguran que este pueblo es una broma, un sueño, y no dudes que hasta un cuento de esos que viajan con el polvo (Méndez, 1997:16).

Ella se permite complaciente, hastiada de los oropeles y galas falsas con que otros la convierten en dama aristocrática (Méndez, 1997:16).

Aquí en Santa María de las Piedras concluyen diversos tiempos y más de un espacio.... (Méndez, 1997:15).

Aquí todo es verdadero por más que parezca mentira (Méndez, 1997:16).

La única realidad que yo contemplo son estos arenales que arden, estos cúmulos de piedras que humean, esos cerros forrados de peñascos y ese río muerto al que violan las crecientes de verano, porque permanecen y nosotros sólo estamos de paso apenas un instante; a veces creo que ni estamos (Méndez, 1997:17-18).

Santa María de las Piedras había caído en el desgarrate endemoniado de la ambición por el oro pervertidor... (Méndez, 1997:43).

En Santa María de las Piedras el tiempo avanza lento porque lo ataja el fuego.... El rebaño multiplica su balar y a la par bala el lomerío y balan los cerros. Mugen las vacas el amor a sus críos acorralados,...los vecinos que se encuentran y saludan con sonrisas leves... Santa María de las Piedras vive de milagro (Méndez, 1997:165-166).

SEÑOR

El padre Hilario manda llamar al comisario don Rumboso Noragua: Señor, usted es aquí la autoridad,... qué espera pues para aplicar la ley, póngalo de patitas en el desierto ahora mismo (Méndez, 1997:23).

Dicen que don León Marcial de las Colinas se fincó en Santa María de las Piedras, más o menos en 1830. Dueño y señor de las minas de oro (Méndez, 1997:225).

Ya se lo llevan a Tucsón. Está deshidratado, van a curarlo. Perdona mi soberbia, Señor, perdona la soberbia del hermano Trini Brown y perdona la soberbia de esta humanidad de Santa María de las Piedras (Méndez, 1997:29).

SOL

Cuando los pica el sol y les deja su ponzoña, quedan los lugareños extenuados y ciegos a la buena de Dios, sin saber qué va o qué viene o si está todo en un ser, suspenso... (Méndez, 1997:15).

Aquella mañana salió el sol con toda su potencia, presionó al alba y penetró la oscuridad (Méndez, 1997:64).

El sol de Santa María de las Piedras no conoce la misericordia... (Méndez, 1997:29).

SOLDADERAS

Como un sueño arribó la procesión de soldaderas junto con el alba. Llegaron del desierto retrasadas, a pesar de que habían salido con un día de anticipación para estar primero en el lugar señalado, como siempre, para servir a sus hombres de inmediato (Méndez, 1997:181).

SOLDADOS

Los hombres volvieron a ser completos con la presencia de las mujeres. En dos días, gracias a cuidados y atenciones, a la bondad y disposición del padre Auxilio, los soldados estuvieron en condición de seguir su marcha (Méndez, 1997:182).

Más que todo proseguían en su afán por inercia, hasta que llegó el día en que la amnesia los enajenó totalmente, no por razones de guerra, sino por efectos del calor tan intenso que les había ido chupando la memoria (Méndez, 1997:192).

¿Quiénes somos? ¿Qué andamos haciendo aquí? Fue entonces que el Bichi levantó su voz con mucha potencia: ¡Somos arrieros pues! (Méndez, 1997:193).

Eran españoles: ... Traían consigo un espíritu de fuego,... Eran soldados, misioneros, liberadores, esclavizantes, maestros.... Para ellos no había montaña insalvable, ni río impetuoso que les vedara el paso... También con los desiertos se partían la madre... (Méndez, 1997:227).

TIERRA

¿Niños sonrientes que pasean en canastas voladoras? ¿Trenes que vuelan? ¿Animales que hablan? ¿Comida y justicia para toda la humanidad hambrienta? Quiero ir y ver con mis propios ojos esa tierra bendita (Méndez, 1997:63).

Los EE.UU. son la gloria en la tierra. Pero para llegar allá pos tienes que cruzar el desierto... (Méndez, 1997:64).

Un día en medio de su arrobo le asaltó el recuerdo de su tierra, su mujer, los niños, chivos, perros, gallinas, gatos y el hosco pedregal de Santa María de las Piedras. Anheló volver, vibraron las fibras más hondas de su ser (Méndez, 1997:154).

La tierra es para que la trabajen: siembren algodón, maíz, trigo, lo que sea siembren, para eso es la tierra, para que para frutos (Méndez, 1997:211).

Se encaró Fulgencio Suárez a los campesinos,... en lugar de trabajar la tierra como hombres de verdad (Méndez, 1997:213-214).

Presto a abrazar a su pueblo, su querencia, su tierra, su patria añorada (Méndez, 1997:235).

TRIPAS

Nomás de acordarme de las salchichas me bailan mambo las tripas (Méndez, 1997:61).

VIEJO

Ahora que me siento viejo y cansado me dan la espalda cuando debieran agradecerme tanto sacrificio (Méndez, 1997:27).

El jovencito echó a correr, sorteando choyas y nopaleras, aterrorizado, aunque no más que el viejo que lo seguía para detenerlo y librarlo de los riesgos del desierto (Méndez, 1997:33).

Después del hallazgo se negó el viejo a que algún miembro de su familia persistiera en el ahinco de buscar más oro, por aquello de que la avaricia rompe el saco (Méndez, 1997:35).

No está bien que practiques esa violencia, Chano es noble y así lo harás malo (Méndez, 1997:34).

Don Rumboso se había convertido en cierto modo en benefactor de los niños, pues a los padres de familia de Santa María de las Piedras siempre les habían faltado huevos para alimentarlos bien. ... El viejo Rumboso era respetado por recto y querido por generoso (Méndez, 1997:35-36).

Éste prometió al viejo que no se iría si le compraba un burro (Méndez, 1997:39).

VIEJOS

Ellos, los viejos chachalacas la visten de payasa, de pueblerina, de pordiosera (Méndez, 1997:16).

Todo le resulta muy gracioso a esta humanidad; pues si bien el agua está profunda, la amargura brota desde encima (Méndez, 1997:16).

Ya vendrán esos viejos chochos, ya vendrán y volveremos a hacer recuento de todo lo que ha pasado en esta Santa María de las Piedras. Aquí, sentados en estas bancas, debajo de estos árboles, en medio de esta plaza, vamos a repintar los recuerdos que ha ido borrando el tiempo (Méndez, 1997:18).

Como era de rigor había viejos sentados en la bancas, cabalgaban sueños en rescate de algún recuerdo....Son los viejos que día a día repasan las vidas y milagros de los que han vivido en Santa María de las Piedras. Les aterra el olvido, no quieren otra muerte sobre la física (Méndez, 1997:55).

Casi todos los viejos que andarnos en los ochenta, fuimos testigos de cuando El Tostado entró con su gente...era fuereño y había llegado quién sabe de dónde. Lo cierto es que era maestro, muy decidido a erradicar las tradiciones que según él tenían al pueblo bocabajiado (Méndez, 1997: 215).

VOCES

Tú y yo iremos hasta más allá de donde sucumben las voces, acuérdate que las arenas guardan sus ecos. Vamos Salomón, vamos a encontrar los ecos de las palabras (Méndez, 1997:150).

Voces que un mañana contarán miles de historias de Santa María de las Piedras, donde todo es estático, nada pasa, ni se mueve nada (Méndez, 1997:167).

YAQUIS

Si con los terribles yaquis no hicieron buenas migas los españoles, con los ópatas, que eran ciertamente guerreros máximos, si concertaron alianzas. . Con los siglos se acrisoló en Santa Maria de las Piedras un mestizaje muy singular (Méndez, 1997:227).

YERMO

Ya sé que los pueblos plantados a orillas del erial y hasta en el mero yermo son nombres conocidos en Sonora y más allá en otros lugares remotos... (Méndez, 1997:15).

El Sueño **palabras clave:**

En el capítulo 8 se especificó el significado y el valor de las *palabras clave* y de las palabras frecuentes. Vale la pena recordar que ambos tipos de palabras, y especialmente las palabras clave (que el autor usa con mucha más frecuencia de lo que cabe esperar en el discurso normal de los hablantes), sustentan la variada temática de esta novela.

Adviértase, en primer lugar, la alta frecuencia de sustantivos: *piedras* (260 veces), *oro* (98 veces), *pueblo* (72 veces) *indio* (56 veces), *Huachusey* (61 veces), *plaza* (49 veces), entre las 100 palabras más frecuentes. La presencia del *pueblo*, *Santa María de las Piedras*, limítrofe con el *desierto*, con *oro* y *piedras*, y personajes como Timoteo tras las huellas de *Dios*, traen recuerdos a unos *viejos* en la plaza del pueblo.

Si comparamos las palabras más frecuentes de *El Sueño* con las del *Peregrinos*, sorprende constatar que M. Méndez solamente comparte 13 palabras (*ojos, viejo, hombre, tierra, sol, agua, ciudad, mundo, desierto*) con el listado general del corpus general (Cumbre). Este hecho señala que nuestro autor muestra un altísimo índice de especificidad léxica entre las cien palabras más usadas.

El Sueño de Santa María de las Piedras abunda en palabras como *cactus, piedras, sahuaros, coyotes, cerros, desierto, oro, huevo*, con fuerte contenido simbólico, en consonancia con el componente *lírico y subjetivo* que permea la novela y de su vertiente más “*mágica*”.

La presencia de *revolución, generalazos, matacaballos, hambre, indios, frontera, oro, coronel e incluso de Timoteo* da cuenta del tinte “*dramático*” de algunos episodios y personajes. Por otro lado, la presencia de *padre, madre, hijo, jacal y casa* aluden al hogar y a la familia.

Las palabras plaza, iglesia, los viejos, árboles, la primavera, el verano, son representativos del *pueblo* de Santa María con un tono de “*nostalgia*” y “*tristeza*”. *Trenes, islas, prodigios, carros, y Cosmicland* dan cuenta del relato mítico de Timoteo y del mundo “*mágico*” de Huachusey.

10.4. DENSIDAD LÉXICA

La densidad léxica nos aporta información sobre la riqueza de vocabulario de una obra.

¡Uf! Cómo poder decir la constante alucinación sin la que no se puede leer El Sueño de Santa María de las Piedras! ¿Cómo darle las gracias, Miguel Méndez, al sueño y a la escritura por este pueblo, desde ahora, desde hoy en que se nos guía por él, propiedad de la cosmografía fronteriza; uno más esculpido en piedra, de tantos pueblos geniales, que habitan el mundo de la ficción, tan real de la literatura? Yo les advierto ahora, en mi calidad de pionero y gambusino de este pueblo del desierto, a los que van a leer este libro: Tengan cuidado, no se regresa siendo el mismo de Santa María de las Piedras (Dante Medina. Universidad de Guadalajara).

Su libro, El sueño de Santa María de las Piedras, es muy hermoso y refleja con muy eficaz maestría ese mundo apasionante: le felicito con toda sinceridad” (Carta de Camilo José Cela)

Es para mí una cosa indudable, que rápidamente Ud. está haciéndose uno de los autores más importantes, no solamente dentro del círculo de los escritores chicanos, sino en el amplio mundo de la literatura hispanoamericana. He leído Santa María de las Piedras con placer y admiración (Cecil Robinson. University of Arizona).

Una de las impresiones más notables que suele percibir el lector de *Santa María de las piedras* es el *sentido simbólico cósmico* que tiene toda la novela, similar al que tienen las palabras *piedras cactus, cerros, sahuaros*. La novela redonda en imágenes grabadas en la experiencia colectiva, en arquetipos como son el *oro, el mezquite, el pedregal, las choyas o Huachusey, un dios falso del mundo moderno asociado al dios-riqueza*. La novela presenta una lectura multidimensional con contenidos latentes. Sorprende el lenguaje y el léxico poético.

El logro de estos efectos no puede alcanzarse con pocas palabras, sobre la base del vocabulario fundamental y general. Y, en efecto, los índices de riqueza léxica de *Santa María de las Piedras* se sitúa en cotas notablemente altas: un 49,4.

	Total tokens (palabras o formas)	Total types (formas diferentes)	K: Coeficiente dedensidad léxica
<i>El sueño de Santa María de las Piedras</i>	76.878	13.699	49,4

Si tomamos como punto de comparación las dos obras *Peregrinos de Aztlán* y *El Sueño de Santa María de las Piedras*, la obra de *Peregrinos* tiene un **52,17** de riqueza léxica, mientras que la de *Santa María* llega al coeficiente **49,4**. Podemos afirmar que ambas obras sobresalen claramente en riqueza y variedad léxica: no solo superan la media, sino que se sitúan en la franja más alta de la escala, en comparación con autores canónicos de relieve como Juan Rulfo.

El sueño de Santa María de las Piedras es extremadamente rica en vocabulario.

<i>El sueño de Santa María de las piedras:</i>	49,4
<i>Pedro Páramo</i> (Rulfo)	30,01
Otros relatos cortos (Rulfo)	31,23
<i>Don Quijote de la Mancha</i> (I y II)	31,7

Hay que destacar el estilo completamente diferente de *Santa María* en comparación con el de *Peregrinos*. En *Santa María* el *exotismo espacial* es un rasgo que predomina sobre lo social, a diferencia de *Peregrinos*, pero también el mundo exótico de *Huachusey* se revela degradado.

En el caso de la historia del pueblo, el estilo es ágil, lleno de colorido en la conversación alegre y pícaro de los viejos. En la historia de Timoteo, la agilidad y el colorido del lenguaje desaparecen para dar cabida a lo serio, grave y sentencioso.

Algunas de las palabras reseñadas dan cuenta del carácter simbólico del lenguaje (*atmósfera, llamaradas*) e incluso podemos decir que *paparruchas* o *llamaradas* son más propias de la novela de Miguel Méndez que *cuates, vejigas* o *concupiscencia*. Véase el cuadro siguiente:

Santa María de las Piedras	
<i>Paparruchas</i> 35	Guijarros 4
<i>Atmósfera</i> 23	Vulgo 3 (plebe)
<i>Llamaradas</i> 13	Repique 3 (tañido de campanas)
Chamaco 7	Aborto 3 (feo o repugnante)
Pedregal 7	Páramo 2 (erial)
yermo 6	Vejigas 2 (vesículas)
Peñasco 5	
Chachalacas 4	

Nota: Los números que aparecen junto a las palabras señalan la frecuencia o número de veces que se repite en la novela. Los números que están en negrita indican que son *palabras clave*.

Los rasgos selectivos en la selección del léxico quizá contribuyan a la densidad léxica. Una oración ha de cumplir con dos condiciones para ser aceptada como tal: ser aceptable gramatical y semánticamente. A veces estas reglas no se cumplen en la gramática coloquial o en la expresión artística:

El sol de mayo bebe hasta el aliento de las piedras (Méndez, 1997:176).

Dormían ocotillos, sahuaros, biznagas, piedras, choyas (Méndez, 1997:25).

La personificación permite acercar términos que pertenecen a campos semánticos distintos: el sol bebe y el ocotillo duerme lo que posibilita una visión renovada y distinta de la realidad.

Miguel Méndez gusta de crear nuevas voces, como *caprichudo*, o atribuir voces a personas, el “Güero Paparruchas”. Otras son voces poco comunes en el español estándar: *tolvanera* (polvareda o ventisca), *ponzoña* (veneno), *lengua de tarabilla* (persona que habla mucho). Algunas de las voces adquieren sentido figurado (*aborto* de deforme a feo), *endiablado* (endemoniado, feo), *hormiguero* (agujero o hoyo para decir lugar donde habitan gran cantidad de personas). Otras voces son americanismos: *arguende* (argumento), en *chinga* (pequeña cantidad). Otras, del español antiguo: *por doquier* (por todas partes). Otros vulgarismos: *cuantimás* (máxime, más aún si). Otras voces son propias de Sonora: plantas rastreras, *pinole* (harina de maíz tostado).

El autor junta palabras y crea sinestesias (*sol de picada*), y emplea expresiones coloquiales como, por ejemplo, *aborto de lucifer* (según la tradición cristiana se refiere a Satanás, que fue destronado por el arcángel Miguel y precipitado al infierno), *te la vueles* (te larges) y *darle en toda su tiznada* (tiznado es el que esta ebrio).

Es docto en el uso de verbos: *circundar* (bordear), *soslayar* (sortear), *velar* (cuidar), *converger* (confluir), *barrenar* (abrir agujeros), *pelar* (perder todos los bienes), *remachar* (recalcar), y *tornar* (regresar, volver).

Aunque no son palabras muy frecuentes, el autor las incorpora a la narración y las hace propias.

10.5. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

Hay otros dos datos de interés con incidencia en el estilo de la narrativa: la longitud media de las palabras usadas y la cantidad media de palabras por oración. La longitud media de las palabras y la longitud media de las palabras por oración en *Santa María de las Piedras* es la siguiente en comparación con *Peregrinos de Aztlán*,

	<i>Longitud media de las palabras</i>	<i>Longitud media de palabras por oración</i>
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	4,7	16,1
<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	4,76	17,2

Santa María de las Piedras registra una longitud media de las palabras de 4,76 . La longitud de las palabras usadas en *Santa María de las Piedras* es significativamente más larga que en *Peregrinos de Aztlán*, lo que revela que el léxico es más familiar. El número medio de palabras por oración es más alto en el *Sueño de Santa María de las Piedras* que en *Peregrinos*, lo que revela que la expresión es más 'ágil' en el *Sueño*.

CAPÍTULO 11: EL CIRCO QUE SE PERDIÓ EN EL DESIERTO DE SONORA

11.1 FRECUENCIAS LÉXICAS Y PALABRAS CLAVE

Antes de tratar la temática de esta novela, cabe constatar que los resultados léxicos en determinadas parcelas de la obra, como por ejemplo los sustantivos, son los siguientes en el *El Circo*:

Las *palabras más frecuentes* en *El Circo*:

<i>El Circo</i>	
Hombre (552)	Realidad (89)
Ojos (517)	Sueños (88)
Vida (409)	Animal (83)
Dios (394)	Culo (71)
Tiempo (345)	Destino (71)
Tierra (345)	Diablo (71)
Viejo (328)	Comida (69)
Muerte (303)	Público (69)
Mundo (289)	Pasen (63)
Agua (283)	Literatura (62)
Sol (258)	Locura (62)
Desierto (204)	Frontera (60)
Hambre (200)	Piernas (58)
Padre (188)	Fiebre (57)
Voces (184)	Escritor (55)
Loco (182)	Libros (51)
Palabras (179)	Versos (48)
Sonora (179)	Poesía (47)
Amigo (178)	Dueño (45)
Poeta (172)	Tragedia (45)

Niño (169)	Cementerio (44)
Sueño (165)	Recuerdos (42)
Peregrinos (163)	Cirqueros (34)
Seres (155)	Magia (27)
Amor (152)	Espectaculo (27)
Letras (148)	Imaginación (26)
Pinche (145)	Chicanos (22)
Dolor (141)	Domador (20)
Boca (138)	Artistas (20)
Mente (137)	Altar (20)
Lengua (131)	Viaje (19)
Aztlán (127)	Infancia (18)
Pueblos (117)	Sahuaro (18)
Cuerpo (116)	Fantasias (17)
Perro (116)	Sonoyta (14)
Señores (116)	Hambrientos (12)
Circo (112)	Hacha (10)
Horno (112)	Don Quijote (10)
Fuego (111)	Microcosmos (10)
Risa (111)	Caborca (10)
Patas (105)	Acróbatas (8)
Familia (104)	Pitiquito (3)

Las **palabras clave** en *El Circo* son:

El Circo	
Circo (101)	Fiebre (20)
Loco (129)	Mente (30)
Sonora (91)	Huesos (23)
Lulo (54)	Señores (30)
Horno (71)	Cabrón (13)
Poeta (93)	Hombre (104)
Cirqueros (34)	Gritos (29)
Desierto (63)	Sahuaros (9)
Chavo (40)	Culo (15)
Capullo (34)	Oso (17)
Pasen (40)	Sopichis (7)
Pinche (26)	Letras (26)
Locos (38)	León (9)
Lumbre (24)	Legua (9)
Viejo (68)	Madre (57)
Loquistlán (15)	Maromeros (6)
Locura (35)	Verijas (8)
Víbora (21)	Carpa (10)
Peludo (18)	Dios (66)
Payaso (19)	Muerte (56)
Borgias (12)	Costal (10)
Yermo (14)	Hambre (24)
Marras (15)	Boleto (11)
Ojos (85)	Cerebro (17)
Patas (28)	Reír (14)
Carpas (12)	Hocicos (8)

Señor (92)	Risa (18)
Pinches (12)	Calorón (4)
Caborca (12)	Dunerío (4)
Cómicos (13)	Pueblos (26)
Chingada (12)	Acróbatas (5)
Sol (54)	Atmósfera (14)
	Mierda (13)
	Brasas (6)
	Lengua (25)
	Moco (6)

11.2. TEMÁTICA O IDEAS QUE SUSTENTAN ESAS FRECUENCIAS Y PALABRAS

CLAVE

El contenido argumental de la obra de *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* gira en torno a las experiencias de un *poeta* errante, encarnado unas veces en Don Quijote, otras en Federico García Lorca, y que tras su llegada al Circo de Sonora en los años 30 sirve de altavoz a sus amigos cirqueros, y por referencia comenta hechos y costumbres de los *pueblos de la zona*, aunque dicha labor quede en ocasiones en manos de *Don Homo*, que conversa con el joven y futuro *escritor Chavo*. *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora* pone de manifiesto que el sujeto se encuentra en un “marginal group within a marginal group”, por lo que Méndez debe romper con los roles pre-establecidos y, a través del *Poeta Loco*, encarna la nueva voz que comenta hechos y costumbres de los *hombres* y muchachos mexicanos de Sonora.

Un motivo común en las obras de *Peregrinos*, *Santa María* y *El Circo* es el rol preferente que adquiere la *poesía* como herramienta para alcanzar las metas de cada uno, y no sólo a través de sus obras literarias, sino también por medio de su labor profesional. A pesar del desasosiego que sienten ambos protagonistas de *Peregrinos* y *El circo*, ya sea por sentirse marginados por los propios compañeros del *circo* o del

viaje, ya sea por la timidez mezclada con deseos de agradar al público, el hecho es que tanto Don Homo como el Chavo de *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*, así como Lorenzo Linares en *Peregrinos de Aztlán*, el viejo en *Santa María de las Piedras* todos son conscientes de la importancia de *escribir y recitar versos*, aunque en algunos momentos el camino se les presente como un lugar hostil.

La poesía simboliza, por tanto, el primer paso hacia la consecución de la propia *identidad*. La palabra *poesía* se repite 47 veces en la novela. El distanciamiento inicial (o permanente en el caso del poeta *loco*) de la seguridad del hogar, de las costumbres mexicanas, del idioma español marca la separación entre él y los adultos, anclados a una *realidad* cruel que pueden superar los muchachos, capaces de forjarse su propio *destino* con ayuda de los *libros*, la *escritura* y la *palabra*. El joven *Chavo* afirma:

Ahora bien, no fue Don Homo el que dio el final a la novela, El Circo que se perdió en el desierto de Sonora, fui yo (Méndez, 2002:193).

Se inicia la novela con una de las presentaciones más deslumbrantes en la obra de Miguel Méndez, en la que trae del Claro, Sonora, sus *recuerdos de infancia*, con uno de los inicios más apasionantes de su narrativa, lleno de *humor* y de *magia*, con imágenes que nos recuerdan la fuerza de sus primeras obras y a Cela; por algo nuestro premio nobel fue en su busca, tras quedar impresionado por los paisajes descritos en su novela, y de la boca de Miguel Méndez compuso parte del lenguaje y situaciones de su libro *Cristo versus Arizona*.

En *el Circo*, un grupo de personajes desorbitados y *hambrientos* deambula por los paupérrimos *pueblos* del inclemente *desierto* de la Sonora.

Sí, más allá del hambre y de los climas hirvientes hay también niños contentos. Cuando se allega un circo o remedo que sea hasta los puebluchos aislados, de los niños emerge el júbilo más risueño; de los adultos de caparazón sentimental endurecido emerge ese espíritu infantil anidado en reserva bueno. (Méndez, 2002:15)

Todo en él es movimiento y transformación para escapar de la rutina; la realidad y el tiempo ceden paso a una afiebrada e intensa travesía vital, a una imagen invertida del mundo y de su orden, en la que todo es posible y todos tienen cabida al conjuro de la tercera llamada. El circo da comienzo la sesión, "Pasen, pasen a comprar su boleto" (Méndez, 2002:39).

Aparecen el *Hombre Víbora* y la *Mujer Rana*, el *León Tecomo* y su afamado *domador*: *Serpentín el Temerario*, el *Poeta Loco*, la *Capullo*, y el *Zenontle Feo*, y todos concurren, sin doblarse, a ese espectáculo prodigioso y desgarrado que es un pequeño *microcosmos* de la existencia misma.

Y de nuevo, como en sus novelas anteriores, *Peregrinos* y *Los Muertos* aparece el *poeta*, pero enloquecido por una *imaginación* calenturienta, por la *fiebre* y por el *hambre*, como el resto, a los que les recita *versos picantes* que conmueven al dueño del circo y les da *agua y comida*: *víboras* de cascabel asadas, *carne de liebre* secada al sol, *sopichis* de *sahuaro*. El *hambre* es persistente en la novela y la palabra clave *hambre* se repite 24 veces. Las palabras clave *poeta* se repiten 93 veces, *loco* 129 (veces), *voces* (20 veces), *costal* (10 veces) y *letras* (26 veces) que redundan en el tema de la metaficción.

El Poeta Loco sonrió benevolente. Este costal a medias, para la curiosidad de sus mercedes, contiene libros, muchos libros. No bebo licor, ni recurro a ninguna droga, aunque ciertamente los libros encienden en mi cerebro una locura singular. Por años y años, sin otra conciencia que no sean las letras, empecé a vivir una locura tan natural como pudiera serlo un sueño tangible, con voces, escenarios y figuras ciertas. (Méndez, 2002:13)

Pocho, *Bless me Última* de Rudolfo Anaya, *The Autobiography of a Brown Buffalo* de Oscar Zeta Acosta, *El Diablo en Texas* y *Peregrinos* tratan de jóvenes en busca de identidad, intentando encontrarse a sí mismos y convertirse en *escritores*. El *Circo* también trata esta temática. La palabra frecuente *novela* se repite 113 veces, *editorial* (29 veces), *editor* (13 veces) y *escritor* (55 veces).

Publica mis escritos, Chavo, y fírmalos con tu nombre, será ése mi mayor placer posmortem ... (Méndez, 2002:193).

A la mejor topas con suerte a algún editor de esos que empeñan sus negocios en favor de ideas personalísimas y te publica algo. De todo habemos en la viña del Señor. Llévale la novela del circo, Chavo; podría ser que él y los lectores se encanten con los locos (Méndez, 2002:193).

Don Homo ayuda al Chavo a encontrar su destino como escritor. Es un arte de sorpresas y el escritor, enfrentándose a la realidad, trata de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida entre el hombre y su circunstancia.

Don Horno, porque usted ha sido bueno y me ha enseñado tanto...quiero comentarle con atrevimiento de los episodios de la novela de su creación, El circo que se perdió en el Desierto de Sonora; hay algo que no termino de captar (Méndez, 2002: 179-178).

En consonancia temática con *Peregrinos y El Sueño de Santa María de las Piedras*, Méndez explora el *desierto* con personajes que parece que están sacados de Buñuel. La palabra clave *desierto* es recurrente 63 veces.

El Poeta Loco se extraviaba por espacio de dos, tres días, con cierta frecuencia...El desierto lo cautivó desde que tuvo conciencia de su existir. ...No era un loco normal el poeta de marras, difería del loco promedio, en otro decir de la mayoría de sus congéneres. Se sucedían las ocasiones en que lo rescataban de morir, ya sin conocimiento (Méndez, 2002:116-117).

Parece ser que el loco en cuestión era hombre de muchas lecturas. De pronto le daba por contar que se había encontrado con Unamuno, Cervantes, Jesucristo, el Dante y otras varias de las grandes figuras literarias. Algo suena en cuanto a que él daba razón de un ciego llamado Borgia, argentino según esto... (Méndez, 2002:96-97).

Le acompaña su perro *Rocinante* y la presencia de otro *loco* sublime y su modelo, *don Quijote*. El *circo* pasa por ciudades de muertos, *Loquistlán*, perdida en un tiempo pretérito, que sobrepasan en vecinos a las de los vivos, y que son tan *circo*

como los propios ilusos *cirqueros*, *payasos* pintarrajeados, simples y *chillones*, poca cosa, acompañados por algún león y oso, un alambrista, un par de *acróbatas*, susceptibles de causar asombro.

