

TESIS DOCTORAL

**CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE
TOMÁS RIVERA**

Autor: Ignacio J. Esteban Giner

Director: D. Manuel Villar Raso

Universidad de Granada, 2005

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA OBRA DE TOMÁS RIVERA

AGRADECIMIENTOS

Uno se encuentra tan solo y desasistido en tantos momentos al realizar una tesis doctoral, que siente que su única compañía son las enormes y calladas bibliotecas, el ordenador, y alguna que otra máquina fotocopidora. Pero este sentimiento casi nunca corresponde con la realidad. La ayuda se halla en los constantes (e insistentes) ánimos de los padres, que a pesar de tener un océano de distancia siguen pendientes de los progresos de uno, o incluso en las apuestas de los hermanos y allegados, que ven más factible otra “champions” del Barcelona que la conclusión de una tesis que cumple ya cuatro años. Y es que uno a veces no se da cuenta, pero desde que un día decidiera empezar mis estudios de postgrado han pasado muchas cosas, y todas buenas. El destino me ha llevado a los Estados Unidos, a Nueva York, y aquí he establecido mi vida junto a una gran mujer que me hace ser mejor persona cada día. Durante todo este tiempo, he descubierto lo importante que son mi familia y mis amigos en mi vida, así como Granada, Valderrobres, la siesta, el jamón... Por eso, que no es poco, doy las gracias a todos.

ÍNDICE:

- I. Capítulo 1: “Introducción”, pp. 4-10.
- II. Capítulo 2: “Datos biográficos”, pp. 11-23.
- III. Capítulo 3: “La literatura Chicana: Puntos de partida”, pp. 24-31
- IV. Capítulo 4: “Breve cronología del mundo chicano”, pp. 32-40.
- V. Capítulo 5: “Origen de la Literatura Chicana”, pp. 41-49.
- VI. Capítulo 6: “La crítica y la obra de Rivera”, pp. 50-60.
- VII. Capítulo 7: “Los ensayos críticos de Tomás Rivera”, pp. 61-68.
- VIII. Capítulo 8: “... *Y No Se Lo Tragó La Tierra*”, pp. 69-86.
- IX. Capítulo 9: “La política en la obra de Tomás Rivera”, pp. 87-101.
- X. Capítulo 10: “Búsqueda de la identidad: Religión y escuela”, pp. 102-128.
- XI. Capítulo 11: “Análisis comparativo: Villarreal, Cisneros y Rivera”, pp. 129-153.
- XII. Capítulo 12: “Adaptaciones de la obra de Tomás Rivera”, pp. 154-178.
- XIII. Capítulo 13: “*La Cosecha* y otras estampas”, pp. 179-198.
- XIV. Capítulo 14: “*The Searchers*”, pp. 199-205.
- XV. Capítulo 15: “Conclusión”, pp. 206-210.
- XVI. Bibliografía, pp. 211-234.

Capítulo 1:

Introducción

*Words without sound
how terribly deaf*

*What if I were to remain
here
in the words
forever?¹*

Hace apenas cuatro años me encontraba por vez primera delante de un conjunto de obras literarias catalogadas bajo el epígrafe de ‘literatura chicana’. Mi primera reacción ante este nuevo *corpus* artístico, determinado por un factor étnico, fue de escepticismo. Inmerso en el mundo académico y academicista del post-modernismo occidental, consideré este hecho como una nueva oportunidad de abrir nuevos departamentos universitarios y, al mismo tiempo, intentar, si no cerrar, sí al menos aliviar algunas heridas históricas y sociales.

Años después, me encuentro en una pequeña ciudad en el estado de New Jersey, a tan sólo unas millas de Manhattan, enseñando en una escuela secundaria donde la inmensa población estudiantil es hispana y recordando día tras día al pequeño protagonista de la novela de Tomás Rivera *...Y No Se Lo Tragó la Tierra*.