Estamos en 1999, pero se nos dice que el *circo* desapareció en los años 30 y resucitó en 1942 con la llegada del ferrocarril, y es ahora cuando el *poeta loco*, con aires de humano muerto, resucita y cuenta sus historias, convertido en el ombligo del mundo como *coleccionista* de *sueños*. La palabra *sueños* se repite 88 veces. Y sus *sueños* son personajes tan atrabiliarios y esperpénticos como el *niño ciego*, al que acompaña una *vieja* lazarilla, a quien el niño le ha hundido un *hacha* en la *cabeza*. Es *hijo* de Dostoievski y va en busca de su *padre*, perdido por los hielos de la Siberia.

No fui yo, señor, fue mi apá el que movió mis brazos y puso el hacha en mis manos. ¿Se puede saber quién es tu papi, Raskolín? Se llama Fedor Mijailovich Dostoievski (Méndez, 2002:21).

Con el *circo*, otros personajes, *obreros* enflaquecidos, *acróbatas*, instaladores del campo y tres *carretones* a los que para suavizarles los ejes necesitan echarles su propia orina, y Valente de Colcula, el *cantor*, tan *miserable* como el resto al que el *dueño* del circo, Servando Calía, desprecia por *feo* hasta que le prueba la *voz* y, asombrado lo contrata tras llamarlo Zenzón el Feo o *Zenzontle*, con la *luna* por novia y el circo en adelante por *familia*. La palabra clave *feo* se repite 40 veces.

De esta novela publicada por el Círculo de Cultura Económica de México en el 2002, Rosa Tequila dice, en *la Voz* de la Sonora (Tequila, 2004), que:

El circo que se perdió en el desierto de Sonora, el tema central es el desierto en toda su desoladora vastedad y, que así como los escritores sudamericanos han logrado destacadas obras detallando los misterios de las selvas, en esta novela Méndez recurre a los calcinantes paisajes desérticos que lo vieron nacer para recrear una historia llena de humor, amena, y de extravagantes seres que recorren las provincias fronterizas de Sonora con Arizona, llevando diversión a los residentes de polvorientos y solitarios pueblos a ambos lados de la frontera, en los que Méndez plasma, sin duda, muchas de sus memorias de infancia en El Claro. Narrada en

un lenguaje falsamente sencillo y directo, su autor recurre con creatividad a la sabiduría popular de estos poblachos sonorenses, sin dejar de lado una compleja e interesante trama en su contenido, que enfatiza la tragedia humana y la lucha por la supervivencia de personajes complejos y únicos que nos recuerdan lo mejor de nuestra literatura clásica española.

Caminan por los *pueblos* del Río de la Sonora, y los pueblos de *Caborca*, *Pitiquito*, *Altar* y hasta *Sonayta*, que muchos dicen que no existen, al faltarles el agua. Los *baños de braseros*, en cambio, encienden el deseo de la Caramelita y el *Rasqueras*, devuelven el ánimo a las *mujeres* y hasta el león Tecomo y el Zezontle Feo parecen salir de sus hondas cavilaciones. Al *poeta loco*, bebedor de *arenas*, la *locura del sol* lo abrasa y los *vocablos* le salen secos, a pesar de recitar a *Lorca*, y le pierden sus largas parrafadas sobre *don Quijote* de las que sale victorioso. La palabra frecuente *quijote* se repite 10 veces y *Lorca* (3 veces).

Con los personajes que *Servando Calía* contrata, como el *Lulo Molina*, para hacer de *perro* y de *serpiente*, con el Cachipote que come *lumbre*, la Mujer Rana “más *puta* que una liebre” (Méndez, 2002:54), su imaginación, no obstante, se agosta y necesita inventarse un nuevo narrador, de imaginación tan calenturienta como la suya y a quien no soltará hasta el final de la novela. Es *don Homo*, noticiero de La Gaceta, tan *hambriento* como el resto, pero que se “abstiene de comer por no cagar” (Méndez, 2002:69). Sabe más que el *diablo* y el poeta loco le pide que le ayude para ser escritor; pero él le aconseja que vaya a los *cementerios* a medianoche y “enrédate en conversación con los *muertos*” (Méndez, 2002:75), inventando para él, no obstante, *voces* y *vocablos* populares irrepitibles que necesitarían un serio estudio lingüístico sobre la *lengua* de la frontera.

La larga disquisición sobre el *circo* de 1917 rompe la narración lineal de la novela de forma tal vez innecesaria, pero vuelve a retomarla con la marcha del *circo* a la *Gringuía* y a la *Baja California*, sembrándolas de nuevos personajes e historias, como la del *Borgia* y *Lore*, la hermosa reina de la jobjoba de Cabarca, de disquisiciones, de nuevo largas en exceso como en *Los Muertos* sobre las literaturas del mundo que el *poeta loco* está ávido por recoger y con las que alimentarse, ya que,

El desierto es como un libro blanco, cuyas páginas precisan llenarse de fantasías y colores (Méndez, 2002:97).

En la Baja California, donde circula la moneda y les va a llover el dinero, todos corren tras *El dorado* huyendo de sí mismos, y todos van muriendo poco a poco. El *circo* se muere en masa. Fallece la Capullo, el domador de Serpientes yace a su lado, el Rasqueras queda difunto arriba de la Caramelo, del payaso Tolito se cuenta que se fue a Tijuana.

Allá le apodan el Cometa...y lo entierran de limosna dos sepultureros borrachos (Méndez, 2002:188).

Al *poeta loco* le desaparecen los personajes y dos *vaqueros* jóvenes dan con los *artistas* en la playa. *Don Homo* muere al final, tras pedirle al Chavo que publique sus escritos, “mis caprichitos...Chavo” (Méndez, 2002:193) del *circo*, pero el *poeta* se reafirma en la autoría de la novela y le niega que él sea el *autor*.

Raquel Iglesias Plaza (2014:458) afirma:

Las canciones están insertadas en muchos de los relatos. La función de la canción como intertexto entre comillas tiene el cometido de configurar un aspecto del protagonista Reinaldón y resaltar su caracterización como personaje. Se configura su rol temático o actorial, que siempre remite a un modelo de comportamiento, en este caso el de borracho y penderciero.

Méndez es consciente de la riqueza cultural y del legado histórico que encierran las canciones, inculcan valores e incluso sirven para resaltar actitudes o rasgos negativos de los personajes o de los niños (caso de Reinaldón). La palabra frecuente *canciones* se repite 20 veces.

El *viaje* por los desiertos de la Sonora configura un espacio metafórico sobre la *vida* de unos *pueblos* miserables, que nos recuerdan *Peregrinos* y *Los Muertos*, en los que las *voces* se mezclan de forma parecida y se entrecruzan. *Voces* es palabra clave en

Peregrinos (52 veces), *Que no mueran los sueños* (22 veces), *Los Muertos* (24 veces) y el *Circo* (20 veces). Es un viaje interior y exterior, de la mano igualmente de un *narrador*, muy parecido al de la última novela, con el *poeta loco* de protagonista en el que el autor se desdobra; pero, y como si se sintiera impotente de llevar solo una narración tan compleja, una odisea en un tránsito inusitado que requiere compañía, se inventa a *don Homo* y el *gacetillero* de se la da cumplidamente hasta el final, cuando lo abandona para reivindicar su obra, una *novela* que, a mi entender, conforma con *Peregrinos*, y con *El sueño de Santa María de las Piedras*, con “Tata Casehua” y el largo poema *Los Criaderos humanos*, una vasta región al estilo de Yoknapathapha de Faulkner, Macondo de Márquez o Comala de Juan Rulfo.

11.3. CÓMO LAS IDEAS AVALADAS POR EL LÉXICO SE HERMANAN CON EL CONTENIDO QUE SE EXTRAE DE SU LECTURA

A continuación ofrezco un listado de las palabras clave en la obra analizada, concretando su significado en una cita real de la obra de Méndez. Este conjunto de palabras clave en contexto está íntimamente hermanado con la temática de la obra anteriormente descrita y servirá para avalar la tesis de este trabajo, es decir, ilustrar y reforzar el papel fundamental de términos léxicos específicos para desarrollar la temática de la obra.

ACRÓBATA

Mira, público querido, esta jovencita ama a su oficio, ella es cirquera de corazón, sueña con ser la gran acróbata de fama mundial (Méndez, 2002:134).

ÁGUA

¡Sáquen el tambo de agua en reserva!... Los estoicos conductores del desierto mezclaban al agua porciones de gasolina... del desierto mezclaban al agua porciones de gasolina (Méndez, 2002:10).

ARENAL

El hombre que se decía Cervantes se tiró al arenal, convulsionado en carcajadas (Méndez, 2002:49).

Precisamente a orillas de Sonoyta, donde se inicia lo más feroz de los arenales, camino a San Luis Río Colorado, lo encontraron unos mocosos crucificado sobre el suelo, viva lagartija esmirriada (Méndez, 2002:19).

ATMÓSFERA

Sonoyta los había prendido a su atmósfera, podían flotar su entorno y callejuelas, mas no afianzar el paso en caminos sólidos (Méndez, 2002:168).

BOLETO

Pasen, pasen, pasen, pasen a comprar su boleto. Todo mundo entre a la función del Circo Sonora. Admírense de los hombres que vuelan: el Pajarito Tito y Saltaperico Quico vueltos aguilonos peinan las alturas. Pasen, pasen, vean las gracias del terrible Tecomo y su domador germano, Serpentín el Temerario. El león que se lo come y al instante lo vomita. Pasen, pasen, vean de cerca el talento de las bailarinas ... Admiren a la gran Gallina Charro, con qué señorío monta. Adelante, niños, niñas, jóvenes y viejos, adelante (Méndez, 2002:125).

BORGAS

En uno de tantos desvaríos, el Poeta Loco cuenta entre sus argüendes febriles de un tal ciego Borgas, fuereño este que rascaba guitarra y se andaba por el desierto a la buena de Dios... Montado en ese su caballejo que él daba en llamar Don Segundo Sombra, se daba a cantar tonadas de su cosecha a cambio de lo que le dieran para mal comer (Méndez, 2002:66).

CACTO

Los gringos llaman a este cacto "barril cacto" (Méndez, 2002:11).

Los otros guerreros, tercos, silenciosos, revestidos por fuera de minipuñales pese a sus físicos de pulpa blanda, son los cactos (Méndez, 2002:87).

CABRÓN

Te digo, hay cada cabrón apendejado en la viña del Señor, y nosotros de güeyes arriesgando la zalea (Méndez, 2002:80-81).

CAPULLO

Entre las viejas, una chamaquita bonitilla que subía a unos columpios a volar y a enseñar los chonchos... (Méndez, 2002:56).

CARPAS

Tres eran las carpas destinadas a espectáculos del Circo Sonora: la carpa grande para funciones con todo su elenco, una carpa pequeña para mostrar diversos fenómenos de la naturaleza, y la tercera abierta para la exhibición exclusiva del Hombre Víbora y de la Mujer Rana (Méndez, 2002:51).

CEREBROS

Cuando los cerebros son yermos en sí no hay lucha que valga, pero si se nutren de imágenes, ideas y un palabrerío tan vivo y tupido como la más verde de las malezas, sus dueños pueden convertir en emporio los arenales más estériles (Méndez, 2002:15).

CERVANTES

Acaso, Poeta Loco terrenal, ¿has topado con otros arcaicos hogañeros en huesos? Sí, por cierto, creí encontrarme al Quijote y me resultó Cervantes Saavedra: cabalgaba a caballo de palo de su niñez, de lanza extendía su brazo izquierdo puntiagudo. Qué del Sancho pues. Es rey de un país latinoamericano, no le tocó isla Barataria porque ya las mono- polizaron los euroamericanos todas (Méndez, 2002: 119).

CIRCO

De norte a sur a medio camino entre Nogales y Hermosillo estamos fincados aquí bajo el nombre y cuidado de nuestra Santa Patrona: Santa Ana, sí señor. De aquí hacia el oeste se desprende la carretera hasta San Luis Río Colorado, Sonora; de allí a un paso queda la ciudad de Mexicali, Baja California. Entre medio de dichas ciudades cruza el famoso Río Colorado (Méndez, 2002:57).

El Circo Sonora, efímero, de paso yendo de un lado a otro, se iba dejando estelas de sonrisas y amables comentarios (Méndez, 2002:166-167).

No hay como el gesto de una cara huesuda a efecto de la hambruna y atormentada por la pena para que la gente ría con ganas, más si haces pucheros y das una lloradita frente al público (Méndez, 2002:165).

El Circo Sonora, señores! ¡Pasen, pasen a comprar su boleto! (Méndez, 2002:163-164).

Del Circo Sonora, Chavo, pudiéramos decirlo todo en un par de zapatetas en base a relatos semiborrados por tantos años lentísimos, cargados de arenales y un fuego que aniquila también a los calendarios ... Muchos sucesos dignos de apresarse en letras han quedado acá despojados de color y ecos. Aquí me tienes, muchacho, mostrándole cuadros apenas discernibles a mi ignorancia (Méndez, 2002:104).

CIRQUEROS

Sí, por acá se anduvo el circo mentado, gozando del circo que somos nosotros. Cargaban con un oso sonámbulo, zongo de día, pero vieras en la función nochera, ¡hijueputa!, qué bailarín más chistoso, ágil como él solo (Méndez, 2002:56).

Los integrantes del Circo Sonora no sólo supieron de tragedias ajenas, sino que vivieron las propias, allá en el ombligo de esos arenales del que sus víctimas pudieran haber jurado infinito (Méndez, 2002:96).

Don Homo, ... Noto que usted abandona el carril narrativo que lleva cuenta de la vida de los cirqueros, parajes por donde peregrinan y demás, para de pronto virar hacia temas y anécdotas un tanto opuestas al relato rector (Méndez, 2002:179-178).

Ya no asistía la gente a sus funciones cirqueras.... Los circos empotrados por semanas a lugar fijo cambian su magia por la más infame realidad (Méndez, 2002:168).

A los niños les alegraba la presencia de los cirqueros y a los viejos les encantó la alegría de los niños (Méndez, 2002:166).

Tres provenían de la región clareña, algunos de Santa Ana. La mayoría de tragaleguas cirqueros parece que surgió de esos lugares sonorenses mimetizados a los

parajes desérticos en un casi total aislamiento, bueno, amén de dos que tres chaparritos provenientes de por allá del sur (Méndez, 2002:61).

CÓMICOS

Rieron una vez más muy fuerte los cómicos, también los poetas provocadores (Méndez, 2002:9).

COSMOS

Tú, el más sublime de todos los genios y el más loco andante caballero, ¿qué haces en estas soledades marchitas? Lo sé apenas; invitado de tu cosmos febril, heme aquí obediente a vuestro conjuro (Méndez, 2002:46).

COSTAL

Es un costal dentro de otro, más otras bolsas pequeñas dentro de cada cual; ambos envoltorios contienen en mucho la razón de mi vida (Méndez, 2002:11).

Extrajo pequeños costalitos... Este bulto, señores y señoritas, contiene víboras de cascabel asadas a las brasas con leña de brazuelos de cibiris, costillares de sahuaros, troncos de nopalera y demás cactus que el Gran Proveedor sembró en los desiertos (Méndez, 2002:11).

CULO

Al igual que yo, están ustedes jodidos y agujereados entre boca y culo (Méndez, 2002:7).

Ciertamente soy poeta pocas veces lo circulo cierta cosa predispuesta es para bien de tu culo (Méndez, 2002:9).

Métanse en el culo mariguanas y cocaínas y arrímense acá, al mero intestino gordo del Desierto de Sonora, a mitad de agosto, para que platiquen con Cervantes pinches mariguas, y no se anden ahí con achaques de que les apestan las verijas. (Méndez, 2002:20).

CHAVO

Ya que estamos en plan confidencial, Chavo, te diré: si no desarrollé a otros personajes a la altura del loco recitador fue porque no acreditaron mayor atención sus existencias incoloras (Méndez, 2002:173.)

De todos estos personajes... quizá el loco sea merecedor de rastrearse, o bien el oso (Méndez, 2002:97).

Hay cosas que se le graban a uno, la Capullo tema lo suyo: un chonchazo, muchacho, ya te digo, marca "demonio" (Méndez, 2002:56).

Ahora bien, no fue don Horno el que dio el final a la novela, El circo que se perdió en el Desierto de Sonora; fui yo, "el Chavo" (Méndez, 2002:193).

A estas alturas, 1999, con el milenio dado al traste, .. muy pocos transmisores de eventos localistas alcanzan a avizorar en retroceso cosas que se dieron medio siglo antes (Méndez, 2002:17).

DESIERTO

Ya que se metió el circuito pa rumbo del mero desierto, todo se volvió cuento, puras invenciones, muchacho. Eran una bola de majaderos los tales cirqueros (Méndez, 2002:55).

El Desierto de Sonora no comulga con burletas. A los audaces que lo desafían eventualmente los doblega, y de qué manera inmisericorde (Méndez, 2002:29).

Con mano, pluma y tinta a fuer de pintor, habré de colmar al desierto de fuentes, bosques y flores iridiscentes, más el juego de la amplia palabrería que invoco desde su yacencia encantada, allá en lo profundo de los arenales. De sombras cromadas la noche pintaré (Méndez, 2002:43).

No tardó el Desierto de Sonora en chuparse a los caballos con todo y carretones... (Méndez, 2002:28).

Aquí, en este desierto retocado al son de mis locos caprichos, en medio yo, vertical, giro en redondo cacheteando mi visión contra los horizontes. Río con ganas. Soy el ombligo de la tierra (Méndez, 2002:19).

Quién ignora, además, que a los norteados en el desierto los días, el calorón y la luz vivísima les van chupando la memoria hasta no saber ellos mismos quiénes son y por qué y para qué resuellan y caminan. Quizá la muerte torne a buen juicio sus ánimas (Méndez, 2002:18).

Ya puesta mi humanidad en el mero desierto, se diluye mi cordura (Méndez, 2002:13).

El desierto encoge y aísla plantas y árboles, los reseca y anula (Méndez, 2002: 87).

Como suele suceder, todos los reunidos conocían la flora desértica sonoreense por encima y de soslayo, al fin eran ellos parte del desierto; más de uno, sin embargo, se las sabía de todas todas (Méndez, 2002:12).

A la vez que el fuego, desde arriba les caía la sal a torrentes. Atravesaban el infierno de Altar o el del Dante, ahora franqueaban el círculo del hambre, de la sed, sed de agua, hambre de algún bienestar, humilde pues, para sobrevivir o fallecer dignamente (Méndez, 2002:115).

DUNERÍO

Aparte de los nativos, otros muchos atrevidos acudieron a darse contra un demonio en lucha abierta contra el dunerío; esa arena que se filtra por puertas, resquicios... (Méndez, 2002:87).

FEDERICO

Federico me llamo y soy. ¿Federico García Lorca? Cómo lo sabes, demonio (Méndez, 2002:35).

Calla, maldito, no me lo recuerdes y dime, por el tripería del río Guadalquivir y las estrellas que acoge, para qué rumbo queda Córdoba. No doy con sus torres, calles, plazas... (Méndez, 2002:35).

FIEBRE

La fiebre de letras me ubica entonces exclusivamente en planos cerebrales distorsionados, muy graciosos (Méndez, 2002:13).

GRITOS

Aún escucha los gritos dibujados de sus progenitores coludos el Poeta Loco; a su vez los repite a un volumen que enloquecen el paladar, el badajo campanillil y todo el aparato sonorante... (Méndez, 2002:80).

HAMBRE

La presencia del peludo los ayudó a divagar el hambre (Méndez, 2002:11).

Entre otros elementos rudos, la presencia del hambre, desaliento y estragos a los seres carentes de energías, no mermó ánimos (Méndez, 2002:87).

HORNO

Jálale pa'llá, pinche Pajarito Tito. ..Qué le da pues a este loco hijo de la chingada por andarse metiendo en las meras tripas de este pinche horno. (Méndez, 2002:80).

HUESOS

Se puso en pie, montó su caballo de hueso y me dijo: Este caballo es mi Rocinante en huesos, lo armé con sus zancarrones mismos, sabedlo (Méndez, 2002:49).

JESUCRISTO

Del Poeta Loco quedó un gesto de supremo gozo flotando entre la fogata atmosférica. Hincado de rodillas pudo al fin vivir su borrachera de sol más sublime. Frente a él, arrobado profundamente, contempló a Nuestro Señor Jesucristo y conversó con Él (Méndez, 2002:187).

Nuestro Señor Jesucristo, de lejos, lo seguía mucha gente hambreada y malherida; ya sabe usted que ahora en las guerras electrónicas y fuegos cruzados son más los chamacos y el viejerío a los que desgracian las tropas rivales entrenadas para matar (Méndez, 2002:120).

Es mi yo ahora el que me busca a mí (Méndez, 2002:119).

LEGUA

Señores, veo ya que son ustedes artistas, de la legua según lenguas. (Méndez, 2002:8).

LEÓN

Un león de mucha melena negra, más arpa que león, así serían los costillares del méndigo animal, como que cojeaba de las cuatro patas, babosito y mascón, algo así como viejita que remuele chicle (Méndez, 2002:56).

Ver de cuerpo presente al león Tecomo es la locura en su máximo ramalazo (Méndez, 2002:40).

LOCO

No señor, jamás, el loco no necesita de artificios dañinos para soñar (Méndez, 2002:162).

El loco y el literato son un sueño con dos patas, siempre en acción pletórica de sueños ensoñados (Méndez, 2002:162).

Usted, don Lucas, es un loco superaguzado. Gracias (Méndez, 2002:162).

LOCURA

La locura de locos llevada al extremo. Una vieja, pelota con forro, arrastra a Lulo Molina al bailoteo y el payaso inflado de risa le sigue la corriente, hace cabriolas y gestos que le valen aplausos a granel (Méndez, 2002:150).

Si lo que vivió en ese pueblo habitado por locos solamente fue verdad o simple motivo ilusorio, no lo supo jamás, pues que ya estaba tocado irremediabilmente de esa confusión terrible en la que las cosas imaginadas y las que se miran no difieren, simplemente (Méndez, 2002:147).

Publica mis escritos, Chavo,... A la mejor topas con suerte a algún editor... podría ser que él y los lectores se encanten con los locos. En todos nosotros se da una cierta dosis de locura, graciosa en el mayor de los casos (Méndez, 2002:193).

LOQUISLANDIA

Pero señor, ¿los ciudadanos de esta Loquislandia se drogan? (Méndez, 2002:162).

LOQUISTLÁN

Loquistlán: paraíso turístico condicionado a conceder ciudadanía efímera a locos salidos de todos los rincones del orbe; locos con dinero, se sobreentiende (Méndez, 2002:150).

Un pueblo de nombre extraño: Loquistlán... pendía una tabla..."Si estás loco o loca, entra, ésta es tu casa"... En la plaza de tan singular pueblo, algunos dementes andaban vestidos a la romana... el alcalde, doblemente loco, ceñía laureles marchitos en la cabeza greñuda... como buenos locos que eran, hacían el amor a placer a todas horas y en donde fuera... (Méndez, 2002:148).

LULO

Otro día, coincidente con una de las escapadas del Poeta Loco por los dominios del sol sobre los arenales y entre el aire en flamazos infernales, fue que el iluso de marras, en vez de toparse con Cervantes Saavedra, dio de cara con el Lulo; éste yacía inerte, sin conocimiento. El Poeta Loco le puso el oído en el pecho auscultándole algún sonido al corazón, le tomó el pulso: ¡Está vivo, bendito sea Dios! Con ayuda de la providencia cargó con el agonizante hasta ponerlo a salvo frente a sus colegas maromeros (Méndez, 2002:165).

Lulo, te necesitamos ahora más que nunca, no entra mucha gente al circo. Tú nos salvarás de la quiebra total, te ves más chistoso que nunca (Méndez, 2002:165).

Hubo un momento en que Lulo Molina, el Hombre Víbora, quiso dejar de lado la tristeza, burlarla,... Abandonó a su mujer... La muerte de Raulito, su pequeño de escasas siete semanas, le resultó inaceptable. Huyó del dolor. Sin embargo, el circo, sinónimo de alegría, no alcanzó a cubrir la irrealidad de su tragedia (Méndez, 2002:139).

Lulo Molina seguía alargando su camino. Había abandonado el Circo Sonora intempestivamente para volver a los suyos... Ven, papá Lulo, ven a verme, soy tu hijo y te necesito. Lulo se dirigía a su pueblo perdido en los siglos que se habían quedado rezagados (Méndez, 2002:138).

Cuando por primera vez Lulo Molina se asomó a las carpas del Circo Sonora, de inmediato lo cautivó la vida cirquera (Méndez, 2002:49).

Con la contratación de Lulo Molina el circo entró en bonanza (Méndez, 2002:51).

LUMBRE

Allí también el oso Lapancho, el león Tecomo, el perro Rocinante aguantan estoicos el chaparrón de lumbre (Méndez, 2002:7).

MADRE

El Resorteras comentó: no tuvo madre este bola de pelos, lo parió una tía (Méndez, 2002:10).

Soy quien soy y donde me la pinten brinco. ¡Chingue a su madre el amor mientras la pasión me dure! (Méndez, 2002:19).

MAROMEROS

En los días en que los maromeros dieron por merodear con su espectáculo por entre los pueblos fincados en comarca desértica, antesala del terrible Desierto de Sonora con su entera potestad inmisericorde, recuperaron ánimos y resistencias (Méndez, 2002:29).

MARRAS

El cegatón de marras se admiró de la metamorfosis del parricida en potencia (Méndez, 2002:66).

Como garrapata se prendió el poeta demente al circo de marras (Méndez, 2002:75).

MENTE

Yo recojo la semilla que reside en la palabra tradicional incubada por tantas y tantas generaciones de escritores, para sembrarla a mi turno en las mentes de los habitantes de estos eriales (Méndez, 2002:14).

MIERDA

Para gozar no tengo que hartarme de la mierda licorera de bares y lupanares hediondos a pescaderías pútidras y otras podredumbres infames (Méndez, 2002:20).

MOCO

No sólo los espectadores lloraron lágrima espesa, también sus compañeros de circo tragaron del moco garrasperil a placer (Méndez, 2002:121).

MUERTE

Murió don Homo dejando en suspenso la novela en las líneas aquellas cuando narraba de la peregrinación de los cirqueros desde Sonoyta hacia San Luis Río Colorado, precisamente cuando la muerte los sitió con lumbre ya envueltos ellos en una atmósfera llamosa (Méndez, 2002:193).

Si como se ha venido diciendo... eso de que el Circo Sonora no era circo de verdad,...nadie podría negar en cambio que culminó en teatro.... Para empezar, usaron a modo de escenario el Desierto de Sonora ientero! Optaron por la obra de teatro: Muerte. El público consistió en el mismo sol, muy de traje luminoso él, blondo de cabellera, ojos azul cielo, blanco de color, de raza güera su origen. También astros y estrellas entusiastas lloraron de emoción. El viento silbón le pedía silencio a las dunas (Méndez, 2002:190).

OJOS

La Capullo avizora un bulto impreciso a la distancia, los ojos en pares hienden la luz poco a poco se dibuja el caminante, sobre los hombros carga un costal voluminoso (Méndez, 2002:7).

...Ojos raros, de águila de pronto cuando no de perro, vidriosos, encuevados como animaluchos cautos (Méndez, 2002:7).

Los bípedos no someían, sí saludaban al extraño con ojos un tanto indiferentes (Méndez, 2002:7-8).

Todos aplauden, al Zenzontle Feo le brillan los ojos (Méndez, 2002:9).

A propósito de lloriqueos, también "El seminarista de los ojos negros" recito... (Méndez, 2002:10).

OSO

Los primeros resollaban fuerte, sobre todo el oso y el león (Méendez, 2002:7).

El oso Lapancho ronca su hibernar en pleno verano (Méendez, 2002:9).

Cargaban con un oso sonámbulo, zonzos de día, pero vieras en la función nochera, ihijueputa!, qué bailarín más chistoso, ágil como él solo. (Méendez, 2002:56) Un león de mucha melena negra, más arpa que león, así serían los costillares del méndigo animal, como que cojeaba de las cuatro patas, babosito y mascón, algo así como viejita que remuele chicle (Méendez, 2002:56).

PASEN

Pasen, pasen, señoras y señores, niños y niñas, jovencitos, jovencitas, vengan los abuelitos, las abuelitas, vengan a ver a estos artistas del Circo Sonora, cómo cantan, cómo bailan, cómo arriesgan sus vidas para dar gusto a su público querido, los acróbatas, los domadores, la gracia tan chistosa del payaso Tolito, vengan todos, vean el Circo Sonora, no sea que no regrese nunca más, vengan (Méendez, 2002:114).

Pasen, pasen, pasen a comprar su boleto, señores y señoras, jovencitos y niños, pasen a gozar de las maravillas del gran Circo Sonora. Vengan, vengan a reír y a gozar. ... deléitense con las bailarinas que dejaron el Ballet Nacional allá en la ciudad de México para viajar con el Circo Sonora. Pasen, pasen, se acaban los boletos, pasen (Méendez, 2002:91).

PAYASO

Del payaso Tolito se cuenta que fue a dar a Tijuana, loco. Allá le apodaban el Cometa. Se ataba al cuerpo tiras largas de serpentinas de todos los colores y salía a la calle (Méendez, 2002: 188).

PELUDO

Es un hombre peludo, de greña larga, revuelta. Apenas sostiene el costal a lomos (Méendez, 2002:7).

El peludo se desprendió el costal de encima, repleto de objetos. La magia de la Capullo levantó su hablantinería... (Méendez, 2002:8).

El hombre cuyo rostro peludo no mostraba narices ni boca, ni orejas al este y oeste de su cabeza, sino sólo ojos, tenía hipnotizados a los cómicos (Méndez, 2002:11).

Preguntaban a gritos si era pertenencia de los cirqueros un fenómeno peludo con aires de humano, muerto (Méndez, 2002:19).

Ardores aparte, el peludo habla de continuo para sí mismo o con fantasmas recién paridos. Esto cuando no atrapa a algún pelado mal puesto, mero pretexto para monologar frente a él, largo y planchado (Méndez, 2002:75).

El hombre alfombrado como oso habla bien, melodioso a ratos, mas luego vuelca su lengua en verborreas... Es maestro en el piquete irónico; su lengua se torna en puñalito de palo y bien que rasga al más cuerudo (Méndez, 2002:75-76).

PERRO

Del hocico del perro colgaba una corbata ancha y rosada (Méndez, 2002:7).

La carcajada es general, hasta el perro se revuelca de risa (Méndez, 2002:10).

No sólo se convierten en seres ordinarios sus artistas, sino que se reducen a perros callejeros con tripas vacías, sarna en los cueros y costillares remedo de mandolinas (Méndez, 2002:168).

PINCHE

Dime, declamador, lalguna vez has declamado "El brindis del bohemio"? Claro que sí, al derecho y al revés... puro ... puro pinche borrachales (Méndez, 2002:10).

POETA

Señores, me llaman el Poeta Loco, mi nombre de pila yace en el cementerio de las desmemorias (Méndez, 2002:7).

Un vaso de agua no se le niega a nadie, contímenos a un poeta (Méndez, 2002:7).

Yo soy un pobre poeta, mis palabras son de jerga, tú también serás poeta pero me pelas la greña (Méndez, 2002:9).

¡Santo Señor de las estrellas!, perdona mi altanera soberbia. Qué no ves que soy poeta, Señor, y nadie más allá de mí lo sabe, si no fuera que por loco me tildan y tienen... (Méndez, 2002:43).

Del poeta trasciende que era dado a declamar desnudo a medio arenal, cuando hervía el planeta a imitación del sol...Parece ser que el loco en cuestión era hombre de muchas lecturas. De pronto le daba por contar que se había encontrado con Unamuno, Cervantes, Jesucristo, el Dante y otras varias de las grandes figuras literarias. Algo suena en cuanto a que él daba razón de un ciego llamado Borgias, argentino según esto (Méndez, 2002:96).

También tú buscas la existencia divina, Poeta Loco. La encontré ya en mi sentir, señor San Manuel (Méndez, 2002:119).

En tres horas más le echamos una cubeta de agua helada en la calabaza para que se levante a declamar "El brindis del bohemio"; a la gente le gusta mucho oírlo (Méndez, 2002:23).

Qué se puede esperar de su mente espoleada, come poco, lee demasiado. (Méndez, 2002:23) Cualquier día se come el sol al pinche sangaruto este. Es buena vejiga, desinflada solamente (Méndez, 2002:23).

He declamado el poema que le compusiste a la casada infiel (Méndez, 2002:35).

Me temo que andas penando, Poeta; te lo dice un Poeta Loco, sin ángel (Méndez, 2002:35).

Después de un prolongado delirio fue recuperándose el Poeta Loco hasta caminar con pasos lentos. Esa noche recitó "El brindis del bohemio" (Méndez, 2002:121).

PUEBLOS

Cuando algún acontecimiento llega a romper la rutina de los pueblos solitarios se le allegan al circo gentes en cantidades bien nutridas, desde rancherías aledañas y de más lejos, como si brotaran del mismo arenal (Méndez, 2002:40).

Los pueblos olvidados en medio de vastos espacios sin gente, ni para remedio, suelen ser en sí más circo que los mismos que viven peregrinando de continuo en seguimiento de aplausos y el pan de cada día (Méndez, 2002:15).

A través de esta ruta y sus flancos han vivido su vida antaño ermitaña algunos de los pueblos situados en el Desierto de Sonora, o Desierto de Altar, o como a ti te cuadre llamarle...Altar, Oquitoa, Pitiquito, Caborca, más allá Sonoyta, el Atil y demás lugares (Méndez, 2002:57).

En aquellos días, hundidos ya en el cementerio del tiempo, los nombres de estos pueblos sonaban como cosa de ultramar (Méndez, 2002:57).

La tirada según esto era darle un llegón a Santa María de las Piedras, pero pues para llegar allá está ca, primero, y después, brón (Méndez, 2002:55).

Aquí mero en Santa Ana se arrimó el circucho ese por más de una semana (Méndez, 2002:55).

Para esto que en Magdalena tragaron tanto membrillo que a resultas les pegó una cursera de antología (Méndez, 2002:55).

RISA

El público lanza gritos, risas y alusiones groseras. A ver, caballito Rocinante, saluda al público. Guau guau guau guf guf guf. He aquí, respetable auditorio, el único caballo en el mundo que ladra en vez de relinchar... (Méndez, 2002:127)..

SAHUAROS

¡Ah!, a los sahuaros no les hace falta hablar (Méndez, 2002:12).

Tienen brazos de todas las formas imaginables; dan ideas y figuras de tanta cosa... (Méndez, 2002:12).

Talmente, amigo, como cristiano malcriado que le mostrara al desierto el miembro viril en toda su potestad (Méndez, 2002:13).

Ésos sí que son los reyes del desierto (Méndez, 2002:13).

¡Ah!, pero sahuaros, nopaleras y un sinfín de los seres espinosos de clorofila subsisten, imponen límites al avance del enorme mar disecado, con todo y sus configuraciones de olas dormidas y vastas superficies in-fértiles (Méndez, 2002:87).

SAN MANUEL Y BUENO MÁRTIR

Me planté de pie junto al viejo loco, más tronado 'que yo todavía, y eché a viborear mi lengua para que mis palabras dieran vuelo a las suyas ... Que no soy, sino me llaman San Manuel Bueno y Mártir. Qué busca tu vagar entre la nada. Las huellas de Dios Nuestro Señor.... (Méndez, 2002:118).

SEÑORES

SEÑORES, aquí entre Caborca y Punta Peñasco, en medio de estos eriales donde no hay frondas que cubran este enorme incendio que nos abrasa, descansaremos (Méndez, 2002:7).

SOL

Es muy grande el sol, pesado y caliente, para traerlo a cuestras (Méndez, 2002:7).

Entre todos, cirqueros y peones, levantaron una carpa, resguardo del sol (Méndez, 2002:7).

El máximo capitán de todos los elementos impíos, no obstante, es el sol en toda su potestad infame, puesto a derribar cristianos con el solo aliento preñado de lumbre, con ese afán voraz que aniquila, absorbe vidas chupándoles fluidos, humedades, hasta dejar solamente cabellos, pieles y esqueletos, igual a suelos ardidos (Méndez, 2002:87).

Qué haces, donde sólo los poetas locos solemos abreviar del fuego de este trozo de sol, en medio del silencio que arde impertérrito merced al combustible cuyo dios es Cronos, según chismes de argüenderos... (Méndez, 2002:118).

SOPICHIS

¡Vaya!, si eres instruido, hombre, te felicito, ciertamente estos sopichis se dan en la mera cúspide de los sahuaros, los hay de veinte metros de altura, viven hasta trescientos años (Méndez, 2002:12).

VERIJAS

El Rasqueras le pide tartamudeando, al tiempo que se rasca un sobaco con la izquierda y con la derecha verijas y testículos (Méndez, 2002:9).

VÍBORAS

A estas víboras se les corta un pedazo de la cola, igual de la cabeza, se pelan, se cocinan y a comer sabrosamente como si fueran churros. La carne de víbora contiene de la proteína brava que nutre y despierta al animal que le cuelga aletargado al hombre (Méndez, 2002:11).

El Hombre Víbora,... concedió el lugar a Lulo. El infeliz era un hombre sin gracia, aunque después dio la gran sorpresa como domador (Méndez, 2002:51).

YERMO

Cuando el Circo Sonora llegó a Caborca según esto allá por los cuarenta, ya los caborquenses le habían declarado la guerra al terrible yermo sito en el distrito de Altar (Méndez, 2002:87).

*El Circo: **palabras clave:***

En el capítulo 8 se especificó el significado y el valor de las *palabras clave* y de las palabras frecuentes. Vale la pena recordar que ambos tipos de palabras, y especialmente las palabras clave (que el autor usa con mucha más frecuencia de lo que cabe esperar en el discurso normal de los hablantes), sustentan la variada temática de esta novela.

El repertorio léxico de *El Circo* presenta una alta frecuencia de palabras como *lectura, poemas tirabuzón, personajes literarios como Cervantes, Dostoyevski, Federico García Lorca, Dante, desierto, Caborca, circo, artistas, domador, carpas, y público* que nos revelan secretos de los personajes y aluden a las funciones y espectáculos del *Circo* así como costumbres de algunos de los pueblos por donde pasan. Este tipo de léxico es muy distinto al que tiene lugar en *Peregrinos*. El *Poeta loco* resalta por sus cualidades de declamador de versos y por su aspecto físico al ser *peludo*. La presencia

de otras palabras clave como *desierto, lumbre, sol, sahuaros*, resaltan lo inhóspito del lugar. El *hambre* también está presente. Otro tema es el efecto que provoca el desierto en personajes como el *Poeta Loco* o los *cirqueros*. También destaca la locura libresca, la literatura y la creación de un mundo ideal con *Loquistlán* donde no hay clases sociales. También es importante el papel femenino y el rol que desempeña la Capullo. La *risa* es un elemento retórico que utiliza mucho Méndez para contraponer lo alegre a lo serio. *Risa* es palabra clave y aparece 18 veces.

La presencia de palabras como *culo, pinches, fiebre, verijas, loquistlan o locos* da un colorido cómico verbal o paródico a la novela.

Se percibe un “tono cómico pero también tragicómico”. Esta percepción puede decirse que en buena parte depende de la gran carga semántica que en la novela tienen palabras como *culo, reir, calorón, risa, payaso* y de la mezcla con los términos con *la muerte, el desierto, la falta de comida*. De similar manera, los términos *desierto, lumbre, loquistlán, carpas, sahuaros, arenales* hacen referencia al lugar físico en el que tiene lugar la acción, Caborca, el destino final, y otras, como *pasen, acróbatas, cómicos*, dan cuenta de las actividades que desempeñan los cirqueros.

11.4 DENSIDAD LÉXICA

La densidad léxica nos aporta información sobre la riqueza de vocabulario de una obra. Una de las impresiones más notables que suele percibir el lector de *El Circo* se refiere al lenguaje utilizado: sorprende el estilo recargado, pretencioso, cursi, incluso a veces sensiblero, del hablar de algunos de los personajes. El logro de estos efectos no puede alcanzarse con pocas palabras, sobre la base del vocabulario fundamental y general. El uso de perífrasis o circunloquios es una práctica habitual en funciones orgánicas y partes genitales. Así mismo, es un lenguaje anticonceptual volcado hacia los sentimientos y para ello busca exagerar los efectos, hasta llegar a lo tremendo o impactante. También el autor usa clichés simplificadores del hombre y la mujer “Serpentín el temerario, La Capullo, Hombre Víbora”, propios del comic.

Y, en efecto, los índices de riqueza léxica del *Circo* se sitúan en cotas muy altas. Es precisamente este alto coeficiente de riqueza léxica lo que hace que la obra aparezca como más rica en conceptos e ideas. Esa riqueza léxica, es también, comparativamente, superior a la de otras novelas de Méndez, como *Peregrinos* y *El Sueño de Santa María de las Piedras*. La tabla que sigue muestra estas diferencias:

	Total tokens (palabras o formas)	Total types (formas diferentes)	K: Coeficiente de densidad léxica
<i>El circo que se perdió en el desierto de Sonora</i>	67.232	12.897	54,92
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	76.263	25.317	52,17
<i>El sueño de Santa María de las Piedras</i>	76.878	13.699	49,4

11.5. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

Hay otros dos datos de interés con incidencia en el estilo de la narrativa: la longitud media de las palabras usadas y la cantidad media de palabras por oración.

He mencionado anteriormente las disertaciones, que hacen que el ritmo de la narración sea lento. Una opción de Méndez hubiera sido imprimir agilidad y sencillez, podando algunas de las frases de ciertos elementos y abreviando la longitud de las oraciones. La longitud media de las palabras en español es de 5,1 letras, según el corpus Cumbre. Méndez se distancia bastante de esta media (ver tabla siguiente), hasta dos veces más en el caso de *El Circo*. Este hecho hace que el ritmo de la narración pierda agilidad y adquiera una cadencia más pausada. La longitud de la frase, al incrementarse tan notablemente, implica mayor complejidad conceptual, que nace de la mayor complejidad morfológica y sintáctica.

	<i>Longitud media de las palabras</i>	<i>Longitud media de palabras por oración</i>
<i>Los muertos también cuentan</i>	5,13	19,22
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	4,7	16,1
<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	4,76	17,2
<i>El circo que se perdió en el desierto de Sonora</i>	4,79	20,11

El circo que se perdió en el desierto de Sonora registra una longitud media de las palabras de 4,79. La media de palabras por oración es de 9 en el español general, según el corpus Cumbre. *El circo* registra una media de 20,11 palabras por oración. Ambos datos son reveladores: la longitud de las palabras usadas en *El Circo* es significativamente más larga que la detectada en *Peregrinos de Aztlán* y *El Sueño de Santa María de las Piedras* que es 4,7 y 4,76 respectivamente. Esto se asocia al

carácter léxico que es más selecto comparado con las dos primeras novelas. Además, el número medio de palabras por oración es de 20,11 frente a 16,1 y 17,2 de *Peregrinos* y *El Sueño*. La expresión en el *Circo* es menos ágil, como apunté anteriormente.

CAPÍTULO 12: LOS MUERTOS TAMBIÉN CUENTAN

12.1. FRECUENCIAS LÉXICAS Y PALABRAS CLAVE

Si concretamos los resultados en determinadas parcelas, como por ejemplo los sustantivos, estos son los resultados relativos a la frecuencia léxica en **Los Muertos también cuentan**:

Las **palabras más frecuentes** en **Los Muertos también cuentan** son:

Los Muertos también cuentan	
Muerte (100)	Pueblos (21)
Vida (99)	Carnal (20)
Espíritu (76)	Andaluz (18)
Ánimas (73)	Esqueletos (18)
Dios (73)	Niños (18)
Tierra (72)	Perdón (18)
Señor (69)	Estigmas (17)
Muertos (65)	Almas (16)
Padre (64)	Fé (16)
Tiempo (61)	Fuego (16)
Mundo (56)	Virgen (16)
Ojos (53)	Vision (16)
Huesos (52)	America (15)
Seres (51)	Letras (19)
Espíritus (50)	Frontera (15)
Cura (47)	Iglesia (15)
Río (47)	Pobres (15)
Alma (46)	Aniversario (13)
Noche (43)	Caminar (13)
Espectros (42)	Conciencia (13)

Cielo (38)	Raza (13)
Carne (37)	Siglo (13)
Gente (37)	Tripas (13)
Pinche (36)	Planos (12)
Sangre (36)	Sepultura (10)
Carnal (35)	Cementerio (10)
Señores (35)	Novela (9)
Lengua (33)	Mexicano (9)
Espacios (31)	Escritor (8)
Amor (30)	Memoria (8)
España (28)	Sonora (6)
Dolor (27)	Vestimenta (6)
Palabras (27)	Hambrientos (5)
Voces (24)	Conquistador (5)
Espada (23)	Lenguas (5)
Habla (23)	Periodista (4)
Hambre (23)	Greñero (3)
Bato (22)	Malandrín (2)
Español (21)	Migra (2)

Las **palabras clave** en **Los Muertos** son:

Los Muertos también cuentan	
Ánimas (73)	Órale (11)
Espectros (42)	Tierra (72)
Espíritus (50)	Carne (37)
Pinche (36)	Espacios (31)
Huesos (52)	Padre (64)
Espiritu (76)	Batos (8)
Muertos (65)	Dios (73)
Ánima (26)	Regresión (13)
Terrenal (30)	Gracia (24)
Muerte (100)	Tripas (13)
Cura (47)	Voces (24)
Seres (51)	Sueños (24)
Estigmas (17)	Sepulcro (9)
Padrecito (16)	Lengua (33)
Entes (23)	Camposanto (8)
Esqueletos (18)	Cuerpos (22)
Carnal (20)	Genocidios (6)
Cosmos (21)	Hambre (23)
Andaluz (18)	Río (47)
Alma (46)	Sangre (36)
Espada (23)	Aniversario (13)
Pachuco (11)	Chicano (5)
Parajes (16)	Dolor (27)
Espectrales (10)	Metralla (6)
Intuición (17)	Ojos (53)
Vulgo (13)	Nomás (12)
	Pueblos (21)
	Raza (13)

12.2. TEMÁTICA O IDEAS QUE SUSTENTAN ESAS FRECUENCIAS Y PALABRAS

CLAVE

He topado de continuo con entes imaginarios tanto o más reales que los que andan por sobre la solidez de la tierra revestidos de carne, huesos y demás fluidos pudribles. (Méndez, 2002:5).

Los Muertos también cuentan se da en planos correspondientes a la muerte y a la vida, respectivamente. Primero fue un español que huía de los yaquis y tropezó en un río que se lo tragó en aquellos años de 1536; pero su espíritu, fiel como un perro, siguió a su lado. En 1948, un pachuco chicano, que huía de la policía angelina, cayó baleado en el mismo río y se atoró en la hendidura de una roca donde yacía el español. Luego, en 1991, le tocó su turno trágico a un periodista mexicano del distrito Federal, que investigaba el drama migratorio una noche, en plena frontera. Topó de pronto con un trío de ladrones en espera de inmigrantes, para robarlos, en el momento en que éstos violaban a una joven y, al encararlos, lo mataron a balazos y lo echaron al río, sumiéndose al lado de los ya mencionados anteriormente. Los tres, medio muertos, rogaron con mucha fe a las Vírgenes Celestes, a Santa María del Socorro y a la Virgen de Guadalupe, que les concedieron su anhelo de salir a tierra firme en busca de una sepultura bendita. La palabra clave muertos se repite 65 veces, muerte (100 veces), y regresión (13 veces).

De acuerdo con las épocas correspondientes, lenguas y costumbres de cada semimuerto y a la vez semivivos, ya expuestas, se dan en la novela los intercambios de diálogos e ideas entre ellos. Al personaje español, muerto por las aguas en 1536, Miguel Méndez le concede el porte de conquistador y la vestimenta al uso de la época:

Con más perfil de azteca que de español, viste traje sastre de un azul pálido con rasgaduras, hilos sueltos y mucho polvo; los zapatos, de hablar, contarían de un dueño riquísimo en ideales humanistas y más pobre que un gato callejoneo en bienes materiales (Méndez, 2002:19).

También le da el *habla* arcaica y la ideología en uso de Castilla en aquellos sus muy lejanos tiempos:

Antonio del Moral me parió mi madre, por mi padre soy Garcia. Os demando a que me digáis presto, quiénes sois vosotros, si del Cristo e de la Virgen del Socorro siervos, o malandantes herejes, acaso canallas, asaltantes a despoblado o pícaros malandrines. En lo primero, mi espada y yo somos brazo y corazón dispuesto; por lo demás huid o teneos en guardia (Méndez, 2002:20).

Del segundo personaje, Chavarín el Tirilín, apenas muerto y arrojado al mismo río en 1991, nació en Los Angeles en 1935. El *pachuco*, a su modo y circunstancia, habla su propia jerga híbrida, resultado de mezcolanzas del español y del inglés. Por su parte, el *capitalino* se expresa en el español *culto* contemporáneo y al mismo tiempo sirve de puente para que el lector entienda a los otros a medias resucitados. Dice lo siguiente:

Señor del Moral, fui del distrito Federal. En la ciudad 31 de México me crié en un barrio muy humilde llamado Tepito; pues a mí, Señor, me llamaron Diego. En vida y salgo de este río (Méndez, 2002:20).

De *noche* se adentran los tres personajes en la primera fase de la *muerte* y confrontan sus *experiencias* y cuadros, los más extraordinarios que se pueda imaginar. Con el día tienden a revivir actitudes mundanas sin exceptuar pasiones, rencores y alegrías. Todo esto sucede en marcha por el pleno *Desierto* de *Sonora* y de sus *pueblos* dispersos, por los que andan en busca de un *cura* que los sepulse en algún *cementerio* de los tantos y bendiga sus restos, viviendo *aventuras* extraordinarias, tan graciosas y raras, que el lector no podría dejar de admirar esta *novela* de Méndez tan extraña como original.

Los tres personajes son de resaltar por la extraordinaria concepción de su lenguaje y por la estructura de la novela. Al conquistador, Antonio García del Moral, alter ego de don Quijote, dirigiéndose al pachuco, Chavarín el Tirilín, ahogado en 1948, a quien confunde con un *malandrín*, le dice: “¿Altaneros a mí? ¡Cuídate, malandrín.

Ata tu lengua, no te la adentren las mosas". (Méndez, 2002:21). A lo que le responde el pachuco en su endiablada jerga: "Pos éntrale ques mole diílla, y que chingue a su amá el quedé las cacayatas, pa los pinches puñales las navajas barberas". (Méndez, 2002:21).

Diego el mexicano intenta apaciguarlos, mientras trata de averiguar su *identidad* y el sitio en el que están. A continuación los tres le piden al narrador que cuente sus *historias* con detalle para que nada se pierda; pero él rehúsa hacerlo y deja que sean ellos mismos quienes la narren, aunque invita al lector a que acompañe a los tres *esqueletos*.

A diferencia de *Peregrinos*, en la que es difícil descubrir una armazón prefabricada como molde de la novela, en *Los Muertos* el armazón queda fijado desde la primera página, aunque conformado a tiempos dispares y a lenguajes tan distintos, como el de un conquistador del XVI y un pachuco del XX. No obstante, los niveles lingüísticos conforman un laboratorio parecido en el que lenguajes obsoletos se desvirtúan, aunque dando origen a potencialidades nuevas.

En el discurso inaugural del Primer Congreso Internacional de Literatura Chicana, celebrado en Granada en 1992, Méndez diría, no obstante, a este respecto:

A estas alturas me sentía encantadísimo de constatar que mi prosa fluía suave y coherente; los sonidos, ideas, imágenes y demás pormenores, placían a mi intento de enjaezar descripciones y diálogos con la dignidad debida a la lengua de Castilla. (Méndez, 1998).

Y así es, en efecto, aunque a diferencia de *Peregrinos*, Méndez no lidia con multitudes, alborotadores y hambrientos, que en esa novela significan dimensiones lingüísticas muy variadas, y se centra tan sólo en tres personajes, igualmente extraños y que, no obstante, sintetizan las complejidades de los lenguajes anteriores: la lengua de un conquistador, fiel a la más pura esencia de la Castilla imperial, la de un agente federal mexicano, en la lengua de México y la de un pachuco de la frontera, las tres plenas de dinamismo y que abarcan el cosmos

fronterizo con parecida proyección histórica. La idea de Méndez, expuesta en dicha conferencia, es que “el idioma español no se nos borre de la memoria ni que sucumba en nosotros, descendientes de mexicanos nacidos en los Estados Unidos, parcando la estrella de nuestra lengua materna (Méndez, 1998).

Varios son los niveles de experimentación en *Los Muertos*: La estructura, el lenguaje y el tiempo. La primera no se diferencia demasiado de *Peregrinos*, ya que en ambas el autor está presente, como narrador, y de alguna forma tutela de manera parecida los pasos de los tres personajes. La diferencia está en que en *Los muertos su memoria* no se dispersa y se limita y centra en ellos; pero la novedad mayor en ambas es el *tiempo*, que corre un amplio espectro de *siglos*. También es más complejo que en *El circo* que, por discurrir desde el momento actual hasta el siglo XVI, causa gran esfuerzo en el lector y resulta titánico, al embarcarnos en un *viaje* lingüístico desde la enrevesada lengua de los pachucos, aislada en la gran corriente española de la frontera, y desde la lengua cervantina, al enfrentarnos con el conquistador. Y su lengua en los *parajes* desérticos de la Sonora, con resonancias afines a sus conformaciones arenosas, montañas monolíticas, *arroyos* de *arena* reseca, suelos de cactus y demás *plantas* chaparras, espinosas y bravas, amén de imponentes sahuaros de brazos multiformes, es la clave de un encantamiento deforme, que configura el habla de unos seres casi abstractos que, no por ello deja de ser una de las tantas caras derivadas del idioma español.

La lengua del conquistador, dice Méndez en la conferencia ya mencionada:

Comprende el idioma emanado de Castilla, que ha logrado redondear extraordinarios ciclos muy suyos y de la humanidad toda... Diríamos, alegóricamente, que México, Centro y Sudamérica, demás islas y espacios habitados por hispanohablantes, conforman respectivamente galaxias que corresponden al universo cultural indohispano, en lo esencial...Aquí estamos y somos semejantes a los aerolitos, esas estrellas en miniatura errantes, desprendidas desde diversos mundos hispanos... Es un paisaje tan nuestro como lo es de España o del país que sea o fuere. (Méndez, 1998).

El *tiempo*, que abarca parecido espacio al de *El sueño de Santa María de las piedras*, permite al autor revisar con mayor profundidad la *historia* de las tribus salvajes, en especial la extraordinaria historia numantina de los yaquis, de la que el autor procede. De ellas dice:

¡Bendita locura cervantina!, empezando con los lenguajes diversos que emplean nuestros numerosos núcleos de nuestra gente, y que consisten en jergas, jerigonzas, caló, con base estricta en el lenguaje español casi y, siendo ésta la base de nuestra literatura, había que tomarla de los cuernos, las greñas para darle vida... Y puesto que me crié hasta los 14 años en un ejido de Sonora, trabajando con ellos, hablo como los más humildes de mi terruño y también como los más soberbios, por qué no, dándome de noche a la tarea, a la rara sin tregua de ir arrancándole los secretos a la lengua española (Méndez, 1996:15).

La estructura de *Los Muertos* es sencilla y clara, aunque adobada con un lenguaje mezcla de cervantino y barroco gongorino, lleno de disquisiciones filosóficas y carnales. Los tres muertos conforman tres realidades que caminan en busca de un sacerdote bondadoso que les dé cura a sus *almas* y los entierre en *tierra santa*, precisamente el 500 aniversario del Descubrimiento de América y día de la *raza* ; pero el redondo curita, a reventar de tantas galletas, tras una larga charla con ellos les niega la sepultura en el cementerio de su iglesia y ellos siguen su camino, filosofando por terruños baldíos y arenales, como almas en pena, en un éxodo tan *hambriento* como el de los inmigrantes con las *tripas* vacías, perseguidos por la *migra*:

Avanzada la noche, solemos echar nuestros costales de huesos de espaldas a la arena, para ver el cielo...No tardamos en caer en la interioridad donde tiene asiento la reflexión. Es ahí donde coincide el íntimo mirar nuestro con las imágenes transparentes de aquellos seres que han redimido su traje putrefacto a los gusanos para transmutarse en ánimas que discurren en su bregar rumbo a la luz celestial (Méndez, 2002:107).

Y más adelante:

Aparentamos a esos santos de barro cocido, ennichados en muros de iglesias centenarias, comidos por la erosión de la lepra que acarrearán las lluvias, los vientos y las temperaturas extremas... Cuando de noche echamos lo que resta de nuestros antiguos cuerpos sobre los suelos... Queremos atisbar sobre motivos del más allá y pasa entonces que el aire se filtra por alguna o varias de nuestras oquedades de nuestros huesos, las hace sonar como botellas, las tañe como a maudillos de gatos en franca copulación (Méndez, 2002:109).

Y entonces, por más que el Tirilín profiera terribles maldiciones, no cesaban los insectos de traficar por sus laberintos “calaveriles”, mientras las tres *almas* enlazan los huesos de sus manos. Su anhelo es estar a la vera de una *ciudad*

A la hora en que los gallos rinden su culto mañanero al sol (Méndez, 2002:111).