Paseando por ‘el barrio’ de esta gente, poco parece quedar de lo puramente mejicano. Restan únicamente infinidad de restaurantes con nombres evocadores de Tijuana, jalapeños y mariachis (con horribles menús con doce errores ortográficos, por lo menos) y celebraciones el día cinco de mayo, aunque nadie sabe exactamente que sucedió tal fecha. No obstante, sí que es importante aclarar que las muchachas se siguen

¹ Rivera, Tomás. 1990. *The Searchers: Collected Poetry* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press, p. 45.

llamando María, Flor, Teresa, y los chicos, Roberto, Ramón y Juan, a pesar de sus forzados intentos por ‘americanizar’ sus nombres. En este contexto me pareció más interesante que nunca dedicar mi tiempo y energía al estudio de la literatura chicana, centrando mi atención en la persona de Tomás Rivera, uno de los pilares en los que se sustenta este fenómeno. De ahí, en parte, que esta tesis se centre en la literatura chicana *per se*, definición, motivos, características, y la interpretación crítica de Tomás Rivera a través de sus propios escritos. Posteriormente aplicaré estos conceptos estrictamente académicos a su producción literaria, dividida en novela, relato corto, y poesía.

Así pues, en este trabajo intentaré dibujar el panorama artístico y crítico de la literatura chicana en general y, a un nivel más particular, haré constante referencia a la obra de Tomás Rivera. Para ello, me serviré principalmente de sus artículos, ensayos, publicaciones, entrevistas y charlas informales sobre la materia, puesto que aparte de su creación literaria, el autor fue un personaje fundamental en la inclusión y difusión de estudios chicanos en las universidades americanas.

Los materiales que he decidido emplear para esta tesis se componen de los siguientes ensayos de Tomás Rivera:

- “Into the Labyrinth: The Chicano in Literature”.
- “Chicano Literature: Fiesta of the Living”.
- “Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad en el Proceso Imaginativo Literario”.
- “Critical Approaches to Chicano Literature and its Dynamic Intimacy”.
- “On Chicano Literature”.
- “The Great Plains as Refuge in Chicano Literature”.
- “Chicano Literature: The Establishment of Community”.
- “Richard Rodriguez’ *Hunger of Memory* as Humanistic Antithesis”.

Aparte de sus artículos y obras literarias, incluyendo su obra cumbre, la novela *...Y No Se Lo Tragó la Tierra*, que podrían considerarse las fuentes primarias de esta tesis, he decidido incluir sus conversaciones y colaboraciones con otros eminentes estudiosos de la literatura chicana. Entre ellos se encuentran Juan Bruce-Novoa, Joseph Sommers, Philip Ortego y Rolando Hinojosa, así como las charlas y confesiones hechas de manera informal a todas aquellas personas cercanas a Tomás Rivera y que fueron de alguna forma compartidas y publicadas en los dos estudios dedicados al autor con motivo de su repentina muerte en 1984. Estas publicaciones son:

- *International Studies in Honor of Tomás Rivera.*
- *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and his Work.*

Este estudio también incluye las principales corrientes de crítica literaria, así como los mayores autores de la literatura chicana, y cómo éstos se relacionan con las ideas de Tomás Rivera. No ha de extrañar, sin embargo, la inclusión en este proyecto de otras opiniones críticas, a veces incluso totalmente contrarias. Esto último no haría sino responder a la naturaleza dialogante del autor que profesó toda su vida, como recuerda su gran amigo Rolando Hinojosa², cuando escribe acerca de sus increíbles paseos y charlas juntos entre conferencia y conferencia.

Por consiguiente, realizaremos un recorrido por la literatura chicana desde sus orígenes hasta nuestros días, aportando clasificaciones y valoraciones metodológicas, que aún al día de hoy continúan siendo cuestionadas, para después entrar a valorar más concretamente la obra literaria de Tomás Rivera. Nos detendremos en algunos aspectos

² Hinojosa-Smith, Rolando. 1985. "Tomás Rivera: Remembrances of an Educator and Poet", en Olivares, Julián (ed.). 1985. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 19-24.

biográficos que nos ayudarán a comprender el alcance de la implicación del autor con la lucha política y social de “La Raza”, un partido político creado a raíz de los movimientos estudiantiles de los sesenta, del mismo modo que incluiremos algunas aportaciones de Tomás Rivera al sistema educativo de los Estados Unidos desde sus posiciones administrativas.