Van en busca siempre de tierra bendecida. En su incesante *caminar*, piden ayuda a un viejo labrador que les habla de un *cura* buenazo que nunca anda emperifollado y siempre acude a darle el buen *morir* a los enfermos, especialmente a la gente pobre. Le preguntan dónde está su iglesia y su discurso es toda una filosofía de la gente endurecida por el arado y la tierra yerma. Deserta de la bondad de la *gente* de *iglesia*, contrariando su aserto anterior:

Mire, mi amigo, para serle franco yo no entro a las iglesias, ahí nomás como que las voy rodeando de ladito..., mi ropa está toda desmejorada y pos sucia hasta la madre, apenas si hay agua para mojarse uno los labios, y pues hiede uno a vaca difunta... Mejor hago lo que el murciélago y echo la caminata a la hora en que todos los gatos son pardos (Méndez, 2002:131).

Se marchan, anhelando la *fosa* con tal empeño que acuden al *escritor* de su *historia* para que los ayude.

¿Cómo se llama el escritor fronterizo al que nos hemos encomendado? Miguel es su nombre. Tratemos de encomendarnos con él a través del ultramundo de la intuición... ¡Miguel! ¿Nos oyes? Somos los muertos que te silbamos esta nuestra novela en tus orejas (Méndez, 2002:150).

El escritor-autor entonces los pone en contacto con el *cura* Biladimiro, del pueblo de Claribello, pero el cura al verlos sintió tanto *miedo* que le salieron alas en los pies y ellos siguen su camino, encontrándose con centenares de esqueletos y con don Ramoso,

Un viejo, muy viejo, con aspecto de árbol cubierto de enredaderas, fosforescido desde los pies al greñero, que llegó acompañándose con sus propias carcajadas.

¡Hombre, caray, ija aja ja...!, pues a los cementerios, a los desiertos, a los recintos mortuorios y a ciertas mansiones familiares de arquitectura más ceranas a criptas y mausoleos que a viviendas de seres humanos vivarachos (Méndez, 2002:212).

Gracias al padre Vladimiro, tan amigo de la tequila como el sepulturero, consiguen su sepultura durante la noche y los tres amigos, hermanados en la muerte y por tan insólito peregrinaje, se conceden unos segundos para abrazarse con tierna fraternidad (Méndez, 2002:233).

La mezcla de un viaje tan insólito como de una historia tan genial no desvirtúan del todo la continua interferencia del autor en la obra, a base de disquisiciones innecesarias, barrocas y aburridas sobre el *Descubrimiento de América* y el nacimiento de los pueblos iberoamericanos, el calor de Castilla y el habla de Cervantes, que sin duda sobran y que hubieran puesto a *Los muertos* a la altura de las novelas anteriores y de *El Circo*. En muchos de sus capítulos vemos a las *ánimas* denunciando las injusticias de los *estados*, la *democracia*, las guerras y las vejaciones sobre la *raza*. La palabra clave *estados* se repite 12 veces, *raza* (13 veces), *estados* (12 veces), *genocidios* (6 veces), *guerras* (6 veces), *democracia* (5 veces), y *leyes* (3 veces).

El orden mundial es un juego truculento para encubrir el desorden y lo arbitrario. Los Estados poderosos guerrean entre sí para disputarse el poder político y económico ... En los Estados débiles a su vez, impotentes para invadir a otros, se impone el poder de los ricos, políticos e influyentes de toda calaña para dominar a metrallita y machete a los que están abajo (Méndez, 2002:125).

Ellos sólo saben contar votos y lavar cerebros a base de millonadas de dólares convertidos en anuncios a favor de candidatos de méritos inventados atribuidos a futuros administradores incultos y malos de entraña... la democracia huele a mierda, es falsa, postiza, es, en suma, una doctrina degenerada (Méndez, 2002:145).

Para probar armas, las más crueles y mortíferas jamás dadas, para conjurar, además, posibles rebeliones, cometen genocidios crudelísimos ... Metralla, bombardeos, cumplen la finalidad para la que fueron inventadas armas y proyectiles. El hombre ha convertido la guerra en un simple juego electrónico (Méndez, 2002:203).

Vanessa Fonseca (2013:246) afirma que en *Los muertos también cuentan*:

El narrador regresa al pasado para cuestionar no solo la historia oficial hegemónica, sino que demuestra también la necesidad de crear una contrahistoria; dentro de esta, se incluyen las voces mexicosudoesteñas que han sido limitadas o completamente negadas en las narrativas de las antiguas épocas coloniales, la española y la angloamericana.

12.3. CÓMO LAS IDEAS AVALADAS POR EL LÉXICO SE HERMANAN CON EL CONTENIDO DE LA OBRA

A continuación ofrezco un listado de las palabras clave en la obra analizada, concretando su significado en una cita real de la obra de Méndez. Este conjunto de palabras clave en contexto está íntimamente hermanado con la temática de la obra anteriormente descrita y servirá para avalar la tesis de este trabajo, es decir, ilustrar y reforzar el papel fundamental de términos léxicos específicos para desarrollar la temática de la obra.

ANDALÚZ

Ahora permítame aclararte, hacedor de historias, que nosotros los andaluces no nos andamos con esos remilgos de "vosotros"y "sois"e semos más modernos en el decir que lo que tu entendimiento de cosas de otrora columbra, e que del ritmo nuestro e palabrería mal lo imita el mesmo natural de España (Méndez, 2002:51).

ÁNIMAS

Lo que en ese momento raro sonó, como un viento convertido en chillares agudos cuando viola rendijas...era en verdad el plañir doloroso de un coro de ánimas de raras envolturas: rebozos tejidos de sombras y temores, con hilares vanos; hilos desprendidos a las mortajas de los primeros muertos (Méndez, 2002:14).

El revoltijo de ánimas alborotadas por tanto remordimiento se daban desesperadas a lloriqueos, rezos y voces ultradimensionales que sacaban de sus cuevas y atalayas a bichos y pájaros, presas de miedos que explotaban en angustias y pánicos (Méndez, 2002:14).

Curiosamente, en esta ocasión, aparte de sabernos ánimas a medias puestas en los terrenos ideales de la región de la muerte, contigua a la de la vida biológica, nos sentimos por primera vez entes oníricos (Méndez, 2002:17).

De los mortales traspasados al plano inicial después de la muerte física, por vía violenta, notamos arribos tras arribos de ánimas aún trepidantes del horroroso trance experimentado (Méndez, 2002:17).

Llegan y llegan y siguen llegando otras remesas de ánimas enajenadas. Arriban lo mismo que las anteriores: segadas por la violencia sistemática en guerras oficiales,... (Méndez, 2002:55)

Entre la muerte y la vida se da un espacio ambiguo donde igual transitan los que vuelven al mundo a saldar ofensas o a desagraviarse, que aquellas ánimas asustadas y muy confusas de los recién sepultos que no se han desasido aún del espíritu terrenal y vagan con su cuerpo etéreo recién estrenado, queriendo palpar cosas con un tacto y una solidez ya ausentes.... (Méndez, 2002:87).

Estas ánimas que se desprenden de cuerpos lacerados, van impregnándose de amor, gozo y armonía, a la medida en que el trauma de la carne que pesa, duele y se pudre, se desvanece (Méndez, 2002:119).

Para muchas de las ánimas cuyos espectros dicen de manchones de sangre homicida,... la única puerta ... es la de la inexistencia eterna (Méndez, 2002:124).

-Esta noche, Benito, a las meras doce en punto, tenemos una cita en el cementerio con tres muertos, digo, tres ánimas; ya me entenderás. Se trata de hombres que fallecieron hace algún tiempo. Andan las tales ánimas empotradas en sus esqueletos a medio forrar de un cuero así medio ocre de color. Éstos necesitan un sepulcro bendecido al igual que ellos, para descanso eterno de sus huesos. ¿Me acompañarás, lújomío? (Méndez, 2002:219).

Cuando las ánimas quedan engrosadas de basura carnal por efecto de crímenes aberrantes y maldades sinfin, se pudren y son devoradas también por los gusanos. Algunas duran brevemente luchando por soltarse, pero pues si no tienen señales de hechos bondadosos, nada que equilibre su horrendo destino, caen en una segunda muerte sin regresión posible (Méndez, 2002:213).

Ya estamos sobre el mes de octubre de 1992, si no hallamos acomodo en una tumba definitiva para nuestra armazón antes del día de muertos, el próximo 2 de noviembre, no podremos ya jamás dar pase a nuestras ánimas a donde la serenidad perpetua nos espera por la gracia infinita de Él (Méndez, 2002:172).

Las ánimas que en el planeta les tenían gran temor, ven ahora sus espectros con lástima... En la muerte nada queda oculto (Méndez, 2002:168).

Para muchas de las ánimas cuyos espectros dicen de manchones desangre homicida, por venir dehumanos que mueren en plena maldad sistemática, la única puerta que se les abre dentro de ellos mismos es la de la inexistencia eterna (Méndez, 2002:124).

Llegan y llegan y siguen llegando otras remesas de ánimas enajenadas...segadas por la violencia sistemática en guerras oficiales, clandestinas en calles, de persona a persona. Coinciden también los afectados del hambre colectiva, abortos a granel y de más dolencias motivo de una crueldad humana de claro instinto animal (Méndez, 2002:55).

Una cosa que constriñe a las mismas ánimas, es la contemplación de los millones y millones de fetos muertos por voluntad de susprogenitores, a mano de envilecidos a destajo (Méndez, 2002:54).

La mayoría de las ánimas de ejecutados necesitan de un cierto espacio fijo, no rotante, para poder orientarse debidamente (Méndez, 2002:54).

Entre los recién llegados en colmena notamos la presencia de jóvenes, cuyas ánimas aparecían desorientadas. Sufrían del extravío interior de su ser esencial. Eran éstos de los pilotos que conducían a los bombarderos y destinaban el rumbo hacia el blanco de sus descargas aniquiladoras. Entre los estigmas ... cargaban entre el brazo y el costado derecho un remedo de bomba insinuado en líneas luminosas que a instantes se apreciaban con claridad. Marcadas en las bombas se leían leyendas: "Con amor para un Adán". "Feliz cumpleaños". Jardines floridos y motivos amables se adivinaban pintados en los artefactos explosivos (Méndez, 2002:123).

La procedencia étnica de las ánimas no es definible fácilmente. Las personas que en vida fueron muy pobres tienen menos ceñidos los estigmas en sus espectros, los borran con menores sacrificios porque ellos desde que nacen ya sufren del dolor intenso del hambre, el frío, malos tratos, agotamientos, angustias y tantas dolencias que torturan a sus carnes (Méndez, 2002:128).

ANIVERSARIO

Señor autor, queremos que escribas un relato en el que des testimonio de nuestra presencia en el mundo, en este aniversario 500 del descubrimiento de América y día de la raza en todo país indohispanoamericano (Méndez, 2002:43).

A decir verdad, a la ciudadanía mexicana y del resto de los países indohispanos, amén de los hispanoparlantes de los Estados Unidos, no les llegó a la médula el alboroto por la celebración del quinientos aniversario (Méndez, 2002:186).

BATOS

El palabrerío telepateado de Chavarín el Tirilín alarmó a sus compañeros... Pinches güelles mamones son cabrones y se levantan tarde. Estos batos matarif es, suatos, chatos, putos sin zapatos apoco se vanponiendo flacos, flacos, flacos, así como mis carnales, Diego el surumato y Antonio Garcí, el pato, y acá el Tirilín, violín, tilín, chin, chin, chin, chin... (Méndez, 2002:32).

-Sabes qué, pinche ruco peludo, yo ero Chavarín el Tirilín. Cálmate la huichaca, bato garabato zurumato, no miandes con que te jiede el sobaco, porque techo la pompa andar, ése; ya sábanas, carnal, al alba, porque te sale cola y te la levanto y te lagobola... (Méndez, 2002:21).

CIUDAD

Pues sí, aquí la ciudad tiene cosas bonitas, pero pues una ciudad es una ciudad, mi amigo. Allá en el campo uno llega a llenarse aunque a la larga, de yerbas que sea, o cuando mata un animal de uno o de quien sea pues.... Acá en la ciudad nunca, cállese la boca, qué va a andar llenándose uno, con qué ojos divina tuerta (Méndez, 2002:131).

Claribello, la ciudad que duerme a medias, quedó relegada de los tresmuertos cuyas ánimas en regresión aestado dealmas sehan andado a labuena de Dios, ya levantando polvo con sus pasos rumbo a sitio determinado,... (Méndez, 2002:206).

CAMPOSANTO

Van en busca de un camposanto donde sus cuerpos se reintegren a su condición de polvo, para el desalienamiento y bien de sus almas (Méndez, 2002:57).

CUERPO

Cuando el hombre duerme, su cuerpo imita el estado de muerte. Pierde la conciencia. Entonces, desde los hondos planos de la subconciencia su espíritu se desdobra, se desliga de la materia, para nutrirse así con la energía propia de las ánimas (Méndez, 2002:76).

CHICANO

...ya sabemos que usted no escribe sólo para continuarse, sino que también conoce de cucharas de albañiles, picos y palas de minero, arados y azadas de campesinos, porque usted ha sido todo eso y sabe y siente lo que cuenta. Además, llegamos hasta usted porque lo sabemos escritor sonoreño, mexicanoamericano, mexicano, fronterizo, chicano, y a ustedes nadie los toma en cuenta, si acaso algún vecino de tantos (Méndez, 2002:50).

Aquí, Chavarín, representa a la clase social más sufrida y mísera de los que habitan los Estados Unidos (Méndez, 2002:47).

DIOS

Porque quizá a nadie se le hubiera ocurrido tomarlos en cuenta, alguien misterioso les prestó aliento, dotó de pasos y despertó sus lenguas, para que una noche se allegaran hasta el más desvalido de los escritores aficionados (Méndez, 2002:41).

Por lo sucedido posteriormente se comprueba que no sólo Dios dispone, después de que el hombre ha propuesto sino que las mismas ánimas suelen darse en sus planes contra lo inesperado y extraño, en grado superlativo... (Méndez, 2002:116).

Dios se alegra cuando se liberan las ánimas de la penitencia que en sí mismas traían consigo (Méndez, 2002:213).

La parcialidad, indiferencia y malicia con que ignoraron el dolor y las injusticias sufridos por sus enemigos históricos y políticos, o simplemente por desprecio inferido al hambriento, ahora les acosa y tortura. Ya libres de la carne, no pueden librarse del dolor de la vergüenza... (Méndez, 2002:127).

Dios se alegra cuando se liberan las ánimas de la penitencia que en sí mismas traían consigo (Méndez, 2002:213).

DOLOR

Entonces no fue tanto el arte lo que me movía, sino el dolor humano (Méndez, 2002:79).

ENTES

En este deambular y entrecruzamientos... el de la ficción y el palpable, he topado de continuo con entes imaginarios tanto o más reales que los que se andan por sobre la solidez de la tierra revestidos de carne, huesos y demás fluidos pudribles (Méndez, 2002:5).

ESPECTROS

Los que expiran por efectos de hambrunas se andan sin rumbo, sus espectros opacos vagan en nubes de muchos millones. Como cayeron por desnutrición sus cuerpecillos espectrales tienen aires de renacuajos (Méndez, 2002:54).

Son espectros de campesinos, los más traicionados entre todas las clases sociales. Se les emplea como combustible para generar dinero en labores rudas del campo y en fábricas de las ciudades (Méndez, 2002:169).

Desde los sacerdotes...entre más altos y poderosos habían sido en vida encamada, más humillados y llenos de manchas se andan sus espectros (Méndez, 2002:127).

Entre tantos espectros irradiantes de alegría, de seres que en vida fueron más nobles que malévolos, nos llamó más la atención el caso de los espíritus plagados de estigmas... (Méndez, 2002:126).

Nos extrañamos sobremanera de constatar la nula diferencia entre espectros estigmatizados provenientes de la masa común y de la clase alta de los que fungieron en vida como dignatarios en todos los órdenes en que se encauza el hacer y el vivir de los mortales (Méndez, 2002:126).

Espectros sin andamiajes trenzados de huesos encubiertos de carne...Cada uno de estos espectros: translucimientos, vislumbres, trazos poblados de carne, despiden de sí sus visiones y un palabrería insonoro envuelto y disperso en irradiaciones telepáticas, explícito no obstante (Méndez, 2002:28).

ESPÍRITUS

Los espíritus no son visibles para los mortales ya en son de ánimas. En la primera etapa están todavía pegados a la dimensión de la muerte que hace frontera con el planeta (Méndez, 2002:54).

Muy señalados aparecían los médicos, abogados, banqueros y toda chusma que en la vida material presume de una muy alta significancia. Vimos espíritus de los antaño editores, los que burlaron a tantos escritores consumidos por el agotamiento, haciendo caber en supuestas ediciones de tres mil ejemplares más de veinte mil libros. La gente suele motejar a estos especímenes bípedos como "chupasangres" (Méndez, 2002:169).

Las ánimas de dictadores, reyes, presidentes y demás, de todas las raleas y condiciones...cuelan sus espectros, los entreveran entre otros espíritus, eludiendo la presencia de antiguos conocidos en sus tiempos de falsos benefactores. La primera vez sienten el asedio de la vergüenza. Ahí, en la muerte, no son más que ningún espíritu, sino menos, por falsarios (Méndez, 2002:167-168).

ESQUELETOS

El próximo jueves día 15 los quiero en mi parroquia de Caciqueras...Al filo de las doce de la noche, hermanitos de ánimas errantes, yacerán sus esqueletos hasta volverse arenilla en sus sepulcros predestinados, a resguardo de vendavales y aguas invasoras (Méndez, 2002:196).

ESTIGMAS

Los estigmas de sus espectros son motivo de una vergüenza enorme por haberse enriquecido sin límites y haber enriquecido de la misma manera a incontables familiares, a políticos y demás seguidores lambiscones, despojando a las masas hambrientas... (Méndez, 2002:168).

Por demás está comentar a los mandatarios y autoridades que roban y matan por sistema a la luz del día se les perciben los estigmas que envilecen a sus espíritus a la simple vista, aun en vida... (Méndez, 2002:128).

Las personas que en vida fueron muy pobres tienen menos ceñidos los estigmas en sus espectros (Méndez, 2002:128).

FETOS

El río de los fetos se muestra visible, es obvia su presencia (Méndez, 2002:117).

GENOCIDIOS

A los muertos en masa, los no programados desde sus maquinarias físicas para fallecer de muerte natural, no los espera nadie a su arribo allá en el más allá... Tampoco a los asesinados se les da labienvenida así depronto. Los que caenen número de millones y millones dela debilidad que provoca la hambruna... A las víctimas casuales de genocidios perpetrados en guerras mezcladas con soldados vaciados de sangre, las agobia de pronto el desamparo absoluto... (Méndez, 2002:53).

GRACIA

-Señores, por favor, se están portando como chamaquitos. Apenas vamos saliendo de este río por la gracia divina y en lugar de mostrarnos agradecidos ante Dios Nuestro Señor, ya están ustedes agarrados como fieras...Ni siquiera hemos recuperado la conciencia totalmente... (Méndez, 2002:22).

Los peregrinos de la muerte, en la periferia de la pequeña metrópoli a donde les ha llevado la potencia de sus rezos...se desplazan en busca de la dignidad de algún camposanto. Anhelan la gracia que la tierra bendecida otorga a los esqueletos,... (Méndez, 2002:111).

HAMBRE

Los que expiran por efectos de hambrunas seandan sin rumbo, sus espectros opacos vagan en nubes demuchos millones. Como cayeron por desnutrición sus cuerpecillos espectrales tienen aires derenacuajos (Méndez, 2002:54).

-Ay, hermano campesino, no sabes la tristeza desconsoladora con que me lastiman tus palabras. Ojalá tu hambre y tu dolor encuentren alivio y tú la paz que mereces (Méndez, 2002:131).

El achaque que tiene a la gente pelada con una pata en el hoyo, es el hambre, ni le busque más. Pos ya le digo, como no me ayudan mis huesos me vine para acá con una hija, la más chica pa que vea, que se metió de criada de ricachos (Méndez, 2002:130).

HAMBRIENTOS

Partí hacia la Frontera. Allá contemplé la tragedia de los hambrientos; los que en un albur se juegan todo lo que poseen: sus vidas (Méndez, 2002:103).

Arrestan a mexicanos de tripas vacías que seechan en estampida hacia un mundo ajeno, en un éxodo de hambrientos (Méndez, 2002:103).

MATERIA

Somos poco menos que el parpadear de un astro en un destello del tiempo cósmico. Ese al que corresponde la materia queda albergue temporal al espíritu mundano ... (Méndez, 2002:78-79).

METRALLA

Perecen los indefensos masacrados o mueren de hambre, hoy más que nunca. Las potencias economibélicas mayores no se conforman con substraer riquezas ajenas y dominar a los Estados más débiles. ...Metralla, bombardeos, cumplen la finalidad para la que fueron inventadas armas y proyectiles. El hombre ha convertido la guerra en un simple juego electrónico (Méndez, 2002:203).

MUERTE

La muerte que no ocurre de manera natural toma desprevenidas a las ánimas que no saben de antemano de la llegada de sus seres queridos (Méndez, 2002:53).

Desde la muerte has vuelto, Chavarín el Tirilín, a dar testimonio de la vida de multitudes integradas con individuos como tú... (Méndez, 2002:101-102).

Sobre regiones ideales sitasmás allá de la muerte, hemos hecho acopio. Le daremos a un escritor fronterizo estos materiales, más unas páginas que dicen de la hazaña de Cristóbal Colón y demás españoles conquistadores en referencia al quinto centenario del descubrimiento de América. Ojalá que este narre... (Méndez, 2002:170).

Toma conciencia de su nuevo asentamiento el trío de seres errantes. Se saben ya los peregrinos de la muerte... en busca de la dignidad de algún camposanto. Anhelan la gracia que la tierra bendecida otorga a los esqueletos,... (Méndez, 2002:111).

Entre la muerte y la vida se da un espacio ambiguo donde igual transitan los que vuelven al mundo a saldar ofensas o a desagraviarse, que aquellas ánimas asustadas y muy confusas... (Méndez, 2002:87).

Ahora que el término muerte se emplea como sinónimo de inexistencia, como algo totalmente concreto, sin asomos de espíritu. No va por ahí la cosa. Muerte pudiera significar sólo el trance en que el alma se transfiere al "otro lado" (Méndez, 2002:62-63).

La muerte es un misterio del que sólo se puede opinar al través de las brumas brillosas de la hipótesis... lo que logramos apreciar sobre la muerte por efectos de una intuición... (Méndez, 2002:55).

MUERTOS

Una cosa que constriñe a las mismas ánimas, es la contemplación de los millones y millones de fetos muertos por voluntad de susprogenitores, a mano de envilecidos a destajo (Méndez, 2002:54).

Durante el mismo trayecto nos toca contemplar, como muertos que somos y por la penetrante intuición de nuestra condición de ánimas, de las cosas que conciernen a los seres incorpóreos en un cosmos donde la materia no tiene lugar... (Méndez, 2002:106).

Los recién muertos en las guerras por acción de bombardeos: niños y viejos de todas las edades y sexos, ya en los planos de la muerte a salvo de torturas físicas y tormentos mentales, todavía levantan los brazos y ngen gritar despavoridos, sin caer en cuenta deque recién sehan convertido en espectros a los que la metralla no podría alienar (Méndez, 2002:54).

A mitad del desierto, éste que nos aliena y quebranta, vive él sus sueños imposibles soñándose literato de notables relieves. ...En forma de novela lo relatado será, según el compromiso dado, ...Le arrancamos al escribano de marras la palabra empeñada de que esta trama redundaría en novela por ser este género relatante el más socorrido por los amigos de las letras. De título llevar debe "Losmuertos también cuentan" (Méndez, 2002:149-150).

A elección antojadiza de los susodichos tres muertos, he dado en llamar novela a esta cosa letrada y a confesar que son ellos los que cuentan (Méndez, 2002:8).

Decir que una novela es un reflejo de la vida no pasa de ser uno de tantos clichés pegajosos..., la novela es un reflejo de la vida, se gesta y nace de la mente. Nutrida de un cosmos ideal otorga asu alma lo más esencial del pensamiento humano (Méndez, 2002:5).

NOMÁS

Lo que pasa es quemi ropa está toda desmejodida y pos sucia hasta la madre, apenas si hay agua para mojarse uno los labios y pues jiede uno a vaca dijunta, qué otra cosa, dígame nomás (Méndez, 2002:130-131).

OFENSAS

En cuanto a las ánimas en regresión, dolidas por remordimientos u ofensas de los que viven todavía la muerte progresiva de sus cuerpos, pues pueden ver nítidamente lo que las cerca y, dado el caso, percibir voces o los ruidos que sean y hasta comunicarse con los vivos de barro (Méndez, 2002:87).

OJOS

A Chavarin se le fueron los ojos espectrales tras el pubis y los senos de las ánimas de las jovencitas de obvia belleza física (Méndez, 2002:66).

Yovengo a este parque, mi amigo, para dejar de tristear la desgracia; siquiera los ojos sí me lleno de ver la naturaleza. Mire nomás el pajarerio cómo llega (Méndez, 2002:131).

Delante de sus ojos habían muerto a varias jóvenes después de violarlas. Su sangre sigue fluyendo entre las aguas de un río. Quería escribir artículos periodísticos con el mismo énfasis (Méndez, 2002:184-185).

ÓRALE

-Órale, qué trai este bato, que pasotes con semejantes huarachotes, qué tiuntas, qué te pones, ése (Méndez, 2002:21-22).

PACHUCOS

Te supiste negado a toda posibilidad de una mejor suerte,...Te sumaste a las turbas callejeras que de los parques y espacios baldíos hacían campos de guerra: pachucos contra soldados provenientes de bases militares aledañas (Méndez, 2002:101).

PINCHES

Pinches güelles mamones son cabrones y se levantan tarde. Estos batos matarif es, suatos, chatos, putos sin zapatos apoco se vanponiendo flacos, flacos, flacos, así como mis carnales, Diego el surumato y Antonio Garcí, el pato, y acá el Tirilín, violín, tilín, chin, chin, chin, chin... (Méndez, 2002:32).

PUEBLOS

-Importa que tú lo hagas, hombre de Dios, porque eres pueblo como nosotros (Méndez, 2002:50).

Antonio y Chavarín simbolizan los extremos... Antonio trajo el habla popular de la España de aquellos días, plagada de expresiones vernáculas intensas y coloridas, ya graciosas, ora hirientes, fieles a lamentalidad que la experiencia y el sentir le dicta a los pueblos, para así inventar la alegría y poder sobrellevar las frustraciones y penas que inspiran la barbarie de los prepotentes malditos y la cauda de vampiros chupasangre que los mima y sigue. Aquí, Chavarín, representa a la clase social más sufrida y mísera de los que habitan los Estados Unidos. Entre más de veinte millones de hispanohablantes en un país de habla inglesa, es él parte del grupo más numeroso de los clasificados como minorías (Méndez, 2002:47-48).

RAZA

Lágrimas, sudores, sangre, funden a pueblos diversos en una raza nueva al través de añales integradores de siglos, como no lo haría el fuego que licua y enrojece a las masas ígneas (Méndez, 2002:41).

REGRESIÓN

La absoluta regresión al polvo a que están destinados no dista un paso (Méndez, 2002:40).

En cuanto a las ánimas en regresión, dolidas por remordimientos u ofensas de los que viven todavía la muerte progresiva de sus cuerpos, pues pueden ver nítidamente lo que las cerca y, dado el caso, percibir voces o los ruidos que sean y hasta comunicarse con los vivos de barro (Méndez, 2002:87).

RÍO

El negro, el rojo y el amarillo gruesos trascendían del río plañidero...se nos reveló su aberrante naturaleza. ¡Un río de nonatos descepados! (Méndez, 2002:29).

No, este río de nonatos no platica, no tiene palabras; arrastra un coro de llantitos ahogados provenientes de niños muy tiernos que padecen dolor agudo en sus carnes (Méndez, 2002:64).

Este río no suena como los que circundan a la tierra, que a veces parece como que conversan, producen murmullos de voces lejanas, entonan cánticos, cuando no avasallan lo que encuentran a su paso; con todo y sus desbordes propician verdores dinámicos que se traducen en alimentación y vida (Méndez, 2002:64).

SANGRE

Todos los países, hermanitos en la muerte, particularmente los superpotentes, se dicen campeones y rectores de los Derechos Humanos,... Así, a la vez que roban y derraman sangre, los imperios se proclaman modelos democráticos sin mácula, falsamente (Méndez, 2002:142).

SEÑOR

Danos la bendición en nombre de Nuestro Señor Jesucristo, cura de ánimas. Bendice también la fosa que dará digno albergue a nuestros restos (Méndez, 2002:40).

SEPULCRO

Cada uno de nosotros suspira por un sepulcro, lo necesitamos ya o estos huesos se vuelven tierra... (Méndez, 2002:40).

SEPULTURA

Asoma el sol otra vez. No soportarnos más este peregrinaje. ¡Una sepultura, por el amor de Dios, para estos pobres huesos que ya se desmoronan! Estas ánimas

quieren su total liberación, ansían con vehemencia empezar a pagar... Santo Señor, ten piedad de nosotros (Méndez, 2002:128).

SERES

Aparecieron con sus vestimentas caducas propias de seres fantasmales. Un cierto halo intrigador trascendía de sus figuras anacrónicas (Méndez, 2002:41).

No obstante el paso efímero por esa dimensión misteriosa, a los espectros de los muertos suelen vislumbrarlos los seres de carne y hueso no pútridos del todo (Méndez, 2002:87).

SUEÑOS

Los sueños que engendran a estos entes parten desde alcobas de mansiones de fábula arabesca, sitas en diversos parajes de la geografía terrenal. Repentinamente, el camino de goces sin fin que los lleva colmados de mimos en sueños se desvanece con todo y sus artes ilusorias (Méndez, 2002:64).

Qué contrariedad, ¡caray!, si mis sueños han sido siempre los de escribir bien; éstos, con sus caprichos autoritarios por lo tajante del fuero que le confiere su condición imperativa, me comprometen sin remedio a su voluntad caótica (Méndez, 2002:7).

TERRENALES

Casos se han dado en que déspotas terrenales poderosísimos matan a mansalva con metralla y bombardeos por motivos en el fondo económicos y de dominio territorial, teniendo a su lado a algún fante de corte evangelista para que justifique y bendiga genocidios y masacres en nombre de Dios... (Méndez, 2002:127).

TIERRA

-Dense la mano, compañeros, y júrense amistad, pues de persistir en esa conducta nada mereceríamos de Aquel que nos redime y nos guiará a donde la tierra y nuestros huesos bendecidos en nombre de Él, sean materia pulverizada para la liberación y eterna paz de estas ánimas errantes (Méndez, 2002:70).

La puerta que conduce al siguiente plano una vez superado el arribo a la primera estación contigua al mundo material, está situada dentro del ser de cada uno

de los espíritus... En algunas ánimas la superación de los subsiguientes estadios seda con rapidez; en el caso de otras, la redención de los estigmas del pecado tarda largos espacios (Méndez, 2002:124).

Vienen a cuento estas palabras porque, para dar fe de su presencia ante el aniversario quinientos del descubrimiento de América, de la misma entraña de un río donde yacían en sus puros huesos emergen tres individuos. Prototípicos éstos de los más pobres e ignorados entre las multitudes que han sido parte y testigos del drama, la historia, la gloria y las mil vicisitudes de la España transplantada a tierras de América. A la inversa, saben de la vida de los pueblos indios de remotos orígenes, cuyas culturas, sangre y espíritu se han venido mezclando a su contraparte europea en acrisolamientos (Méndez, 2002:41).

VULGO

-Somos, por obvia coincidencia, los embajadores del vulgo y de la plebe, señor. De los pueblos indoespañoles lo soy yo, Diego, tu servidor. De la España, este andaluz, Antonio Garcé del Moral, natural de Chiclana de la Frontera. De la frontera indohispana de México contigua a la angloeuropea de los Estados Unidos, es este joven de nombre Chavarín Tirilin (Méndez, 2002:42-43).

*Los Muertos: **palabras clave:***

En el capítulo 8 se especificó el significado y el valor de las *palabras clave* y de las palabras frecuentes. Vale la pena recordar que ambos tipos de palabras, y especialmente las palabras clave (que el autor usa con mucha más frecuencia de lo que cabe esperar en el discurso normal de los hablantes), sustentan la variada temática de esta novela. La repetición de ciertos términos pertenecientes a los campos semánticos de la opresión, el hambre, y la denuncia social es constante.

Los Muertos también cuentan abunda en palabras como ánimas, huesos, espectros, muertos, fetos, estigmas, aniversario, y sepulcro.

La frecuencia léxica de *Los Muertos*, nos viene a confirmar que la novela gira en torno a las *ánimas, espectros* y demás *espíritus* con sus *estigmas* que buscan *sepultura*

en un *camposanto* el 2 de noviembre de 1992 y que reflexionan sobre la *muerte*, las hazañas de otras *ánimas*, *chicanos*, *batos* y otros individuos de la *raza* cuando se conmemora los quinientos años del descubrimiento de América.

12.4. DENSIDAD LÉXICA

La densidad léxica nos aporta información sobre la riqueza de vocabulario de una obra. Una de las impresiones más notables que suele percibir el lector de los *Muertos* es la temática; sorprende el humor negro que se desprende de este libro sobre los *muertos* y el más allá, como en los *Sueños* de Quevedo, donde los difuntos “echan *maldiciones*” sobre los vivos.

	Total tokens (palabras o formas)	Total types (formas diferentes)	K: Coeficiente de densidad léxica
Los muertos también cuentan	61.436	10.219	56,35

Entre las palabras reseñadas podemos afirmar que *ánimas*, *espectros* o *espíritus* son más propias de Miguel Méndez que *corpachón*, *chilpayate* o *corpachón* (véase la tabla siguiente al respecto):

<i>Los muertos también cuentan</i>
Ánimas 73
Espectros 42
Espíritus 50
Regresión 13
Remedo 10
Sanguaza 3
Yermo 3
Exangüe 3
Refulgente 3
Contritos 3
Corcel 2
Chilpayate 1
Malandrines 2
Corpachón 2

Nota: Los números que aparecen junto a las palabras señalan la frecuencia o número de veces que se repite en la novela. Los números que están en negrita indican que son *palabras clave*.

Hay que destacar el uso poco corriente en el español coloquial de palabras como *exangüe*, el uso coloquial de palabras como *despachurrar* (espachurrar) y el uso selecto que se hace de vocablos como *obnubilar* (ofuscar).

12.5. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

	Longitud media de las palabras	Longitud media de palabras por oración
<i>Los muertos también cuentan</i>	5,13	19,22
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	4,7	16,1
<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	4,76	17,2
<i>El circo que se perdió en el desierto de Sonora</i>	4,79	20,11

Hay otros dos datos de interés con incidencia en el estilo de la narrativa: la longitud media de las palabras usadas y la cantidad media de palabras por oración. *Los muertos también cuentan* registra una longitud media de 5,13 caracteres o letras por palabra. La media de palabras por oración es de 9 en el español general, según el corpus *Cumbre*. *Los muertos también cuentan* registra una media de 19,22 palabras por oración. Ambos datos son reveladores: la longitud de las palabras usadas en *Los Muertos* es la más alta con respecto a *Peregrinos* y a *El Sueño de Santa María de las Piedras*, con 4,7 y 4,76 respectivamente. Además, el número medio de palabras por oración supera en tres puntos a *Peregrinos* y en más de dos a *Santa María*. (19,22 frente a 16,1 de *Peregrinos*) y (19,22 en *Los Muertos* frente a 17,2 de *Santa María*). Si comparamos *Los Muertos* con *El Circo* vemos que la longitud media de palabras es de 5,13 frente a 4,79 del *El Circo* y la longitud media de palabras por oración es de 19,22 frente a 20,11 del *Circo*. Las palabras con muchos caracteres o más largas son palabras menos frecuentes. El léxico, por tanto, en *Los Muertos* es más “rebuscado” y más complejo.

CAPÍTULO 13: QUE NO MUERAN LOS SUEÑOS

13.1. FRECUENCIAS LÉXICAS Y PALABRAS CLAVE

Si concretamos los resultados de la frecuencia léxica en determinadas parcelas, como por ejemplo los sustantivos, estos son los resultados en la obra:

Las *palabras más frecuentes* en *Que no mueran los sueños* son:

<i>Que no mueran los sueños</i>	
Ojos (99)	Ciudad (19)
Hombre (84)	Huachusey (18)
Tierra (71)	Indios (18)
Madre (58)	Viejos (18)
Manos (53)	Lágrimas (17)
Años (51)	Burro (16)
Dios (49)	Dolares (15)
Tiempo (43)	Pueblos (15)
Sol (40)	Color (14)
Mano (37)	Mirada (14)
Niños (36)	Raza (14)
Desierto (30)	Silencio (14)
Hambre (30)	Río (13)
Amor (29)	Padre (13)
Caballo (29)	Diosa (12)
Carne (29)	Lengua (12)
Mente (29)	Realidad (12)
Señor (29)	Estados Unidos (12)
Viejo (29)	Sonora (11)
Mundo (28)	Trabajo (11)
Pueblo (28)	Compañeros (10)

Dientes (27)	Cementerio (10)
Gente (27)	Brasas (8)
Sueño (27)	Abuelos (8)
Voz (27)	Tucson (8)
Hijo (26)	Phoenix (8)
Muerte (26)	Gringo (7)
Sangre (26)	Dunas (7)
Niño (26)	Soldados (7)
Cabeza (25)	Rostros (7)
Risa (25)	Cerros (7)
Casa (24)	Tumba (6)
Rostro (24)	Venganza (6)
Vieja (24)	Yaqui (6)
Hombres (23)	Mexicano (6)
Voces (22)	Monstruo (6)
Arena (21)	Locura (5)
Viento (21)	General (4)
Dioses (21)	Chamaquito (3)
Palabras (21)	Caminante (3)
Viento (21)	Olvido (3)

Y las **palabras clave** en *Que no mueran los sueños* son:

<i>Que no mueran los sueños</i>	
Ojos (99)	Voces (22)
Huachusey (18)	Cactos (7)
Desierto (30)	Pachuco (6)
Tierra (71)	Yaqui (6)
Chamaco (13)	Hombre (84)
Pinche (13)	Arena (21)
Hambre (30)	Sol (40)
Madre (58)	Huesos (18)
Mente (29)	Chingada (8)
Burro (16)	Arenales (8)
Dioses (21)	Vieja (24)
Dientes (27)	Sueño (27)
Risa (25)	Lágrimas (17)
Hocico (12)	Aztlán (5)
Horno (17)	Frijoles (12)
Caballo (29)	Brasas (8)
Mazocoba (7)	Batos (4)
Yoris (7)	Alma (22)
Gila (7)	Dios (49)
Ternura (16)	Frío (18)
Muñeca (14)	Piedras (17)
Manos (53)	Piojos (5)
Rostros (17)	Raza (14)
Diosa (12)	Rumbo (16)
Esqueleto (12)	Sangre (26)

13.2. TEMÁTICA O IDEAS QUE SUSTENTAN ESAS FRECUENCIAS Y PALABRAS

CLAVE

Cuando yaquis y españoles pelearon por primera vez en los márgenes del río Yaqimi, en el año 1531 o 1536, sucedieron cosas reveladoras. En esa primera batalla los yaquis nombraron *yoris* a los españoles, que en lengua *yaqui* significa “valiente” y también “hombre que habla fuerte”. No subestimaron a los españoles, pero nunca se rindieron. El gobierno *mexicano* tuvo que pactar con ellos en 1930 para no matarlos a todos; ya que el 18 de enero de 1900, año numantino y dramático en extremo, el *general* Lorenzo Torres, al mando de tres columnas de 1,024 *soldados*, sitió a 3000 *indios yaquis, mujeres y niños* incluidos, en el *cerro* de Mazacoba, extremo norte de la sierra de Bacatete, entre el valle de Guaymas y el valle de Agua Caliente, y ellos, acosados por las tropas, optaron por arrojarse al abismo antes de dejarse coger.

De semejante tragedia numantina surge el cuento de “Tata Casehua”; posteriormente *Peregrinos* y, de la boca de los personajes, su poema *Criaderos humanos (Épica de los Desamparados)* y *Sahuaros*. Gran parte de los yaquis huyeron a los *Estados Unidos* y hoy se asientan en barrios de *Phoenix* y *Tucson*, donde residió Miguel Méndez y “todo esto he querido traer para prueba y en abono del valor de estas gentes..”, justificando el nacimiento de su obra y el lenguaje popular de muchos de sus personajes de la siguiente manera:

¡Bendita locura cervantina!, empezando con los diversos lenguajes que emplean nuestros numerosos núcleos de nuestra gente, y que consisten en jergas, jerigonzas, caló, con base estricta casi en el lenguaje español y, siendo ésta la base de nuestra literatura, pues había que tomarla de los cuernos, las greñas para darle vida... Y puesto que me crié hasta los 14 años en un ejido de Sonora, trabajando con ellos, hablo como los más humildes de mi terruño y también como los más soberbios, por qué no, dándome de noche a la tarea, a la tarea sin tregua de ir arrancándole los secretos a la lengua española (Méndez, 1996:15).

Nos atreveríamos a decir con Justo S. Alarcón, que "Tata Casehua" (1969) es el mejor cuento chicano escrito en español y no es una afirmación gratuita. En este cuento, de catorce páginas, tanto los niveles de la voz narrativa como las partes constituyentes del todo siguen una línea precisa y bien demarcada, sea ésta considerada en forma lineal o circular. Los personajes -reales y simbólicos a la vez-, aunque se mueven en esferas diametralmente opuestas, así como la estructura narrativa, resuelven sus tensiones en una síntesis feliz a nivel literario. A nivel de contenido humano e histórico, todo el cuento es un *grito* contra la explotación y aniquilación del *hombre* por el hombre.

Ven, madre, ven, ve hacia el desierto, madrecita. ¡Está cubriéndose de árboles! Ayayayay yoris malignos, isanguinarios! Sombra madre... Cuántas hojas cuelgan de esos árboles... raros... (Méndez, 1995:23-24).

Desde el punto de vista simbólico, como todas las obras del mismo autor, abunda en símbolos culturales que, al encontrar base en una estructura literaria sólida, contribuyen a enriquecer el producto estético de la obra. Justo Alarcón afirma lo siguiente,

"Tata Casehua" ha servido de semilla para el desarrollo posterior de su conocida novela Peregrinos de Aztlán e, incluso, de base referencial para su largo poema épico Criaderos humanos. Estas semejanzas se echan de ver, sobre todo en lo referente al espacio topográfico (desierto de Sonora -Arizona / Río Bravo-Colorado), al tiempo (finales del siglo pasado-comienzos del presente), a la simbología (sol-luna / agua -sequía / rojo-verde), a los temas (lo mexicano -yaqui -chicano / las opresiones española-mexicana-anglosajona / la desesperanza / la protesta) y a los personajes (Juan Manuel Casehua, en "Tata Casehua" y Chayo Cuamea en Peregrinos de Aztlán) (Alarcón, 1986:48).

Tres generaciones de la familia Casehua -Juan Manuel, José y Jesús- representan a la gran familia yaqui a través de los años. Comienza el cuento con el epitafio a la muerte de Juan Manuel ("Tata") Casuehua, y, simbólicamente, representa

la agonía o explotación histórica que sufrieron los yaquis bajo tres épocas sucesivas. El niño Jesús, último vástago de los Casehua, se encuentra ante una disyuntiva: seguir “La voz de los abuelos”, encarnada en su “Tata” Casehua, y la voz de su madre, voz realista que le prohíbe escuchar esa voz ancestral, que no es más que una ilusión o espejismo, según ella. El niño, bajo el consejo de su moribundo abuelo, se dirige hacia el río para ir en busca de su padre José, que yace muerto en el fondo de sus aguas. Encorajinado, regresa al desierto, morada de su abuelo y de sus antepasados muertos. Los dos, abuelo y padre, se convierten en uno y desaparecen en el olvido, al que está condenada su gente, el antiguo y orgulloso pueblo yaqui.

El abuelo agonizante quiere “heredar” el desierto que, por una parte, significa “-¿Cómo es el desierto, Juan Manuel Casehua? -iComo una naturaleza preñada, condenada a no parir nunca! (Méndez,1995: 15) y, por otra parte, “la voz de las cosas” y “los rostros y perfiles de los abuelos”. Los *abuelos* son una entidad muy importante en la historia como guardiánes de las tradiciones culturales en el *desierto*. La palabras clave *abuelos* y *desierto* son claves. *Abuelos* se repite 8 veces y *desierto* 14 veces.

iEl desierto!, imaldito desierto, irreconciliable enemigo de todas las raíces, insaciable consumidor de toda savia! Muchos kilómetros atrás se filtró furtivo bajo la tierra achaparrando los árboles. Estos le resistieron en avanzadas que el asesino reducía aislándolos... (Méndez, 1995:14).

La madre, de otro lado, le advierte a su hijo que el *desierto* y sus *abuelos* son “la peste” y “la locura”, que “los rostros” que ve el muchacho no son más que “siluetas del crepúsculo” y “cerros pelones” (Méndez,1991:16), fruto de su imaginación. Ante estas dos fuerzas antagónicas, el niño decide tomar el tercer camino e ir en busca de su padre José, encaminándose hacia el río, contra la voluntad de su madre, que le había ordenado “no cruzar el río”. La Madre del niño Jesús simboliza la realidad. El niño se sitúa entre ambos; pero existe otro personaje fascinante, que es el río, símbolo de vida y de esperanza, frente al *desierto*, su antítesis, que simboliza la fuerza destructora de todos ellos. El *río* se repite 9 veces.

Hay que destacar el sentido comunal del relato con un espacio geográfico concreto representado por el *desierto* y el río. El tema fundamental de la historia es la voluntad indomable de una comunidad que intenta sobrevivir y florecer a pesar de las condiciones infrahumanas en las que vive. Cuando muere su padre, la madre maldice al abuelo. Imagina que a él la tierra, el desierto también lo va a devorar pero el hijo sintiendo la solidaridad de la tierra bajo sus pies camina hacia el desierto para fundirse con su abuelo donde se mezclan las voces de su abuelo.

Caminante, hoy tus pasos y el desierto de Sonora se topan, descúbrete. Sábeta que estás ante la tumba, inmensa tumba del Emperador Casehua. No reces, que no hay voz que se beba su silencio. Si quieres saber de su historia, húndete, busca sus huellas al fondo de las dunas y de los arenales. Acuérdate, caminante, acuérdate siempre, que sobre esta muerte del Rey Casehua, otra viene llegando más horrible y más cruel: el olvido (Méndez, 1995:11).

Ya te contagió su locura, maldito sea Juan Manuel Casehua, no lo vuelvas a oír, no quiero que te ahogues en el río, no quiero que te ahogues en el río, como el hijo de Juan... que quiso... cruzar (Méndez, 1995:17).

Lloraba la vieja, su pequeño, ridículo dolor humano frente al inmenso páramo que no se conmueve porque parece estar muerto (Méndez, 1995:17).

Ven, madre, ven, ve hacia el desierto, madrecita. ¡Está cubriéndose de árboles! Ayayayay yoris malignos, isanguinarios! Sombra madre... Cuántas hojas cuelgan de esos árboles... raros... (Méndez, 1995: 23-24).

Otro tema fundamental es la historia o la búsqueda de identidad, quién soy yo, un acto revolucionario en sí para la narrativa de la minoría racial. El exterminio de los *indios* por parte del general Torres en el cerro de Mazocoba en la sierra de Bacatete tiene especial importancia para Miguel Méndez. En el *desierto* y en Mazocoba se libró una batalla entre los *yaquis* y los conquistadores. *Yori* quiere decir hombre blanco y se repite como palabra clave 7 veces. *General* se repite 2 veces, *opedepe* (2 veces),

Mazocoba (7 veces), *exterminio* (2 veces), *matanza* (4 veces), *historia* (3 veces) y *niños* 5 veces. La frecuencia léxica de estas palabras recalca el tema.

-Tata, cuando yo sea grande, voy a matar muchos yoris.... Opodepe, ijefe Opodepe! ¡Estamos copados por los yoris!... ¡Ay, Mazocoba! Sólo dos yoris pudieron asomarse al fondo y contemplar la tragedia (Méndez, 1995:22-23).

El general Torres con soldados bien armados sitió el cerro del Mazocoba de la sierra del Bacatete. En la cúspide se guarecían más de tres mil indios, mujeres y ancianos, fueron su mayoría guiados por el jefe Opodepe. El pundonoroso general Torres ordenó el exterminio alegando que en cada indio había un guerrillero terrible, hasta en los niños de pecho; destinó el batallón cuarto y onceavo a tapar cañadas y toda salida, guiados por torocoyoris (Méndez, 1995:22).

Para Méndez lo más sagrado que existe es nuestra *historia*. Está claro que Méndez intenta forjar una visión del mundo *chicano* desde sus orígenes y en español. Para Méndez la historia del mundo *chicano* es la historia del *desierto* y que como el *desierto* la historia no se detiene.

-Juan Manuel Casehua, ¿has hablado hoy con el desierto? ¿Qué es el desierto, Juan Manuel Casehua?... ¿Qué es el desierto, Juan Manuel Casehua? (Méndez, 1995: 14)

Jesús Manuel Casehua oteó los horizontes, palpó la imagen de los arenales y se volvió a trote. Ya sabía cómo entenderse con el desierto: sobre el silencio y la indiferencia opondría su propio mutismo aunque fuese eterno (Méndez, 1995: 19).

En esa búsqueda de Jose Manuel Casehua de sus ancestros, las palabras *Caminante* (3 veces), *pasos* (15 veces) inciden en esa temática.

Miguel Méndez en otra serie de cuentos como “Que no mueran los sueños”, “Juanrobado” o “Entre Albañiles” retrata el estilo de vida de inmigrantes, trabajadores y capataces de Arizona y Sonora ,en la misma estela de Rivera y de Raymond Barrios con *The Plum Plum Pickers*. Explora la grieta que separa a la población emigrante de la anglo, en lo referente a sus condiciones de vida, trabajo y constante hostilidad.

Construíamos con nuestras manos y sudor la ciudad de Tucson, casa por casa. Tal empresa no era fácil. Teníamos como capataces no a los más sabios, sino a los más crueles... (Méndez, 1995:46).

La palabra clave *capataz* con 5 apariciones reincide en esta temática de hostilidad. A su vez, las palabras clave *brazos* que se repite 19 veces, *sangre* (26 veces), *rostros* (17 veces) y *manos* (53 veces), inciden en la forma de trabajo de los *chicanos* y sus condiciones de vida.

“Entre Albañiles” es la historia de José y su hermano Miguel en la navidad de 1958 trabajando en la construcción en la ciudad de Phoenix. Un tema recurrente es la vida de los *albañiles* en la ciudad. *Albañil* aparece 2 veces, *albañiles* (3 veces), *construcción* (2 veces), *edificios* (3 veces), *obreros* (6 veces), *bloques* (5 veces), *ladrillo* (3 veces), *trabajo* (4 veces), *trabajar* (3 veces), *trabajador* (2 veces), *gringo* (3 veces), *Phoenix* (4 veces) y *Tucson* (2 veces). Los recuerdos están muy presentes y la principal preocupación es la explotación que sufren los trabajadores por causa de la omnipresente coerción y miedo a sus patronos. El verbo *sentí* recalcando el miedo aparece 6 veces. El *frío* es palabra clave 18 veces. El *chicano* está representado a través del *Pachuco* (6 veces), y otras palabras como *chale* (4 veces), *bato* (3 veces), *batos* (2 veces), *carnal* (3 veces), *carnales* (3 veces), y *carnalitos* (2 veces). *Traje* aparece 2 veces. El mundo del barrio (2 veces) esta poblado de *voces*, ruidos y gritos. *Voces* es palabra clave repitiéndose 22 veces, *Gritos* aparece 4 veces, *palabrotas* 2 veces, y *ruidos* (3 veces).

Se trabaja a ritmo muy acelerado. Las paredes se levantan desde afuera. Se trabaja en varios laterales al mismo tiempo. Una vez erigidas las esquinas con bloques de cemento, se tensa una cuerda de esquina a esquina a la altura de cada vuelta de bloques. Entonces, sin perder un segundo, cada albañil se apresura a asentar su cuota de cuadrilongos superpesados, no obstante el par de agujeros que hay en cada uno... (Méndez, 1995: 144).

Donde fuera vestíamos de obreros, ropa arrugada, zapatones, sombreros de trapo, desaliñados en toda apariencia. Allí, entre ese mundo encajábamos sin diferenciarnos de los demás. Nuestras caras de hilachos exprimidos y ojos sin ánimos por efectos del tren brutal al que habíamos encarrilado nuestros cuerpos, no variaban de otras fisonomías, algunas con estragos del hambre, alcohol, drogas... (Méndez, 1995: 156).

Miguel Méndez se alza como una de las mejores voces de la cultura *chicana*, una denuncia permanente contra la marginalidad. *Órale* (4 veces) como palabra clave recalca esa manera de pensar y vivir en el barrio marginal.

El Panzón Robles, uno de los capataces más inhumanos, e grita a boca de jarro, colérico: Orale pues, qué pasó Willy, a lormir al cantón. Le escupe el Willy: Simón, ése, yo soy el Willy el que te mete el chili (Méndez, 1995:144-145).

Méndez, al igual que otros escritores *chicanos*, concibe cierta esperanza de futuro, la cultura *chicana* tiene posibilidades de sobrevivir más allá del nivel físico y esto se refleja en el lenguaje. *Ternura* como palabra clave se repite 16 veces.

Me vi llegando al centro de una ciudad hermosa de atmósfera cristalina, iluminada con matices del azul. Me sentía encantado ante el complejo de edificios de líneas simples,.... Sentí ternura, algo como si aquella gente fuera parte de mi ser y yo de alguna manera estuviera integrado a ella. Repentinamente, un miedo terrible hincó su dolor hasta en la misma médula de los huesos de mi cuerpo onírico. Identifiqué la emoción misma que sentí, tantas veces, cuando en la vida real llegaba solo a una ciudad desconocida, con mis quince o dieciséis años ingenuos, asustados, pero audaces hasta la temeridad (Méndez, 1995:159).

En este cuento se incide en la temática de la *infancia* marcada por las carencias y penurias que van a contribuir a forjar el estado de ánimo latente en el escritor. El

ejido del Claro aparece 2 veces, madre (2 veces) y leer (3 veces) para recalcar esta temática.

Mi madre hablaba el inglés a la perfección. Me enseñó a leer cuando cumplía mis cinco años. Los dos eran sonorenses desde muchas generaciones. Repatriados de los Estados Unidos, llegaron en 1930 al ejido de El Claro...". Mi madre era sumamente vulnerable ante el sufrimiento ajeno, igual de gente que de animales. A los diez años de edad empecé a leer a los clásicos y escuchaba música selecta rodeado de campesinos analfabetos... (Méndez, 1995:155).

Mi padre, minero en su juventud, había trabajado en Cananea la segunda década del siglo, por eso nací en un mineral. Seguido él recorría los pueblos mineros del suroeste de los Estados Unidos. Narraba tantas anécdotas sobre los mineros, graciosas y trágicas (Méndez, 1995:155).

Mi hermano y yo nos sentíamos muy cargados de melancolía ese 24 de diciembre. Recordábamos tanta cosa relacionada con el ejido sonorenses donde habíamos pasado nuestra niñez y adolescencia: pobrezas, cosas chuscas, el paisaje, los coyotes del Banco Ejidal, los funcionarios públicos podridos, los ricachos de los pueblos vecinos, caníbales cínicos, el frailerío galletero, nuestra familia humilde (Méndez, 1995:154).

De pronto viró la plática hacia el asunto literario. Nos sentimos de momento muy cerca de dos autores... No me mordieron las víboras de cascabel, pero sí contraí el germen de la literaturitis galopante. José y yo recordamos con sentimiento y muy franca simpatía al chileno Baldomero Lillo y a su coterráneo Manuel Rojas, por obvias razones. ... José y yo recordamos con sentimiento y muy franca simpatía al chileno Baldomero Lillo y a su coterráneo Manuel Rojas, por obvias razones. Uno, el que supo contar del rigor con que se sufre dentro y fuera de las minas. El otro, vagabundo atisbón, narró con gracia del hambre, la dureza de los climas extremados,... (Méndez, 1995: 155-156).

El tema de los sueños está muy presente en el relato "Que no mueran los sueños". Sueño aparece 14 veces. Además, sueño figura como palabra clave en el libro.

Nos retrotrae al sábado 24 noviembre de 1948 cuando el protagonista con 18 años de edad vivía en Tucson y trabajaba picando algodón en los campos de Arizona. Con 18 años conoció a una muchacha en un casino y se enamoró perdidamente de ella pero como en un *sueño* es traicionado. Jura no rendirse jamás. La palabra *futuro* aparece 3 veces, *risueño* (2 veces), *jóvenes* (8 veces), *baile* (10 veces), *traje* (10 veces), *camisa* (8 veces), *corbata* (3 veces), *sábado* (8 veces), *Tucson* (5 veces) y *rica* 3 veces.

No se me morirá otro sueño como mueren los niños indefensos. No sólo eso, ayudaré a forjar sueños a muchos jóvenes, duros como el hierro, para que los caprichos infames no se los maten (Méndez, 1995:53-54).

Ya dentro de mi claustro, sonriente, me predispuse a seguir hilvanando sueños sobre la almohada (Méndez, 1995:49).

¿Acaso es la realidad la madre de los ensueños? Sí, y si es ésta raquítica y anémica, los pare y los condena a una muerte instantánea (Méndez, 1995:53).

El cuento enfatiza algunos puntos importantes: la vida de los *chicanos*, su capacidad de lucha, y su habilidad por sobrevivir.

El relato “Juanrobado” abarca el tema familiar y el dilema *chicano*, que veremos repetido en Méndez, de quiénes son y adónde van. Juanrobado abandona las prósperas tierras de Arizona para volver a su hogar en México. Con el poco dinero que ha reunido compra una muñeca que se la roban en la frontera. Las palabras *naranjas* (el fruto) que aparece 5 veces, *naranjos* (el árbol) 3 veces, *naranjales* (2 veces), *cajas* (2 veces), *migra* (2 veces), alfombra (13 veces), *bato* y *batos*, *carnal*, *sábanas* y *huachan* redundan en la temática chicana.

El protagonista de “La Muerte de Manuel Amarillas” es un emigrante que abandona México hacia California en busca de los beneficios del sueño Americano pero su *sueño* se le frustra a manos de una banda de narcotraficantes en Nogales. Un tema crucial que el autor resalta es el *hambre* y la *miseria* que persigue a Manuel Amarillas. La recurrencia de ciertas palabras como *hambre* como palabra clave que se repite 4 veces, *frío* (10 veces), *miseria* (2 veces), *tripas* (3 veces), *boca* (5 veces),

dientes (3 veces), *cabellos* (2 veces), y *piojos* (2 veces) sirve para ahondar en la caracterización del personaje.

“Mister Laly” se centra en el retorno Laly a su hogar en Las Coyoterías después de 5 años en los Estados Unidos. Le ha obsesionado durante algún tiempo la cultura anglo y el *inglés* y ahora decide volver en busca de sus raíces. Un hombre debe ser juzgado por lo que es en el presente y no por lo que debía haber sido en el pasado. Palabras como *Estados Unidos* (12 veces), *máquinas* (2 veces), *extraño* (28 veces), *pobreza* (3 veces), *gringo* (3 veces), *indio* (8 veces), *extranjero*, *agringagado* e *inglés* redundan en ese extrañamiento hacia la cultura anglosajona.

No te entiendo, mijito, si nosotros no sabemos inglés, como tú... ¡Que nos cante en inglés Mr Laly!, ¡que nos cante en inglés!... -Gritelo usted en inglés, Mr Laly. (Méndez, 1995:39-40).

Cántanos en inglés, Mr Laly (Méndez, 1995:42).

Creo que me deslumbraron los Estados Unidos, con tantas cosas bonitas, tantas máquinas y comida abundante. Pensé en quedarme allá para siempre, pero me acor- daba de ustedes y me moría por verlos. Nunca me sentí completo en ese mundo extraño. Trabajaba y ganaba dinero, pero algo, algo me faltaba. Luego, cuando llegué aquí y vi los campos resecos, me acordé de la pobreza de estos pueblos, de cómo nos explotan y desprecian (Méndez, 1995:42-43).

En el relato “De Cuando Pedro Maulas ayudó a rejuvenecer a los viejos” Pedro Maulas va por los pueblos rejuveneciendo *viejos*. La principal cuestión es la supervivencia de la comunidad y que solución dar para contrarrestar el aniquilamiento de la cultura *chicana*. La palabra *rejuvenecedor* aparece 5 veces, *rejuvenecidos* (5 veces), *rejuvenecer* (5 veces), *rejuvenecimiento* (5 veces), *milagro* (4 veces) y *cenizas* (10 veces).

A cada población que llegaban Dios y Pedro Maulas, se hacían procesiones larguísimas de viejecitos... luego que Pedro Maulas los quemaba en los enormes braseros y Dios los rejuvenecía al soplar sus cenizas, se hacían fiestas de lo más alegre... Una vez dueños de su juventud, muchos exancianos vieron el milagro con indiferencia ni siquiera lo agradecieron. Esto preocupó a Dios y le dio tristeza (Méndez, 1995: 125).

El *pueblo* en Méndez representa refugio, el calor de la familia, la presencia del padre y de la madre, la curiosidad y el aprendizaje del niño, la conexión entre ellos y la sabiduría popular de los mayores. Todos estos temas están representados en el relato “Moro” o en “Mister Laly”.

El pueblo, Las Coyoterías, constaba de dos callecillas paralelas. De día aparecía solitario, con la muchachada en la escuela, los labriegos en el campo y las señoras en el hogar con sus quehaceres. Pero se animaba por las tardes. Los niños jugaban a La Roña y a Los Encantados, envueltos en una gritería feroz. Los viejos platicaban en rueda, y los jóvenes daban vueltas en torno a la placita, en plan de concertarse noviazgos (Méndez, 1995:41).

Las palabras *pueblo* se repite 28 veces, *campo* (16 veces), *caballo* (22 veces), *labriegos* (2 veces), *hogar* (2 veces), *escuela* (2 veces), *niños* (36 veces), “*Encantados*” (3 veces), y *raíces* (9 veces). El *pueblo* y la *tierra* es fuente de solidaridad y calor humano. Ese vínculo viene reforzado por la presencia de ciertas palabras como *ojos, labios, sonrisa, brillo, dientes, colorido, gozo, alma, muñecas, hermosura, gracia. Alegría* aparece 3 veces, *tristeza* (2 veces) y *lluvia* (2 veces).

El relato “Huachusey” incide en el tema de los sueños rotos y las frustraciones de muchos *chicanos*.

-¡Ah!, de modo que ese hotel es de Huachusey. Qué hombre tan rico debe de ser, ¡caramba!... En Los Ángeles entró con todo y burro a Disneyland... -Luego lo dije, con seguridad que esto es de Huachusey. ¡Qué rico es!... Cuando llegó a Nueva York preguntó que si de quién era un edificio muy, muy alto, que se llama Empire State... -

Diablo de gringo tan reterrico, pos también esto es de él. ¡Qué va!, no cabe duda que es muy rico Huachusey (Méndez, 1995:26-27).

¡A.h, qué rico debe ser! Es dueño de Disneyland.

¡A.h, qué rico ¡Ay, qué rico es ese gringo!

Por allá va el mexicano cruzando Nueva York o debe ser! Es dueño de Disneyland.... ¡Ah, qué hombre ese Huachusey tan rico y tan afamado!

Ya me voy para mi tierra,

Tengo hambre y estoy cansado, ya me duelen las tripitas (Méndez, 1995:29)

Timoteo, que nos recuerda al pasaje de *El Sueño de Santa María de las Piedras*, viaja a lomos de su *burro* por todo Estados Unidos en busca de *Huachusey*. Es tan pobre el mexicano que a su *burro* ya no le queda cuero ni carne. Anda montado en un *esqueleto*. El tema recurrente es el *hambre*. La palabra *esqueleto* aparece dos veces, *Huachusey* (18 veces), *rico* (10 veces), *Disneyland* (2 veces), *Nueva York* (3 veces), *dueño* (4 veces) y *pobre* 2 veces.

“Por qué el color del chicano es el más bonito” incide en la recuperación de símbolos culturales para la *raza*. Los *dioses* Cacahuat y Huaza se entretienen creando el hombre perfecto.

¡Qué revelación cuando lo sacaron! ¡Qué cosa más hermosa de hombre! Ni crudo ni tatemado, moreno, triguefíito. ¡Precioso color! Decididamente no hay otro color más bonito (Méndez, 1995:36).

Los *dioses* Cacahuat y Huaza representan a todo un pueblo y su historia. Los *viejos* son guardianes de las tradiciones culturales. La palabras clave *viejos*, que aparece 18 veces, *vieja* (24 veces), *dioses* (21 veces), *diosa* (12 veces), *Cacahuat* (26 veces), *Huaza* (21 veces), *Aztlán* (5 veces), *chicano* (5 veces), *Raza* (3 veces), *color* (8 veces), *piel* (3 veces) redundan en el tema.

El único gran mérito que tuvieron fue el de crear al Hombre Chicano que habita en tierras de Aztlán (Méndez, 1995:37).

Otro tema es el mal comportamiento del *hijo* hacia el *padre*. Ciertas palabras redundan en la temática como *gritaba* que aparece 2 veces, *gritó* (2 veces), *gritos*, *calle*, *callaba* y *callara*.

Los dioses no se ocultaban de él para pelear entre sí y cuando discutían lo hacían a gritos... los dioses que no era bueno que el Hombre ele Palo existiera por bocón y retobado, decidieron destruirlo (Méndez, 1995:33).

13.3. CÓMO LAS IDEAS AVALADAS POR EL LÉXICO SE HERMANAN CON EL CONTENIDO QUE SE EXTRAE DE SU LECTURA

A continuación ofrezco un listado de las palabras clave en la obra analizada, concretando su significado en una cita real de la obra de Méndez. Este conjunto de palabras clave en contexto está íntimamente hermanado con la temática de la obra anteriormente descrita y servirá para avalar la tesis de este trabajo, es decir, ilustrar y reforzar el papel fundamental de términos léxicos específicos para desarrollar la temática de la obra

ABUELOS

Corría el chamaco de uno a otro lado, arrancando una imagen a cada perspectiva -i Mira, madre! Mira los rostros de los abuelos -No· hijito de mi alma, es tu imaginación. -Son los perfiles de los abuelos (Méndez, 1995:16).

ALMA

Esa tarde, cayó del cielo como una bendición la primera lluvia de la temporada. Todos se alegraron: los pájaros, las plantas y los hombres, porque tendrían de qué comer y cómo reverdecer sus alma (Méndez, 1995:85).

ARENA

-Yo hubiera ido ya, pero... mírame bien, yo soy de arena, el agua me diluye, me desmoronaría (Méndez, 1995:18).

...De allí en retroceso a cada día hundirá un paso en las arenas del pasado que se engulle continentes, razas, memorias, nombres, palabras, con- forma los desiertos de la muerte y de la nada. Arena, arena, oleadas de arena, remolinos de arena, huracanes de arena, pa- vorosa arena del olvido que todo lo sepulta (Méndez, 1995: 25).

ARENALES

Si quieres saber de su historia, húndete, busca sus huellas al fondo de las dunas y de los arenales...sobre esta muerte del Rey Casehua, otra viene llegando más horrible y más cruel: el olvido (Méndez, 1995: 11).

Un día atardecido ya se supieron terriblemente solos en medio de las arenas, se sentaron a contemplar un mundo que se acababa, vacíos de un postrer abrazo, sin madre, sin una amante... (Méndez, 1995: 16).

ATMÓSFERA

El páramo aparece recubierto de espejos como atmósfera im- pregnada de cuchillos; no tardan en herirse las retinas... (Méndez, 1995:12).

Esta ciudad de Phoenix, como que la estamos construyendo, nuevecita. Apenas se percibe la silueta de la montaña Camelback (Méndez, 1995:147).

La calle, el lugar, la gente y su apariencia, la atmósfera toda, decían de lo más sombrío (Méndez, 1995:156).

AZTLÁN

Han pasado muchos años y todavía se recuerda esa historia a través de los pueblos de Aztlán. Hay quienes la cuentan en versos que oyeron sus abuelos (Méndez, 1995:28).

Vuela una parvada de pájaros purpurados desgra- nando trinos de plata... loor a Tonatiuh sobre el Aztlán, primitiva sede del Anáhuac (Méndez, 1995:50).

BATOS

Pa que no se les pierdan algunas cosechas, los batos de la migra se hacen como que no "huachan", ya tú sábanas, carnal carnaval. Si acaso alguien te ha dicho que pizcar naranjas es jugar al trompo, ichale!, te está vacilando ese cuate (Méndez, 1995: 56).

BRAZOS

Muevo mis brazos con suma agilidad, pero sigue mi pensamiento inmerso en los ojos de ella, convertidos por mi fantasía tal como son los inmensos océanos (Méndez, 1995:50).

Desde hace cosa de un mes, Juanrobdo pizca naranjas. Sus brazos huesudos se mueven certeros. ¡Órale, naranjas zanjas, acá mangas y remangas! Se suceden las cajas llenas de jugosos cítricos (Méndez, 1995:55).

CHAMACO

La autoridad de la vieja se ciñó como ombligo tutelar a la voluntad del chamaco que luchaba con denuedo por renacer a la libertad... (Méndez, 1995:12).

La autoridad de la vieja se desgranó a los pies del chamaco. Enclenque y llorona, le suplicó oprimiéndole los brazos con sus manos huesudas (Méndez, 1995: 13).

Yo no sé dónde carga el alma ese chamaco en esa miseria de cuerpo (Méndez, 1995:66).

CACTOS

Enclavados los cactos, existencia verde, triunfante monotonía, blandos de corazón, vulnerables, mas emplumados de puñales desenvainados, amigos de la punzonada y del escarmient (Méndez, 1995:14).

Los cactos se adentraron a contenerlo ciñéndose hasta contra los bordes del insaciable, muchos de ellos velando noche y día sin exigir ni pedir relevo (Méndez, 1995:14).

Se sacudía y hablaba frenético, el cacto le penduleaba en la mejilla.

-¿Por qué lo mandáste allá?

-Quise que fuera donde lo verde, porque sin lo verde intenso no hay rojo vívido (Méndez, 1995:18).

Los cactus afilan las puntas de sus dagas para que el viento sufra al pasar (Méndez, 1995:22).

CÁJEME

¡Ah, Cajeme fiero!, señor de la muerte y de la venganza. ¡Aquí! Ven, Cajeme; pisa este polvo hecho de sangre seca, tu tierra vencida, no te tragues la rabia porque te envenenas. ¡Grita!, grita y enséñales el puño cerrado. ¡Aquí, yoris, aquí está su maldita gloria, abonando la tierra con podredumbre para que nazcan reptiles! (Méndez, 1995:24).

CAPATAZ

Aparte de que los capataces gritan, insultan, amenazan con despedir. Muchos de ellos son de origen mexicano. El vejo Morales dice que no hay peor cuña que la del mismo palo. Este ya anda en los cincuenta y dos años y sigue regando el bofe, desriñonado y diabético (Méndez, 1995:144).

Los contratistas pagan unos dólares extra a ciertos obreros muy diestros y rápidos, para que una vez sorteados entre los demás albañiles le den duro al trabajo (Méndez, 1995:144).

Teníamos como capataces no a los más sabios, sino a los más crueles (Méndez, 1995:46).

CHAMACOS

¡Mijita, es tu hermano! Al ruido salieron los hermanos menores de Lalo: cuatro cha- macos y dos chiquillas (Méndez, 1995:38).

CHICANOS

Nosotros somos mexicanos, mexicoamericanos, chicanos, raza; bueno, nos conocemos por muchos nombres pero somos de ía misma pasta (Méndez, 1995:30).

Por todas las montañas trastumbó el gritojubiloso de los simpáticos dioses, Cacahuat y Huaza. -¡Por fin, por fin, hemos creado al hombre chicano! (Méndez, 1995: 36).

DESIERTO

Caminante, hoy tus pasos y el desierto de Sonora se topan, descúbrete. Sábeta que estás ante la tumba, inmensa tumba del Emperador Casehua (Méndez, 1995:11).

¿Cómo es el desierto, Juan Manuel Casehua? ¿Está muerto? Juan Manuel Casehua. ¡Hombre de América! De allá se libró del exterminio, ¡ay!, qué matanza tan horrible (Méndez, 1995:15).

¡Ay! Qué muerte más cruel. Juan Manuel Casehua, rebelde, quiso tener potestad, se proclamó a sí mismo Emperador, tomó el desierto y fincó ahí su majestad: ancho páramo para llenarse los ojos de vastedades (Méndez, 1995:15).

¡Ay, Desierto de Altar! Morada de quietud, prisión de todas las soledades, la ilusión cristaliza en tus lejanías, ese lago de magia y de poesía, viva quimera: el mar hermoso, agua y cielo, suave azul, pegado siempre a tus horizontes (Méndez, 1995: 16).

¡Ay, desierto de Sonora! Si has de mostrar un lago en tus horizontes, bórrale el azul purísimo que nadie alcanza, tiñelo de púrpura con el rojo que exprimiste a los soñadores que lo buscaron y sólo encontraron el cruel señuelo de tus arenas disfrazadas (Méndez, 1995:16).

DIENTES

-¡No cruces, por tu vida, no cruces!

-¡Mira! Mira mis cabellos, se me caen a puñados, los dientes se me est. Involviendo de maíz podrido (Méndez, 1995:17).

Quiso decir algo y se le quedó entre los dientes una palabra congelada. Ya Huachusey, duerme, duerme, tu mañana será ayer (Méndez, 1995:28).

La diosa Huaza no tenía dientes porque el dios Cacahuat se los había tumbado de accidente con un golpe de mano cerrada (Méndez, 1995:34).

Al dios le salían bramantes arroyos de sangre de las chatas, y media docena de dientes le colgaban como arañas (Méndez, 1995:34).

Los dientes los tenía blancos como elotes, y cuando reía era la misma alegría personificada (Méndez, 1995:35).

Oro y plata, jade y turquesas tornáronse en palabras engarzadas en aretes y collares, que yo con mis dientes y mis labios prendía en ella (Méndez, 1995:47).

La naturaleza, irónicamente, lo había proveído de grandes dientes. De chamaco lo motejaban sus amigos de "dientes de burro calabacero" (Méndez, 1995:66).

Parece ser que Manuelito Amarillas nunca podía cerrar la boca; o le faltaba piel o le sobraban dientes... Manuelito tenía la particularidad de traer siempre abierta la boca (Méndez, 1995:65).

DIOS

A cada población que llegaban Dios y Pedro Maulas, se hacían procesiones larguísimas de viejecitos... luego que Pedro Maulas los quemaba en los enormes braseros y Dios los rejuvenecía al soplar sus cenizas, se hacían fiestas de lo más alegre... (Méndez, 1995:125).

Una vez dueños de su juventud, muchos exancianos vieron el milagro con indiferencia ni siquiera lo agradecieron. Esto preocupó a Dios y le dio tristeza (Méndez, 1995:125).

De pronto, Pedro se fijó en la bolsa. ¡Rebosaba de pan! Pedro Maulas lo comprendió todo y se hincó delante de Dios. Pero si eres tú, Señor, bendito seas. Porque has sido bueno conmigo, hijo, serás mi ayudante mientras ande en este planeta (Méndez, 1995:125).

DIOSA

Fue entonces que el dios Cacahuat y la diosa Huaza vieron la necesidad de poblar la tierra con gente de razón... Huaza quiere decir "mujer sin dientes" (Méndez, 1995: 30-31).

Configurada por los maestros del mármol prieto en forma de mujer calzonuda... (Méendez, 1995:31).

La diosa Huaza y el dios Cacahuat se pusieron a bailar "La Raspa" de puro contento (Méendez, 1995:34).

La diosa Huaza se le soltó la pierna del de Palo, descuido que le costó a la infeliz un horrendo puntapié en la retaguardia. Brincaba y se retorció de dolor la desgraciada diosa, tal si participara en un concurso de "rock and roll" (Méendez, 1995: 35).

DIOSES

Resulta que los primeros dioses hicieron bolas... De las pelotas calientes de los dioses nació un mundo llamado tierra (Méendez, 1995:30).

Los dioses Cacahuat y Huaza se entretenían creando mundos de todos colores (Méendez, 1995:31).

El dios Cacahuat Je declaró su amor a Ja diosa Huaza cuando bailaban una pieza corridita, estilo raza de Texas (Méendez, 1995:36-37).

DUNA

Juan Manuel Casehua... no sabe sonreír... Juan Manuel Casehua hace tres días que se sentó en esta duna, ya está preso de arena hasta el pecho (Méendez, 1995: 20).

ESQUELETO

El esqueleto del burro de Timoteo no era secreto para nadie, aquel animal analfabeto parecía radiografía (Méendez, 1995:26).

A su burro ya no le quedaba cuero y se le había acabado la carne. Timoteo volvía montado en un esqueleto (Méendez, 1995:27).

Se sentía un frío que hacía bailar el esqueleto y tronar los dientes (Méendez, 1995:44).

FRÍO

Llegó diciembre del brazo de un frío más gélido que la mirada iracunda de un capataz de origen hispánico al servicio de un gabacho esclavista (Méendez, 1995:153).

FUEGO

Una vez listo el horno y bien terminado el Hombre de Masa, decidieron ponerlo al fuego (Méndez, 1995:34).

A fuerza y empujones lo metieron al horno y le prendieron fuego. Todavía ardiendo en llamas les gritaba porquerías el Hombre de Palo (Méndez, 1995:35).

GILA

Esos seres repulsivos que esconden humillados su pe- queñez en los orificios de los medanales son los repugnantes monstruos de Gila... en la creación no había seres más enormes y dominantes (Méndez, 1995:21).

Los asquerosos monstruos de Gila están llorando la muerte de sus bichuelos, lloran en rueda entrelazados. ¡Ay!, madre mía, ¡están sepultándose en la historia! (Méndez, 1995:22).

GRINGOS

-Ay, mijita, quién será ese gringo gordo que viene llegando.-Qué gringo va a ser, amá, tá más negro que mis pecados (Méndez, 1995:38).

Lalo, que mientras la andes haciendo de gringo postizo, no te acerques a mi hija más. Nosotros queremos para ella un hombre formal (Méndez, 1995:42).

HAMBRE

Acá le ofrecieron los confines hasta donde lo condujeran sus pasos; pero pusieron sobre sus espaldas exhaustas, una losa pesada, más que el plomo: hambre (Méndez, 1995:15).

Lo volvía a llevar abajo, lo subí hasta que se puso gordo, rozagante, como no lo hubiera conocido ni la madre que lo parió. Tenías hambre, desgraciado; ya estás harto (Méndez, 1995:19).

El último hijo de Coyote Iguana se muere de hambre. Los hombres coyotesperros hablan de justicia, de raza. ¡Hipócritas! (Méndez, 1995:21).

Arrastre de huesos de vacas, de perros, de hombres, piedras que romen sus picos redondeándose, sangre acuosa que se vierte, caballos hambrientos dentelleando cabelleras (Méndez, 1995:19).

Ya llegó el piojillo, ¡al demonio de aquí, pelados! Queremos gente con lana, no muertos de hambre desgraciados. ¡Lárguense! (Méndez, 1995:45).

HOCICO

Porque Manuel andaba siempre con la boca abierta, sus nuevos compañeros le encasquetaron el mote de Hocico Pelado (Méndez, 1995:67).

HORNO

A este otro lo vamos a hacer en un horno y para que más te cuadre lo vamos a elaborar con masa de harina, de modo que mientras tu amasas yo te atizo (Méndez, 1995:34).

HUACHUSEY

Ese hotel es de Huachusey. Qué hombre tan rico debe de ser, ¡caramba! (Méndez, 1995:26).

Huachusey se le había convertido en un dilema, que por más y más que meditaba no podía comprender. "Qué raro hombre es este Huachusey: rico, generoso y a veces cruel..." (Méndez, 1995:27).

HUESOS

Las largas caminatas iban haciendo más y más flaco al burro de Timoteo. Si se le hubiera caído el cuero habría quedado en los puros huesos (Méndez, 1995:27).

Repentinamente, un miedo terrible hincó su dolor hasta en la misma médula de los huesos de mi cuerpo onírico. Identifiqué la emoción misma que sentí, tantas veces, cuando en la vida real llegaba solo a una ciudad desconocida, con mis quince o dieciséis años ingenuos, asustados, pero audaces hasta la temeridad (Méndez, 1995:159).

El caballo blanco era sólo cuero y huesos, parecían esquinas los cuadriles, el pescuezo desmayado le daba pose de cisne enfermo (Méndez, 1995: 81).

El caballo era viejo, muy viejo, se miraba pando y torcido. Se le podían contar los huesos del espinazo... Hubo quienes dijeran que el caballo era robado. Quién sabe... (Méndez, 1995:79).

INDIOS

En el centro de la barriga hinchada del cielo está hundido el sol como ombligo de fuego, abajo está el indio Casehua tatemándose la carne y el alma (Méndez, 1995: 20).

Este continente donde vivimos y que ahora se llama América... Los indios eran numerosos en aquellas épocas. Hoy en día los animales y los árboles, naturales de este país, van desapareciendo; de los indios sólo va quedando la historia (Méndez, 1995: 30).

Mexicanos. Por nuestra sangre india somos verdaderos americanos, autóctonos (Méndez, 1995:30).

Yo creo que anhelé ser extranjero, porque al fin ellos merecen más que nosotros, que somos indios de estos pueblos (Méndez, 1995:43).

Quise en ese momento ser alguien importante, muy importante, para que ustedes sintieran orgullo de mí y otros me admiraran y quisieran. Tú tenías razón, papá, no quería saber quién era, o no podía quizá. Yo creo que anhelé ser extranjero, porque al fin ellos merecen más que nosotros, que somos indios de estos pueblos (Méndez, 1995:43).

LÁGRIMAS

Aquí el llanto lo seca el aliento del fuego y a las lágrimas las sorbe la gula del polvo y de los arenales. Sigue tu camino, caminante, no te aflijas tamj1oco del indio Casehua; duélete de ti, iay!, que cualesquiera qu.e sean tus rumbos llegarás a su mismo destino (Méndez, 1995:11).

Don Eduardo, peleando las lágrimas, murmuraba: payaso bribón, ya no quiere saber quién es, ya no se acuerda de su querencia (Méndez, 1995:39).

MADRE

El Chito López recitó a grito pelado: -¡Un chivo tiró un reparo y en el viento se detuvo! Hay chivos que tienen madre ¡pero éste, ni madre tuvo! (Méndez, 1995:40).

-Cántanos en inglés, Mr Laly. -Que les cante su madre, desgraciados. - Deaquien adelante, al que me diga Mr Laly, le voy a dar en toda la madre. Me llamo Eduardo Martínez y ya lo saben (Méndez, 1995:42).

¿Qué te ha pasado, mijito?... -No sé, mamá, no sé. Creo que me deslumbraron los Estados Unidos, con tantas cosas bonitas, tantas máquinas y comida abundante. (Méndez, 1995:42).

En la pista de baile de la iglesia Santa Margarita rodó hasta el cura una noche de tantas, cuando se dio en la madre con unos pachucos porque le dijeron que querían volarle a su hermana (Méndez, 1995:46).

Mi madre hablaba el inglés a la perfección. Me enseñó a leer cuando cumplía mis cinco años... era sumamente vulnerable ante el sufrimiento ajeno, igual de gente que de animales. A los diez años de edad empecé a leer a los clásicos y escuchaba música selecta rodeado de campesinos analfabetos... (Méndez, 1995:155).

MANOS

Las manos de los dioses siempre estaban escoriadas, tanto como los ojos dolidos y llorosos por la intensidad del fuego creador ... Al tiempo que contemplaban la esfera que más tarde llamarían Tierra (Méndez, 1995:31).

Mientras tanto, construíamos con nuestras manos y sudor la ciudad de Tucson, casa por casa. Tal empresa no era fácil... Al sudor se mezclaba la sangre (Méndez, 1995:46).

Se llenaba las manos escurriéndola entre los dedos. Proseguía recorriendo sus dominios (Méndez, 1995:12).

-¡Oye tú!, no cruces ese río.

-¿No ves que mis manos son de tierra? Y mis pies que son de tierra vienen pisando sobre la tierra (Méndez, 1995:17).

-Nos sanarán las llaguitas de las manos. ¡Mira cómo las traigo, lunareadas de sanguaza y pus!, iayay! (Méndez, 1995:31).

Ahora lunes llegaré a los campos algodoneiros y me sangraré las manos con el filo de las cajillas que contienen el oro blanco (Méndez, 1995:50).

MAZACOBIA

18 de enero de 1900. Rojo de aurora sobre el amanecer del Mazocoba ... El general Torres con soldados bien armados sitió el cerro del Mazocoba de la sierra del Bacatete. En la cúspide se guarecían más de tres mil indios, mujeres y ancianos, fueron su mayoría guiados por el jefe Opodepe. El pundonoroso general Torres ordenó el exterminio alegando que en cada indio había un guerrillero terrible,... (Méndez, 1995:22).

En la cumbre del Mazocoba... Los niños arañan los pechos de las madres. En los rostros de los indios hierven el pavor, el odio y ese hondo dolor que nunca cuentan (Méndez, 1995:23).

La indiferencia y el olvido cubrieron la gesta del Mazocoba como herida que se solapa dejando el putal hundido. La historia en su versión escrita es una puta vulgar. Desdeña a los pueblos que no otorgan la lisonja del oro y del poder (Méndez, 1995:23).

MENTE

Caminaba por los arenales. Buscaba rodeando las dunas. Se hundía contemplativo buscando en la mente lo que no hallaba en la tierra. Se llenaba las manos escurriéndola entre los dedos (Méndez, 1995:12).

La mente empieza a poblar de sombras y fantasmas que salen a huir de lo más recóndito, esta tierra sin ternura ni pan, pródiga en retacar la panza de la muerte que lo mismo saborea la miel que se place de la mierda (Méndez, 1995:12).

Juan Manuel Casehua, los siglos y una mente encendida, un instante, pensamiento sin freno, cosmos en ebullición, brillo póstumo de estrella que se apaga; palabras que tropiezan, se pierden y reaparecen, recuerdo de todas las épocas en danza loca sin fronteras de tiempo, ayer y mañana juntos sin día ni noche... (Méndez, 1995:20).

Las palabras hiriéndose como si vomitara cardos, abandonan la mente de Juan Manuel Casehua como bolas de fuego rasgando el espacio, caerán en este silencio, se volverán arena, las despertará el viento (Méndez, 1995:21).

Ella tan extraordinaria mente hermosa que bien valía todo un universo de fantasías, y de mentiras un mundo entero. (Méndez, 1995:48).

Naufragó mi mente trastornada en los remansos de una lengua de alcohol, me hundía. (Méndez, 1995:53).

MOJADOS

Que el peso vale tan poco, que es tan flotante y leve, que los espaldas mojadas pueden tejerse alfombras con ellos y volar por sobre la frontera en busca de dólares, para que sus familias no perezcan de hambre (Méndez, 1995:58).

MUNDO

Donde fuera vestíamos de obreros, ropa arrugada, zapatones, sombreros de trapo, desaliñados en toda apariencia. Allí, entre ese mundo encajábamos sin diferenciarnos de los demás (Méndez, 1995:156).

Creo que me deslumbraron los Estados Unidos, con tantas cosas bonitas, tantas máquinas y comida abundante... Nunca me sentí completo en ese mundo extraño. Trabajaba y ganaba dinero, pero algo, algo me faltaba. Luego, cuando llegué aquí y vi los campos secos, me acordé de la pobreza de estos pueblos, de cómo nos explotan y desprecia (Méndez, 1995:42-43).

MUÑECA

Un sábado del mes de noviembre de 1948, me disfracé de príncipe y me fui al baile de "El Casino". Se me iba el alma tras de aquellas muñecas, tan llenas de hermosura y gracia (Méndez, 1995:47).

Contemplaba la alegría y el colorido donde quiera que ponía la vista. No cabía de gozo. Se me iba el alma tras de aquellas muñecas, tan llenas de hermosura y gracia (Méndez, 1995:47).

NIÑOS

A su paso, las mujeres y los niños se encogían abrazándose presas de un extraño miedo, dolidos de un entrañable respeto (Méndez, 1995:11).

Los niños jugaban a La Roña y a Los Encantados, envueltos en una gritería feroz. Los viejos platicaban en rueda, y los jóvenes daban vueltas en torno a la placita, en plan de concertarse noviazgos (Méndez, 1995:41).

Testigos de la fortuna del chamaquito fueron niños y mujeres que salían de sus jacales, amén de campesinos ya vueltos de larga jornada (Méndez, 1995:80).

Los niños jugaban a La Roña y a Los Encantados, envueltos en una gritería feroz. Los viejos platicaban en rueda, y los jóvenes daban vueltas en torno a la placita, en plan de concertarse noviazgos (Méndez, 1995:41).

OPODEPE

Opodepe, jefe Opodepe! ¡Estamos copados por los yoris!

Sin escape y sin defensa.

-Sólo las razas degeneradas conviven con el verdugo. Esta nación para los indios o para nadie. ¡No seremos ni raza de esclavos ni de prisioneros! (Méndez, 1995:23).

OJOS

Los ojos de la mujer, húmedos y tristes como de perro flaco... (Méndez, 1995:12).

Que no lo tropiecen tus ojos, ni el germen de su desvarío loco te brote a ti también (Méndez, 1995:13)

Se sentó a su lado. Cuatro ojos fueron una sola contemplación. Atrás el pedrerío en abandono... (Méndez, 1995:13).

Fijos estaban sobre la prominencia, impávidos, reducidos los ojos, con sólo la sombra de las pestañas contra el foganazo de la inmensa lumbrera (Méndez, 1995:14).

¿Qué es el desierto, Juan Manuel Casehua? Lo mira Juan Manuel Casehua con sus ojos de ciénaga seca... (Méndez, 1995:14).

A gritos y sollozos se rendían víctimas de tu juego infame... los ojos enverdecidos, verdes de primavera vana ... (Méndez, 1995:16).

A través de sus ojos el campo estaba pintado de rojo intenso, extraño ser tenía al frente: un niño rojo no oía la demanda ... (Méndez, 1995:16).

Juan Manuel Casehua ha montado una duna, remedo de elefante decapitado, vigila, atisba, plancha con los ojos el inmenso yermo arrugado y busca; cierra los ojos sacudiéndose: una pe- queña, minúscula gotita de agua se aloja en su imaginación ardiente. ¡Milagro!, los ojos se le vuelven caleidoscopios, agua, agua, agua brotando por doquier a borbotones. ¡Qué dulce! ¡Qué fresca! (Méndez, 1995:20).

Una muchacha más rubia que el trigo maduro, de ojos grandes y muy azules, lo miró extrañada con una sonrisa amable y a su vez le preguntó:

-What'd you say? (Méndez, 1995:26).

-Ya no nos dolerán los ojos, ni se pegostiarán de legafias, y no se pondrán rojos nunca. ¡Qué bueno! ¿verdad, tú? (Méndez, 1995: 32).

El dios Cacahuat volteó a ver a su compañera con gesto le conciliación y notó que de los enormes ojos de la diosa brotaban mares de lágrimas (Méndez, 1995: 33).

La Chepina se puso ambas manos en la boca, se infló hasta saltar los ojos y soltó a reír, ruidosamente (Méndez, 1995:41).

Sigue mi pensamiento inmerso en los ojos de ella, convertidos por mi fantasía tal como son los inmensos océanos (Méndez, 1995:50).

PACHUCO

No, pues un traje como ese que traes debe ser bien caro. ¡Chale!, pa ustedes, pos un gift, un regalo por veinte bolas. Alternativamente nos medíamos el traje del pachuco, a risa y risa (Méndez, 1995:157)

El pachuco, de estatura mediana, también en los veinte como nosotros, usaba el atuendo típico de los de su estilo y carácter. Órale, batos, excuse me please, ésos,

pero ando buti brujas, necesito un escante de feria, ¿me alivianan, carnales? (Méndez, 1995:157).

PIEDRAS

-Madre, Juan Manuel Casehua hoy parece de piedra, es una piedra (Méndez, 1995:13).

Juan Manuel Casehua, que medio día había sido de piedra, que marchaba la tarde volviéndose de arena, trocando la saliva por tierra, inhalando y exhalando polvo (Méndez, 1995:15).

PIOJOS

Manuel con el cráneo y los cabellos tupiditos de piojos (Méndez, 1995:70).

PODER

Por más que el concepto de libertad y democracia fuera pregonado con tan insistente monotonía, la realidad cruda y sangrienta subsistiría disfrazada: a los fuertes el poder, la abundancia y la impunidad para sus crímenes y robos; la miseria, el olvido y el castigo injusto si protestan, para los débiles (Méndez, 1995:57).

RAZA

El color de nuestra piel es el más bonito entre todos los colores de las razas que pueblan el planeta (Méndez, 1995:30).

Algunas de las muchachas más guapas de Ja raza otorgaron su preferen- cia a jóvenes soldados anglosajones estacionados en los centros militares locales (Méndez, 1995:45).

Una procesión de feligreses, la nueva raza mestiza, se adentró al santo recinto a dar gracias al Todopoderoso por la luz, al agua, los alimentos, la alegría del alma y el orgullo de vivir en un pueblo cuyas raíces se fincan muy hondo en la edad de antepasados indígenas ... (Méndez, 1995:49).

REJUVENECIMIENTO

¿Qué haré yo, Señor? Cuando llegemos a un pueblo, tú me anunciarás; gritarás por las calles con toda tu alma para que se junten todos los viejecitos. ¿Los viejecitos, Señor? Sí, vengo a rejuvenecerlos (Méndez, 1995:125).

Por unos días pareció que el Moro había rejuvenecido. Trotaba airoso con aires ele potrilla, contagiado por la risa y la alegría escandalosa del muchachito. Por primera vez en su trajinada vida era colmado de atenciones (Méndez, 1995:80).

RISA

La Chepina era bonita y graciosa además... Aquella risa que lo embargaba con su gracia. Sus manos tibias, su mirada... (Méndez, 1995:40).

Al niño aquel, de tan dichoso, no le cabía la alegría. Palabras y gestos se habían trocado por risa (Méndez, 1995:80).

ROSTRO

Al desprecio le contestaba con la soberbia. Él no bajó el rostro como los demás. Nació sabiéndose príncipe, se tragó la ira de ver a sus huestes humilladas, apuntando la frente al suelo, su sangre volcándose en otro río (Méndez, 1995:11).

Nadie supo leer nunca en las líneas de su rostro. ¡Ya estaban borradas! (Méndez, 1995:12).

Juan Manuel Casehua enmudece, su rostro de barro viejO semeja la piedra mal labrada, tosco, deforme... (Méndez, 1995:14).

-Hace mucho que están muertos. -Esos rostros eran antes que los abuelos, cuando ellos fueron, de allí tomaron su rostro, ellos murieron, pero sus rostros perfilados siguen allí, más vivos que los indios que vivieron, míralos madre, son ellos. ¡Qué soberbia dignidad! (Méndez, 1995:16-17).

Jesús Manuel Casehua no había llorado nunca... los chorritos eran débiles, los chupaba consumiéndolos el barro milenario de su rostro tostado (Méndez, 1995:19).

El indio moribundo intentó cubrirse el rostro ante el terrible chispazo del recuerdo desgarradoramente nítido (Méndez, 1995: 22).

Juan Manuel Casehua ya no tiene el rostro terragoso y prieto; es platinado, transparente como el de los angelitos. .. Ya no tiene sed, ni dolor, ni miedo, ni hambre, ni angustia, ni frustraciones, ni nostalgia, eso queda prendido en el futuro (Méndez, 1995:24-25).

Juro que había tristeza en su rostro, en sus labios tremaba insinuada una amarga sonrisa (Méndez, 1995:52).

RUMBO

Y los que perdieron el rumbo con sólo el paisaje de tu yermo grávido de muerte (Méndez, 1995:16).

SAHUAROS

¡El sahuaral!, comunidad de gigantes vigías, soberanos del verde, ya dominando desde las alturas o agrupados a discreción en las planicies, airosos, elevados rectos, comunicábanse en clave con poses... (Méndez, 1995:14).

SANGRE

Por esta tierra maldecida que se liberó del agua para secarse hasta la consumación, por estos arenales a veces rojos, blancos a veces, por aquí cruzó Plumas Negras guiando a sus tatarabuelos. Repintaban rojo un viejo camino del odio plantando muertos como troncos sin savia; cargaban muchos heridos desperdiciando la sangre a chisquetes; los hombres iban chillando como viejas, avergonzados de haber quedado vivos, las mujeres con las manos en las verijas cuidaban la semilla preciosa de sus barrigas de guajes (Méndez, 1995: 22).

¡Ah, temible Tetabiate!, pero traes el greñero enrojecido chorreando sangre de yoris. ¡Así, Tetabiate! ¡Mátalos! Que se colmen de La muerte que ellos siembran. ¡Mata a los yoris, Tetabiate! ¡Mátalos! (Méndez, 1995:23).

SOL

Ahora sale el sol como un ojo acucioso. Sus pestañas brillantes y doradas abanicán el cielo (Méndez, 1995:50).

Embargado de coraje, todavía con los ojos húmedos, lo vi de frente y le grité mostrándole la diestra con el puño cerrado: ¡Lucharé contra ti, desalmado, y contra todos los de tu ralea! (Méndez, 1995:53).

SONRISA

¡A cuántos engañó tu falsía!... Ellos, los de la sonrisa perenne,... (Méndez, 1995: 16).

Al son de mis pasos seguía gozando la mañana... A la generosidad de árboles y plantas correspondía mi paso con otras tantas sonrisas (Méndez, 1995:49).

No podía entender, tampoco, quién había prendido aquella sonrisa en mis labios y había dado brillo a mis dientes y a mis ojos (Méndez, 1995:47).

SUEÑO

Acababa de inventarme un sueño que yo mismo creí en aquel momento, sin la más mínima duda (Méndez, 1995:48).

Todo había sido un sueño. Un sueño que hacía ya tiempo se gestaba en mi alma. El sueño de un poeta rodeado de quimeras, tantas como hay flores luminosas en el cielo... (Méndez, 1995:52).

"¡Es ella! ¡La dama de mis más caros sueños! ¡Mi Dulcinea!" Hay pánico en su cara. ¡Casi se desmaya! (Méndez, 1995:50-51).

Entre el algodónal quedaron a flote los restos de un sueño que se había dado de alas contra los muros inmisericordes de la realidad, como un pájaro adueñado del cielo que navegara a ciegas (Méndez, 1995:51).

¿Acaso es la realidad la madre de los ensueños? Sí, y si es ésta raquítica y anémica, los pare y los condena a una muerte instantánea (Méndez, 1995:53)

No se me morirá otro sueño como mueren los niños indefensos (Méndez, 1995:53).

Ayudaré a forjar sueños a muchos jóvenes... para que sean fuertes sus cuerpos y sus mentes... para que aprendan a luchar y no se les mueran sus sueños como niños a los que el hambre mata (Méndez, 1995:53-54).

Del sueño bonito me arrancaron voces escandalosas, ruidos raros... (Méndez, 1995:160).

Mis amigos al lado: Dostoievski, Quevedo, Ponson Du Terrail, el Dante, los Concolorcorvos, Las mil y una noches, Azuelas, Campobellos, Guzmán, Cervantes y tantos y tantos maestros cuyos espíritus brillantísimos hacían del mío, opaco y

humilde como atañe a un labriego ejidal, un laberinto habitado por meditaciones absurdas, obsesivas (Méndez, 1995:149).

Me quedan cinco horas para resarcir mi conciencia con el sueño que revitaliza... la literatura es un ente malévolo que se adentra en las mentes de los débiles y tontos. Por años los desgracia robándoles las mejores horas de sueño... (Méndez, 1995:150).

TERNURA

Le animó una ternura sublime brotada de un principio ignorado; lo acarició devoto tocando su cuerpo líquido (Méndez, 1995:18).

¡Papacito lindo!, le dijo a él embargado de ternura, y a ella, estirándose, le besó la frente y la llamó ¡Mamá!, meloso como corderito (Méndez, 1995:34).

Las piedras, marcas de linderos, proyectiles o muros en potencia, me inspiraron ternura, tal si fueran espíritus encantados de una humanidad irredenta... (Méndez, 1995:49).

La recordaba apretándome las manos, mirándome a los ojos, ansiosa. Sus brazos, su actitud nerviosa, su afán posesivo y aquella ternura infinita que emanaba de su mirar... (Méndez, 1995:49).

Me vi llegando al centro de una ciudad hermosa de atmósfera cristalina, iluminada con matices del azul. Me sentía encantado ante el complejo de edificios de líneas simples,.... Sentí ternura, algo como si aquella gente fuera parte de mi ser y yo de alguna manera estuviera integrado a ella (Méndez, 1995:159).

TIERRA

Inútil, la tierra sádica, avarienta se cobraba el pasaje de sus rotaciones pudriendo su carne con dolor (Méndez, 1995:13).

La vieja caminaba ligeramente enroscada, hurtando el cuerpo, tímida de robarle al espacio lo que ya estaba reclamando la tierra (Méndez, 1995:13).

-¡Oye tú!, no cruces ese río.

-¿No ves que mis manos son de tierra? Y mis pies que son de tierra vienen pisando sobre la tierra.

-Mejor no vayas. ¿Qué buscas allá?

-Busco proteínas, porque la tierra que soy sin proteínas se desangra, se muere y se pudre (Méndez, 1995:17).

De la tierra de Coyote Iguana hacen coto de caza y en sus solares fincan sus mansiones, los hombres de la palabra mecanizada escupen a las multitudes cuando glorifican la raza y la justicia (Méndez, 1995:21).

Oía cánticos y rezos y el llanto apagado que las pisadas le arrancaban a la tierra, camino del cementerio (Méndez, 1995:28).

Ya me voy para mi tierra,

Tengo hambre y estoy cansado,

Ya me duelen las tripitas (Méndez, 1995:29).

Contaba de las maravillas del gran país del norte. Hasta aprovechó experiencias que había adquirido allá, para mejor cultivar la tierra (Méndez, 1995:43).

Fui testigo dichoso de un nacimiento de sol más sublime que el más portentoso de los espectáculos. Tucson, coronado de montañas con la majestad de un antiguo rey del Anáhuac en tierras de Aztlán, surgió risueño y esplendoroso (Méndez, 1995:49).

Al lado opuesto, el río sediento que sólo bebía agua enchocolatada cuando ocurría el milagro de una lluvia, encauzaba su rastro reseco, marginado por tierras escuálidas que producían miserables cosechas (Méndez, 1995:81).

TRIPAS

Tropezó a muchos que andaban amolados como él, pensando con las tripas, buscando trabajo en las fábricas que recién abrían los gringos o queriendo burlar la cerca divisoria... Su miserable humanidad, chaparra y desgarrada, daba idea de un perro callejero, hediondo y hambriento (Méndez, 1995:66).

VIEJA

La vieja lo miró con dureza embravecida. Hubiera querido volverlo al vientre otra vez, matarle en los ojos los rumbos y las distancias... (Méndez, 1995:12).

Lloraba la vieja, su pequeño, ridículo dolor humano frente al inmenso páramo que no se conmueve porque parece estar muerto (Méndez, 1995:17).

La diosa Huaza, la del grefi.ero sin gobierno, se enojó mucho porque el Hombre de Palo, en su hablantinería mentaba consistentemente a una vieja apestosa y fea. Enchilada ésta, se le puso al lado a tranco largo, inquiriéndole: "A ver, ¿quién está fea?, condenado menso, ¿quién está fea?" Luego le ordenó que callara; él le contestó, siempre caminando: "Que se calle tu abuela" (Méndez, 1995:32).

La diosa Huaza se pandeaba de risa burlona de ver que el todopoderoso Cacahuat se babeaba de mohíno, y se hizo Cacahuat que no la oía (Méndez, 1995:32).

VIEJOS

Porque estamos viejos y cansados empezamos a pensar, antes sólo intuíamos fluidamente (Méndez, 1995:31).

El Hombrecito de Palo y les gritó a boca de jarro: "Viejos babosos, clespatolados, monos zonzos" (Méndez, 1995:33).

Los viejos no durmieron aquella noche, atribulados y llorosos. En cambio los muchachos cuchicheaban sus comentarios, remedaban a su vez a Lalo y reventaban en risas escandalosas (Méndez, 1995:39).

A media plaza fue la delicia de la concurrencia. Muchachos y viejos gozaban las extravagancias de Lalo (Méndez, 1995:39).

Por sobre la oscuridad sentí la presencia de viejos mustios de rostros surcados y dejóvenes soñolientos que recién se iniciaban en la dura brega por el pan (Méndez, 1995:44).

Este proyecto de rejuvenecer viejos, no da buen resultado. Pedro, doy por terminada mi tarea. Ahora vuelvo a mi reino. Pórtate bien, hijo, y allá nos veremos (Méndez, 1995:138).

El rejuvenecimiento le valió a don Roque Piñeiro y del Flamingo lo que al calvo que se halla un peine. Murió a manos de su biznieto (Méndez, 1995:133-134).

VIEJO

Sólo don Eduardo y doña Cuca se sentían agobiados. El viejo se había encerrado por no dar la cara... (Méndez, 1995:41).

VOCES

Su lengua y sus labios sangran golpeados por las palabras que están huyendo en desbandada, con su fiebre se quema la arena y se calienta el sol, se liberan las voces lasti- mándolo,... (Méndez, 1995:21).

Aquí no hay nada, nada ... ni verdores que enciendan las es- peranzas de nadie, ni raíces para sustentar fervor de profetas; aquí solamente hay voces: las que se perdieron en el tiempo, las que arrastra el viento y las voces que se levantan de las tumbas dialogando eternamente con el silencio (Méndez, 1995:21).

Se combinan voces, gritos, palabrotas, ruidos de motores, albuces, risas, insultos, sin que por tal mengüe la acción eficaz, rápida, de cada ejecutante (Méndez, 1995:144).

VIENTO

¡Mira!, mira esas dunas, míralas bien. El viento las ha formado hoy, mañana serán otras: éstas las habrá arrastrado destruyéndolas ... ¿ves esos montículos que se levantan simulando un contenido? Tienen el vientre repleto de arena, ahogan y recuecen, matan el polen y las semillas que les lleva el viento traicionero. (Méndez, 1995:15).

-No, buquilo mío, no lloran los monstruos de Gila. Es el viento que tiembla su silbar, herido por las choyas y los sibirales (Méndez, 1995:21).

-No son los monstruos de Gila, mi chamaquito, es el viento que va llorando (Méndez, 1995:22).

...Aúlla el viento con furia, arrastrando impune el cadáver seco de los arenales (Méndez, 1995:25).

YORIS

Vio a los ladinos escudriñar a los recién nacidos, gozosos cuando la palidez o los ojos borrados denunciaban la huella del odioso yori, ocultando el desdén con una sonrisa fingida (Méndez, 1995: 11).

Allá está el yori, el que vuela como zipi y se arrastra como zetaliui. Con su maldita magia hicieron aparatos para fabricar voces crecidas, voces que quiebran los tímpanos... (Méndez, 1995: 21).

Duérmete, que a los niños que no se duermen temprano se los come el yori sáncura (Méndez, 1995:22).

-Tata, cuando yo sea grande, voy a matar muchos yoris.

-Arráncales primero el forro de los pies, el cabello a tirones, que caminen iperros yoribichis (Méndez, 1995:22).

Que no mueran los sueños palabras clave:

En el capítulo 8 se especificó el significado y el valor de las *palabras clave* y de las palabras frecuentes. Vale la pena recordar que ambos tipos de palabras, y especialmente las palabras clave (que el autor usa con mucha más frecuencia de lo que cabe esperar en el discurso normal de los hablantes), sustentan la variada temática de esta novela. La repetición de ciertos términos pertenecientes a los campos semánticos de la opresión, el hambre, y la denuncia social es constante.

Que no mueran los sueños presenta una temática muy particular. Y, en consecuencia, los términos más frecuentes, así como las *palabras clave* también están ligados a ella. Por un lado, la *familia* cobra un protagonismo importante, y así se refleja en la frecuencia preeminente de *padres, niños, chicos mal criados, jóvenes trabajadores*, así como en la recurrencia de *casa, el campo y la ciudad*; el lugar en el que transcurren las vivencias es el *pueblo, la ciudad, el campo, la frontera*, con

presencia de *caballos, niños, trabajadores* pero también de *dioses, el desierto, la arena, el hambre, la muerte, el río, los cactus, el sol, yaquis y yoris*, que cobran protagonismo y llenan una buena parte de la narrativa. No sólo hay denuncia social sino un intento de adquirir la identidad desde tiempos prehistóricos antes del mito de Aztlán.

13.4. DENSIDAD LÉXICA

La densidad léxica nos aporta información sobre la riqueza de vocabulario de una obra. *Que no mueran los sueños* es extremadamente rico en vocabulario. La densidad del vocabulario refleja el poder creativo del autor, así como su deseo de revivir la cultura de su gente. El alto coeficiente encontrado en "*Que no mueran los sueños*" se debe al esfuerzo de Méndez para describir la ciudad y su gente con miles de matices y rasgos, reales o imaginarios; pero también ese mismo esfuerzo de describir la gente y la ciudad lo encontramos en otros cuentos como "*Estilio*" "*Triángulo*" o "*Entre albañiles*". A Méndez le gusta dar vida a cientos de palabras, tanto culturales como geográficas, exclusivas de los yaquis, como "*yoris*", que quiere decir blanco, "*zipi*" quiere decir gavilán, "*buquito*" quiere decir niño, *yoribichi* blanco desnudo, y "*Cajeme*" y "*Tetabiate*" que son nombres de caudillos yaquis.

Por lo tanto, podemos constatar que, desde el punto de vista del vocabulario, hay muchas palabras intraducibles que, si se traducen, pierden la connotación cultural de la lengua de origen. Hay que destacar el uso del lenguaje coloquial, lleno de "*tacos*", *cabrón, chinga tu madre, chingele, pendejo*, algunos de lo más creativos y expresivos, como *pinche surumato*, con juegos de palabras del tipo *qué pasa remacho, las bolas te remacho, qué José el que cogió y se fue*, todos ellos ejemplos de mensajes realmente ingeniosos, llenos de riqueza expresiva.

Los signos de puntuación, en concreto las comillas, son necesarios en cuanto acotan algunas de las palabras y ayudan a perfilar su sentido. Algunos de los préstamos que Miguel Méndez introduce del inglés son *hi, hello, shorts, y hotcakes*.

Méndez también emplea términos de los sectores más marginales de la sociedad mexicana, buscando deliberadamente la función fática y conativa del lenguaje, como *cabronazo*, *chochete*, *cachas*, *chocho*, *bicho*, *buenazo*, *mocetón*, *cenizo*. *Chocho* es un eufemismo para referirse a las partes genitales de la mujer.

13.5. PREFERENCIAS LÉXICA Y ESTILÍSTICA

Hay otros dos datos de interés con incidencia en el estilo de la narrativa: la longitud media de las palabras usadas y la cantidad media de palabras por oración. La longitud media de las palabras en español es de 5,1 letras, según el corpus Cumbre. Méndez se distancia poco de esta media (ver tabla siguiente). El hecho de que las palabras sean más o menos largas hace que el ritmo de la narración pierda o gane agilidad y adquiera una cadencia determinada. Lo mismo ocurre contabilizando el número de palabras por frase. Las frases largas suelen implicar mayor complejidad conceptual, que nace de la mayor complejidad morfológica y sintáctica. Compárense estos parámetros en estas cuatro obras de Méndez:

	<i>Longitud media de las palabras</i>	<i>Longitud media de palabras por oración</i>
<i>Que no mueran los sueños</i>	4,72	16,2
<i>Peregrinos de Aztlán</i>	4,7	16,1
<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	4,76	17,2
<i>Río Santa Cruz</i>	4,97	15,6

Que no mueran los sueños registra una longitud media de las palabras de 4,72, muy parecida al de *Peregrinos de Aztlán*, y significativamente más bajo que *Río Santa*

Cruz. El número medio de palabras por oración es de 16,2, muy similar al de *Peregrinos*, pero más bajo que el de *El Sueño de Santa María de las Piedras*. La expresión no es tan ágil como en *Santa María de las Piedras* y el vocabulario tiende a ser más selecto que el utilizado en *Santa María de las Piedras*.

CONCLUSIONES

Llegados al final de este trabajo, cabe hacer algunas reflexiones a manera de conclusión.

Es indudable que *Peregrinos de Aztlán* marca una de las cimas de la literatura chicana, que es una de las obras más fecundas en la lucha y en los lamentos silenciosos de desesperación resignada, que se aúnan con la crisis existencial de un *pueblo* que ha sufrido demasiados atropellos y tiene un futuro incierto.

El problema de la identidad y de mantener el orgullo de su etnia, tan inseparables temáticamente en todas las novelas de Méndez, es el problema de fondo de la narrativa chicana. Miguel Méndez en *Peregrinos de Aztlán*, *El Sueño de Santa María de las Piedras*, *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*, *Los Muertos también cuentan* y *Que no mueran los sueños* interpretan magistralmente diversos aspectos de la experiencia chicana en el Sudoeste.

Peregrinos de Aztlán, narrada desde diversos puntos de vista, cuenta los recuerdos de Loreto Maldonado, un viejo indio *yaqui*, su vida rural y urbana como lavador de coches, en una ciudad sin identificar de la frontera de Arizona con Sonora, que podría ser Nogales. Los pensamientos, sueños e ilusiones de Loreto dan una visión de la sociedad desde el estrato inferior de *espaldas mojados*, *indios* y *chicanos* al superior, desde sus raíces *yaquis* a Aztlán, región mítica y perdida, sembrada de personajes como Rosario Cuamea, “un guerrero que desfloró la muerte” (Méndez, 1991:109), o Jesús de Belem “a quién muchísimos le adoran por sus *milagros*” (Méndez, 1991:79). Pero es la ciudad fronteriza la que se convierte en el leitmoif de la estructura de la novela, la protagonista en ocasiones, que niega lo más básico de la existencia a los “peregrinos de Aztlán”. La muerte de Frankie Pérez en el Vietnam, años después, nos muestra cómo los *chicanos* han sido manipulados por el sistema para luchar guerras que no son las suyas.

El tema grande y por excelencia, no obstante, de *Peregrinos* es la explotación del *chicano*. El Buen Chuco, un deshecho humano víctima de la *ley* que no lo entiende, es uno de los personajes inolvidables:

Topé con el buen Chuco en el centro de Los Angeles, Aztlán. ¡Qué acabado!, arrugadito como uva pasa, más pequeño toda- vía y más huilo. Lo reconocí porque en ese momento provocaba la indignación de varios peatones, pues se había sentado a media acera en posición fetal (Méndez, 1991:44).

Otro ejemplo de indignidad es el de la *campesina*, propiedad de Dávalos de Cocuch y obligada a vivir en un burdel, a la que su hermano venga, eliminando al *Señor* Dávalo y lavándo el honor familiar. En *Peregrinos*, la explotación es la regla, pero lo que realmente impresiona es el uso del lenguaje, que crea entre las personas una frontera infranqueable. El buen *Chuco*, personaje memorable que ha violado las *leyes*, no entiende quién le juzga ni quién le da trabajo. Entiende que los *anglos* no aceptan su *lengua* y ello abre una brecha de incomunicación que a Pánfilo Pérez le obliga a preguntar a su padre:

-Apá, ¿qué somos nosotros? (Méndez, 1991:176).

La separación de clases es total y en la lucha por la supervivencia los inocentes son siempre las víctimas y el *hambre* que padecen no sólo es física. Es un grito de *angustia* que pide un remedio urgente. Uno de los incidentes más conmovedores es el de Lorenzo Linares, el *poeta* soñador, que atraviesa la *frontera* y deja su cuerpo a los buitres en las *arenas* mientras sus compañeros, hechos a la dura realidad, se salvan.

El *Sueño de Santa María de las Piedras* es un ejercicio de estilo que puede incluirse entre las mejores novelas latinoamericanas. Las conversaciones de unos *viejos* crean el *pueblo* y con su *muerte* éste desaparece. La acción marcha en direcciones opuestas: la de los viejos van hacia el *futuro*, hacia el nacimiento del pueblo, y la de Timoteo Noragua, hacia el *pasado*, para encontrarse con la nada.

Los Muertos también cuentan es la historia de un *mexicano*, un *pachuco* y un *conquistador*, ya *muertos*, en busca de su *sepultura*.

Que no mueran los sueños vuelve a conmovernos y encantarnos. Cuentos como “Muerte y nacimiento de Manuel Amarillas”, “Entre Albañiles”, “De cuando Pedro Maulas ayudó a Dios a rejuvenecer viejos”, “El Moro”, “Mister Laly”, “Huachusey”, “Juanrobado” y varios otros, se cuentan no sólo entre los más notables de la literatura chicana sino también de la literatura en español.

Por su naturaleza fronteriza, los cuentos de Miguel Méndez combinan mundos distorsionados y esperpénticos, tiempos separados por años luz, espejos cóncavos, monigotes deformados, hombres de palo, activistas, monólogos en inglés y en español, personajes que aparecen fuera de su tiempo biográfico, en el que el tiempo se detiene y queda inmortalizado. Hay un afán de Méndez de conservar una tradición escrita y preservar, al mismo tiempo, una tradición oral.

“Tata Casehua” es un cuento excepcional en *Que no mueran los sueños*. Tata Casehua es una figura fantasmal que guarda la historia oral de los *yaquis* de Sonora y Arizona, y que lamenta todo mestizaje. El yori, enemigo del yaqui, es el blanco odiado que produce el mestizo y que vierte su sangre venenosa en las venas del indio. El mestizo que persigue despiadadamente al *yaqui* es el mejicano. Para Tata Casehua el mestizaje es la muerte.

El Circo que se perdió en el desierto de Sonora es un circo de personajes desorbitados que deambula por el inclemente *desierto* de Sonora. Todo es movimiento y transformación. La realidad y el tiempo ceden paso a una afiebrada e intensa travesía vital. Todo es posible al conjuro de la tercera llamada.

Pasen, pasen a comprar su boleto (Méndez, 2002:62).

El Hombre Víbora y la Mujer Rana, el León Tecomo y su afanado domador, Serpentín el Temerario, el *Poeta Loco*, la Capullo y el Zenzontle Feo concurren, sin doblegarse, a ese espectáculo prodigioso y desgarrador que es la existencia misma.

Pocos autores como Méndez exploran tantas facetas de la realidad *chicana*: la *frontera*, el *desierto*, los *espaldas mojados* y en una lengua tan novedosa, viva y original, que es su mayor logro. La recurrencia léxica de ciertas palabras sustenta la variedad temática de dichas novelas. En el siguiente cuadro podemos observar la presencia de palabras clave como *hambre*, *chicano*, *yaqui*, *desierto*, *oro*, *piedras*, *nomás*, *muerte*, *ánimas*, *poeta*, *loco*, y *albañiles* que se hermanan con la temática de la obra anteriormente descrita.

<i>Peregrinos de Aztlán</i>	<i>El Sueño de Santa María de las Piedras</i>	<i>El circo que se perdió en el desierto Sonora</i>	<i>Los muertos también cuentan</i>	<i>Que no mueran los sueños</i>	<i>Río SantaCruz</i>
Hambre	Piedras	Circo	Ánimas	Ceniza	Río
Chicano	Oro	Loco	Espectros	Carne	Pollitos
Yaqui	Gente	Poeta	Espíritus	Mente	Viejos
Dolor	Huachusey	Cirqueros	Pinche	Dientes	Ojos
Bato	Iglesia	Loquistlán	Huesos	Sueño	Patas
Miseria	Güero	Locura	Muertos	Muerte	Sueño
Lucha	Viejos	Carpas	Muerte	Sangre	Pinche
Dignidad	Plaza	Cómicos	Cura	Manos	Desierto
Órale	Coronel	Costal	Sangre	Dioses	Voces
Señor	Casa	Desierto	Muerte	Ojos	Horno
Nomás	Dinero	Hambre	Vida	Desierto	Albañiles
Voces	Hambre		Dios	Hombre	Buquis
Nomás	Desierto			Tierra	Rostros
Sol	Indio			Hambre	tripas
Desierto					

Y a lo comentado a manera de conclusión, hay que añadir, en razón de lo expuesto en torno al léxico de Méndez, que el vocabulario del que se vale nuestro autor es realmente el que posibilita la temática que lo distingue. De ahí que cobre fuerza la tesis sobre la que se sustenta este trabajo: el estudio de la obra de Méndez desde la perspectiva léxica, es indicativo de la temática que diferencia a este autor de otros. Por lo tanto, el análisis léxico y su cuantificación, facilitado con medios computacionales, es un excelente indicativo para discernir los temas que ocupan mayoritariamente los espacios centrales en el mensaje de Méndez.

En conclusión, con su enorme variedad de léxicos y dialectos, campesinos, indios, chicanos, pachuchos y español, así como sus numerosos neologismos con los que compite en pirotecnia verbal con un Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, Méndez construye un microcosmos que refleja la batalla diaria por la supervivencia de los *pobres* en contraste con la de los ricos, “pues escribo” – afirma Méndez sobre *Peregrinos*, e idéntica afirmación puede darse en *El sueño*, más rica en fantasía – “desde mi condición de mexicano *indio, espalda mojada y chicano*” (Méndez, 1991:22), en un intento por rescatar del olvido las lenguas nativas de la minorías y dar testimonio del sufrimiento humano universal (Justo S. Alarcón, 1981).

Durante las décadas de 1980 y 1990 se agregan nuevas voces que consolidan la tendencia iniciada con Méndez en el decenio anterior. Greco Sotelo incursiona con “Abuelo Moah” en un mundo alucinado de soles encharcados que atraviesan los poros para quemar por dentro; de rieles que se retuercen con el calor y terminan cambiando de rumbo el ferrocarril, transitando por lo absurdo con la naturalidad de quien aborda lo cotidiano e ingresando así en el realismo mágico como quién entra en su casa. René Amao hace hablar al *desierto*, al igual que Méndez, y les hace crecer brazos a los sahuaros y pitahayas para luego humanizarlos y fundirlos con personajes que imaginan un microcosmos de verdor y frescura. Isabel Rojas evade la realidad real y se interna en el paisaje interior, en la fantasía, en el arte por el arte mismo como si fuera algo cotidiano. Porque la cotidianidad penetra, al igual que en Francisco Luna, una realidad que la asalta a la vuelta de la esquina, en los callejones del barrio, en el arrabal. José Terán enfrenta esa cotidianidad con la *frontera*, encarando la afrenta diaria del

emigrante. Y así sucesivamente con otros autores como Sonia Sotomayor en “La Yaqui”, una india que se traga el “aullido de la sangre” y rechaza implacable al cobarde que la condenó a la más torturante de las cotidianidades, la del abandono. Todos ellos surgen, como brotes nuevos, de los dominios lingüísticos de Miguel Méndez, dejando constancia de su influencia en la lengua de la literatura fronteriza.

Miguel Méndez es un capricho de los actuales narradores del desierto, de un esplendor más verbal que narrativo, que precede lo mismo a los actuales novelistas mexicanos del desierto que a los escritores chicanos contemporáneos por su oralidad, su patetismo poético, su libertad con el lenguaje y la violencia de su dolor, un escritor esencialmente fronterizo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DE MÉNDEZ

- Méndez, M. (1975). *Criaderos Humanos (Épica de los Desamparados) y Sahuaros*. Tucson: Peregrinos.
- Méndez, M. (1986). *De la Vida y del Folklore de la Frontera*. Tucson: American Studies & Research Center.
- Méndez, M. (1988). *Cuentos y Ensayos para reír y aprender a aprender*. Tucson: Al Alba.
- Méndez, M. (1989). *The Dream of Santa María de las Piedras*. Tempe: Bilingual Press.
- Méndez, M. (1991). *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press.
- Méndez, M. (1991). *Que no mueran los Sueños*. México: Era.
- Méndez, M. (1992). *Pilgrims in Aztlán*. Tempe: Bilingual Press.
- Méndez, M. (1996). *Entre Letras y Ladrillos*. Tempe: Bilingual Press.
- Méndez, M. (1997). *El Sueño de Santa María de las Piedras*. Granada: Port-Royal.
- Méndez, M. (1997). *From Labor to Letters*. Tempe: Bilingual Press.
- Méndez, M. (1997). *Río Santa Cruz*. Granada: Osuna.
- Méndez, M. (2002). *Afina tu Vocación Literaria*. Tucson: Al Alba.
- Méndez, M. (2002). *Camilo José Cela entre Sahuaros y Nopaleras*. Tucson: Al Alba.
- Méndez, M. (2002). *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Méndez, M. (2002). *Los Muertos también Cuentan*. Tucson: Al Alba.

FUENTES SECUNDARIAS

- Acosta, O. Z. (1972). *The Autobiography of a Brown Buffalo*. San Francisco: Straight Arrow Books.
- Acosta, O. Z. (1989). *The Revolt of the Cockroach People*. New York: Vintage Books.
- Aguilar, R. M. (1987). *Madreselvas en Flor*. México: Universidad Veracruzana.
- Alarcón, J. (1979). *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. (F. JIMÉNEZ, Ed.)
- Alarcón, J. (1981). "Miguel Méndez. M. Entrevista". *The American Review*, 3(1), 3-11.
- Alarcón, J. (1986). "Estructuras Narrativas en Tata Casehua de Miguel Méndez". *Confluencia, Revista Hipana de Cultura y Literatura*, 1(2), 48-54.
- Alarcón, J. (1989). "Lo Esperpéntico en Miguel Méndez". *The American Review*, 17(1), 84-99.
- Anaya, R. (1972). *Bless Me Ultima*. Berkeley: TQS Publications.
- Anaya, R. (1982). *The Silence of The Llano*. Berkeley: Tonatiuh Quinto Sol International.
- Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arias, R. (1997). *The Road to Tamazunchale*. Tempe: Bilingual Press.
- Avendaño, F. (2000-2001). "Luis Martín-Santos y Miguel Méndez, Dos esgrimidores de la lengua". *Explicación de Textos Literarios*, 29(1), 23-30.
- Barrio, R. (1984). *The Plum Plum Pickers*. New York: Bilingual Press.
- Benítez, R. S. (2011). "La Imagen del Desierto en la Narrativa Chicana de Miguel Méndez". *Devenires*, XII(24), 70-104.
- Betancor, M. H. (2000). "Chicanas Contemporary Construction of Autobiographical Texts". (M. Villar Raso, & R. Morillas Sánhez, Edits.) *Literatura Chicana, Reflexiones y Ensayos Críticos*.
- Betancourt, I. (1990). "Literatura en la Frontera Borderlands Literature. Towards an Integrated Perspective". (H. P. Al., Ed.) *Encuentro Internacional de Literatura en la Frontera*, 33-41.

- Brito, A. (1990). *The Devil in Texas, El Diablo en Texas*. Tempe: Bilingual Press.
- Bruce-Novoa, J. (Mayo-Junio de 1976). "La Voz del Silencio: Miguel Méndez". *DIÁLOGOS*, 12(3), 27-30.
- Bruce-Novoa, J. (1977). "Voices of Silence". *De Coloris*, 63-69.
- Bruce-Novoa, J. (1981). "Righting the Oral Tradition". *Denver Quarterly*, 16(3), 78-86.
- Bruce-Novoa, J. (1988). "Entrevista a Miguel Méndez M.". *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 4(1), 14.
- Bruce-Novoa, J. (1990). "Canonical and Non-Canonical Texts". (J. Bruce-Novoa, Ed.) *Retrospace*, 132-146.
- Bruce-Novoa, J. (1990). "The Space of Chicano Literature Update: 1978". (Retrospace, Ed.) 93-114.
- Bruce-Novoa, J. (1990). "The Topological space of chicano literature". En B. Novoa, *Retrospace* (págs. 146-157). Houston: Arte Público Press.
- Bruce-Novoa, J., & Guillermo Saavedra, J. (1988). *Antología Retrospectiva del Cuento Chicano*. México: Consejo Nacional de Población.
- Bruce Novoa, J. (1979). "Portraits of the Chicano Artist as a Young Man: The making of the Author in three Chicano Novels". *Flor y Canto II: Anthology of Chicano Literature*. (A. C. OTROS, Ed.) *Pajarito Publications*, 150-161.
- Candelaria, N. (1982). *Memories of the Alhambra*. San José: Bilingual Press.
- Cárdenas, G. (1981). "La Ciudad como Arquetipo de la madre terrible en Peregrinos de Aztlán". *La Palabra*, 3(1-2), 33-47.
- Cárdenas, G. (1988). "Entrevista a Miguel Méndez M.". *Confluencia*, 4(1).
- Cárdenas, G. (1997). "Tres Autores de Literatura Chicana: Ensayos y Entrevistas". Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel De Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-autores-de-literatura-chicana-ensayos-y-entrevistas-0/>
- Castillo, A. (1986). *The Mixquihuala Letters*. Binghamton: Bilingual Review Press.

- Castillo, A. (1994). *So far from God*. New York: Plume (Penguin Group).
- Castillo, A. (s.f.). *Women are not roses*. Houston: Arte Público Press.
- Cela, C. J. (1988). *Cristo versus Arizona*. Barcelona: Seix Barral.
- Chavez, D. (1986). *The Last of the Menu Girls*. Houston: Arte Público Press.
- Cirlot, J. (1969). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- Cisneros, S. (1983). *The House of Mango Street*. Houston: Arte Público Press.
- Cisneros, S. (1987). *My Wicked Ways*. Bloomington: Third Woman Press.
- Cisneros, S. (29 de Marzo de 1991). Publishers Weekly . 74-75. (J. Sagel, Entrevistador)
- Cisneros, S. (1991). *Woman Hollering Creek and Other Stories*. New York: Random House.
- Dickinson, E. (2001). *Crónica de Plata*. Madrid: Hiperión.
- Durán, J. (1977). "Miguel Méndez: El Subjetivismo frente a la Historia". *De Colores*, 3(4), 46-57.
- Durán, J. (2000). "On the Border". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4.
- Ekstrom, M. (1985). "Wanderers from an Aztel Land: Chicano Naming Devices used by Miguel Méndez". *Literary Onomastics Studies*, 12(11), 85-92.
- Flores, A. (1990). "Compromiso y escritura: Miguel Méndez y la imagen referencial". *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 5(2), 161-167.
- Flores, A. (Enero-Febrero de 1996). "La memoria como proceso constructivo en *El Sueño de Santa María de las Piedras*". *Cuadernos Americanos*, 1, 131-141.
- Fonseca, V. (Mayo de 2013). "Un Acoma masacrado, unos hacendados proletarizados y tres muertos libertados: las tres épocas coloniales en la producción literaria y cultural chicana/mexicosudoesteña 1610-1995". Tucson, Arizona.
- Fox, C. (1999). *The Fence and the River*. Minneapolis: University of Minneapolis.
- Francis, W., & Kucera, H. (1982). "Frequency Analysis of English Usage". Boston: Houghton Mifflin Company.

- Freire, P. (1970). *Pensamiento de la liberación*. Obtenido de <http://www.ensayistas.org/critica/liberacion/varios/freire.pdf>
- Fuentes, I. T. (1989). *De Aquí de este lado. Una Aproximación a la Novela Chicana*. Dirección General de Publicaciones. Consejo Nacional para la cultura y las artes.
- Hernández-Gutierrez, M. d. (1994). *El Colonialismo Interno en la Narrativa Chicana: El Barrio, El Anti-Barrio y el Exterior*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Hinojosa, R. (1977). *Generaciones y Semblanzas*. Berkeley: Justa.
- Hinojosa, R. (1981). *Mi Querido Rafa*. Houston: Arte Público Press.
- Hinojosa, R. (1994). *El Condado de Belken-Klail City*. Tempe: Bilingual Press.
- Hinojosa, R. (1994). *Estampas del Valle*. Tempe: Bilingual Press.
- Islas, A. (1990). *Migrant Souls*. New York: William Morrow, Avon Books.
- Jiménez, F. (1979). *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Jimenez, F., & Keller, G. (1982). *Hispanics in the United States: An Anthology of Creative Literature*. Ypsilanti: Bilingual Press.
- Johnson, E. D. (1978). "A Thematic Study of Three Chicano Narratives: Estampas del Valle y otras obras, Bless me Última and Peregrinos de Aztlán". Madison, Wisconsin.
- Juan, B.-N. (1980). *Chicano Authors: Inquiry by Interview*. Austin: University of Texan Press.
- Kanellos, N. (1980). "Latino Short Fiction". *Chicano Riqueña*, 8(1).
- Keller, G. (1995). "A crossroad marks the spot: Miguel Méndez, master of place and the bilingual press/editorial bilingüe". (G. Keller, Ed.) 1-6.
- Keller, G. (1995). "Miguel Méndez in Aztlán: Two Decades of Literary Production". En G. Keller, *Miguel Méndez in Aztlán: Two Decades of Literary Production*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Kuiper. (1995). *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*. Massachusetts: Merriam-Webster.

- Leal, L. (1973). "Mexican-American Literature: A historical perspective". *Chicano-Riqueña*, 1(1), 32-44.
- Leal, L. (1974). "Tata Casehua o la Desesperanza". *Chicano-Riqueña*, 2(2), 50-52.
- Lomelí, F. A. (1995). "Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez: Testimonio de Desesperanza(dos)". En G. Keller, *Miguel Méndez: Two Decades of Literary Production*. Tempe: Bilingual Press.
- Luis, G. (1968). *El Pueblo en Vilo*. México: El Colegio de México.
- Lyon, T. (1979). "Loss of Innocence in Chicano Prose". En F. Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicano literature* (págs. 254-263). New York: Bilingual/Bilingüe.
- Marín, M. (1978). "Pocho y Peregrinos de Aztlán: Contradicciones Textuales e Ideología". *Chicano Riqueña*, 5(4), 58-62.
- McKenna, T. (1997). *Migrant Song. Politics and Process in Contemporary Chicano Literature*. Austin: University of Texas Press.
- McWilliams, C. (1979). *Al Norte de México. El conflicto entre "Anglos" e "Hispanos"*. Méjico: Siglo XXI.
- Méndez, M. (1978). "La Alienación en la literatura chicana". *De Colores*, 151-154.
- Méndez, M. (1992). "Detalles en torno al Surgimiento de la Literatura Chicana"., 1-18.
- Méndez, M. (1995). "De la Microhistoria y la literatura"., (pág. 10).
- Méndez, M. (1996). "Mi Peregrinar en Peregrinos de Aztlán"., (pág. 19).
- Méndez, M. (1997). "La Literatura Fronteriza, Hoy"., (pág. 15). Ateneo Madrid.
- Méndez, M. (1997). "Literatura Chicana". *Cuadernos del Sur*, 1-4.
- Méndez, M. (1998). "Entrevista a Miguel Méndez". (J. A. Perles, Entrevistador)
- Méndez, M. (1998). "Primer Congreso Internacional en España de Lengua y Literatura Chicana. Granada".
- Méndez, M. (s.f.) "Comentarios sobre Literatura Chicana"., (pág. 14).

- Michael, C. D. (SETIEMBRE de 1989). "Narradores del Desierto". *Vuelta*, 154.
- Migueluez, A. (1983). "La Frontera como Espacio Literario". *Plural*, 138, 19-23.
- Monsiváis, C. (1977). "De México y los Chicanos, De México y su cultura fronteriza". (D. R. MACIEL, Ed.) *La otra cara de México*, 1-19.
- Morales, A. (1979). *La verdad sin voz*. México: Joaquín Mortiz.
- Morales, A. (1988). *The Brick People*. Houston : Arte Público Press.
- Morales, A. (1991). *Reto en el paraíso*. México D.F.: Grijalbo.
- Morales, A. (1991). *The Rag Doll Plagues*. Houston : Arte Público Press.
- Morales, A. (1998). *Barrio on the edge, Caras Viejas y Vino Nuevo*. . Tempe: Bilingual Press.
- Olstad, C. (OTOÑO de 1974). "Peregrinos de Aztlán". *Journal of Spanish Studies*, 2(2), 119-121.
- Ortíz, M. A. (1992). "Visión de la Frontera de Miguel Méndez". Phoenix, Arizona.
- Paredes, R. A. (1982). "The Evolution of Chicano Literature". En A.Baker, *Three American Literatures*. New York: Mlaa.
- Pérez, E. (1996). *Gulf of Dreams*. Berkeley: Third Woman Press.
- Piña, C. G. (ENERO-JUNIO de 2008). "La Aniquilación del Personaje Grotesco en *El Circo que se perdió en el desierto de Sonora*". *CONTRIBUCIONES DESDE CUATEPEC Contribuciones desde Cuatepec*(14), 27-46.
- Plaza, R. I. (2014). "Las Canciones en el Circo que se perdió en el Desierto de Sonora de Miguel Méndez". *Revista de literaturas populares*, XIV(2), 451-495.
- Revueltas, J. (1979). *Los Motivos de Caín*. Mexico: Era.
- Rivera, T. (1992). *The Complete Works*. Houston: Arte Público Press.
- Rivera, T. (1992). *Y no se lo tragó la tierra*. Houston: Arte Público Press.
- Robinson, C. (1977). "Chicano Literature". *Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature*, 308-311.

- Rodríguez del Pino, S. (1979). "La novela chicana de los setenta comentada por sus escritores y críticos". En F. Jimenez, *The Identification and Analysis of Chicano literature* (págs. 153-161). New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Rodríguez del Pino, S. (1980). *La Novela Chicana escrita en Español: Cinco Autores comprometidos*. Santa Bárbara, California.
- Rodríguez del Pino, S. (1982). *La Novela Chicana escrita en Español: Cinco Autores comprometidos*. Michigan: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Rodriguez, D. (1980). *Pachuco*. Los Angeles: Holloway House Publications.
- Rodríguez, J. (1979). "El desarrollo del cuento chicano: del folklore al tenebroso mundo del yo". En F. Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicana Literature* (págs. 58-68). New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Rodríguez, J. (1979). "La búsqueda de la identidad y sus motivos en la literatura chicana". En F. Jimenez, *The Identification and Analysis of Chicana Literature* (págs. 170-178). New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Rodríguez, J. (1979). "Notes on the Evolution of Chicano Literature". En J. Sommers, & Ybarra-Frausto, *Modern Chicano Writers* (págs. 67-73). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Rodríguez, M. (1995). "En la Frontera del Lenguaje: Escritores y lectores en *Peregrinos de Aztlán*". En G. Keller, *Miguel Méndez in Aztlán: Two decades of Literary Production* (págs. 57-71). Tempe: Bilingual Press.
- Rodríguez, R. (1982). *Hunger of Memory*. New York: Bantam Books.
- Rojas, G. (1979). "La Prosa Chicana: Tres Epílogos de la Novela Mexicana de la Revolución". En F. Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicano literature* (págs. 317-329). New York.
- Romero, O. (1976). *Nambé Year One*. Berkeley: Tonatiuh International .
- Rulfo, J. (2008). *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
- Saldívar, R. (1990). *Chicano Narrative: The Dialectic of Difference*. Madison: University of Winsconsin Press.

- Saldívar, R. (1991). *Border Matters. Remapping American cultural studies*. Berkeley: University of California Press.
- Saldívar, R. (1991). "Narrative, Ideology and the reconstruction of American Literary History". En H. Calderón, & J. D. Saldívar, *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Sánchez Pérez, A. (2007). "La dimensión cuantitativa y el mensaje subyacente en dos obras de Manuel Villar Raso". En M. Aguilera Linde, R. Morillas Sánchez, & P. Villar Argáiz, *Estudios en Honor de Manuel Villar Raso* (págs. 1-307). Granada: EUG.
- Segade, G. V. (1977). "Peregrinos de Aztlán-Viaje y Laberinto". *De Colores*, 3(4), 58-62.
- Simmen, E. (1971). *New Voices in Literature: The Mexican-American*. Edinburg: Pan American University.
- Simmen, E. (1971). *The Chicanos: From Caricature to Self-Portrait*. New York: New American Library.
- Simmen, E. (1972). *Pain and Promise: The Chicano Today*. New York: American Library.
- Sommers, J. (1979). "Critical Approaches to Chicano Literature". En F. Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicano literature* (págs. 143-153). New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe.
- Sommers, J., & Frausto, T. Y. (1979). *Modern Chicano Writers*. Prentice Hall: Englewood Cliffs.
- Sommers, J., & Frausto, T. Y. (1979). "Critical Approaches to Chicano Literature". En J. Sommers, & T. Y. Frausto, *Modern Chicano Writers* (págs. 31-39). Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Sommers, J., & Ybarra-Frausto, T. (1979). *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Somoza, O. U. (1982). "The Mexican Element in the Fiction of Miguel Méndez". *Denver Quaterly*, 17(1), 58-77.
- Stephenson, M. M. (1982). "El Tema del Destierro en Peregrinos de Aztlán". Saint Louis.

- Tabuenca C., M. S. (1998). "Border Perspectives desde las fronteras: A Reading of Rosario Sanmiguel's *El Reflejo de la luna*". En C. Trijillo, *Living Chicana Theory*. Berkeley: Third Woman Press.
- Tatum, C. (1979). "Contemporary Chicano Prose Fiction: Its ties to Mexican Literature". En F. Jiménez, *The Identification and Analysis of Chicano literature* (págs. 47-58). New York: Bilingual/Bilingüe.
- Tatum, C. (1982). *Chicano Literature*. Boston : Twayne Publishers.
- Tatum, C. (1993). *New Chicana/Chicana Writing II*. Tucson: University of Arizona Press.
- Tatum, C. (2000). "On the Border". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4.
- Tequila, R. (2004). Obtenido de <http://archive.azcentral.com/lavoz/cultura/articles/0721mendez-CR.html>.
- Trambley, E. P. (1975). *Rain of Scorpions and Other Stories*. Berkeley: Tonatiuh International .
- Ubilla-Arenas, C. (1979). "Peregrinos de Aztlán: De la crítica social al sueño humanista". *La Palabras*, 1(2), 64-67.
- Ulibarrí, S. (1977). *Mi abuela fumaba puros y otros cuentos de Tierra Amarilla/My Grandmother Smoked Cigars and Other Tales of Tierra Amarilla* . Albuquerque: University of New México Press.
- Ulibarrí, S. (1981). *The Best of Sabine R. Ulibarrí*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Urquidez, O. S. (1978). "El Marxismo subyacente en *Peregrinos de Aztlán*". *Xalmán*, 2(1).
- Villanueva, T. (1980). *Chicanos. Antología Histórica y Literaria*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Villanueva, T. (1985). *Chicanos*. Fondo de la Cultura Económica.
- Villar Raso, M., & Morillas, R. (2000). *Literatura Chicana. Reflexiones y ensayos críticos*. Granada: Comares.
- Villareal, J. A. (1970). *Pocho*. New York: Anchor Books.

Villareal, J. A. (1980). *Chicanos: Antología histórica y literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

Walter, R. (1990). "Social and Magical Realism in Miguel Méndez' *El Sueño de Santa María de las Piedras*". *Americas Review*, 8(102-112).

Zaragoza, C. (1984). "Del XIX al XX: La novela aztlanense en español". Phoenix: University of Arizona Library Special Collections.

Zaragoza, C. M. (s.f.). "Del Siglo XIX al XX: La novela aztlanense en Español". 1-145. Phoenix, Arizona.