Analizaremos también la poética y la temática de sus trabajos literarios con el objetivo de señalar los aspectos distintivos de la literatura chicana, diferenciándola de las literaturas mejicana y estadounidense. No obstante, observaremos cómo Tomás Rivera consigue sintetizar varios elementos de cada literatura para formar una poética chicana propia, en sintonía con su temática caracterizada por la denuncia de las condiciones de vida del pueblo chicano y la crisis existencial de ese grupo humano que se encuentra dividido por dos grandes culturas, la hispana y la anglosajona. Esa misma dualidad expresada en la obra de Rivera formalmente y argumentalmente es precisamente la característica principal de sus escritos, sirviendo de puente entre dos mundos ideológicos que a pesar de su cercanía geográfica se encuentran muy distantes. Por este motivo, introduciremos el concepto de “Mexicanamerican Literature” al referirnos al trabajo de Tomás Rivera, sin guiones ni espacios separadores, pues el autor fue capaz de crear un híbrido perfecto, fruto de esa colisión de mundos físicos, mentales y literarios.

Haremos también referencia al extenso debate surgido a raíz de los escritos literarios de Tomás Rivera 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 sus personajes auténticos, existen varios miembros del mundo académico que tildan la producción riveriana de idealista y demasiado abstracta, incapaz de proveer soluciones concretas para los problemas reales de los inmigrantes chicanos. Es más,

veremos cómo algunos estudiosos acusan a Rivera de tener posiciones inmovilistas y reaccionarias, sin ni siquiera conseguir transmitir de manera afirmativa un desarrollo completo del “yo” chicano, afirmando incluso que el mensaje de Rivera a su pueblo parece responsabilizar a éste de las injusticias cometidas sobre ellos por parte de los anglosajones.

Continuaremos esta tesis con el estudio de algunos aspectos formales y argumentativos de la obra principal de Rivera, *...Y No Se Lo Tragó la Tierra*, publicada en 1971, en contraste con otras obras chicanas, prestando especial atención a las novelas de Rudolfo Anaya *Bless Me, Ultima*, José A. Villarreal *Pocho*, y Sandra Cisneros *The House on Mango Street*. 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 Rivera. Sin embargo, los pequeños matices diferenciadores nos permitirán apreciar los cambios sufridos por la literatura y el mundo chicano en los últimos cincuenta años, a la vez que nos ayudarán a comprender la relevancia e impacto de la figura de Tomás Rivera dentro de este marco general. De este modo, usaremos una novela anterior al “Renacimiento Chicano”, *Pocho*, escrita por J. Antonio Villarreal mientras Rivera todavía ayudaba a sus padres en los campos de cultivo; otra contemporánea a *Tierra*, titulada *Bless Me, Ultima*, y que valió a su autor, Rudolfo Anaya, el premio “Quinto Sol” justo un año después de que se lo hubieran concedido a Rivera; y una novela escrita por una de las autoras chicanas de más éxito en los Estados Unidos, Sandra Cisneros, cuya obra *The House on Mango Street* es de lectura obligatoria en numerosas escuelas del país, y representa la paulatina transformación de los motivos, formas e intenciones de la literatura chicana en los últimos años.

También analizaremos las adaptaciones surgidas a partir de la obra de Tomás Rivera. Para ello, compararemos la novela *Tierra* con la traducción libre realizada por el escritor Rolando Hinojosa bajo el título *This Migrant Earth*, siendo posiblemente el mejor homenaje que le podía dar a su gran amigo un año después de su muerte. Por otro lado, en una sociedad tan audio-visual como la estadounidense, no podía faltar una versión cinematográfica del texto de Rivera, que fue realizada por Severo Pérez en 1994. Esta película consiguió bastante reconocimiento de la crítica y fue premiada en numerosos festivales, aunque no llegó a captar la atención de un gran público.

Terminaremos esta tesis con el estudio de los cuentos e historias breves de Tomás Rivera así como de algunos de sus poemas más significativos. Varias de las historias cortas del autor fueron en un principio creadas para formar parte de su novela *Tierra*, aunque por distintas razones, el escritor prefirió dejarlas en el cajón de su escritorio. Sin embargo, la calidad de muchas de ellas hizo que Rivera aceptara publicarlas en diferentes revistas literarias y antologías chicanas. Otras, sin embargo, jamás llegaron a ver la luz hasta que su editor, Julián Olivares, decidió en 1992 publicar los trabajos completos de Tomás Rivera en un único tomo³. Entre estos textos se encuentran algunos fragmentos de una novela inacabada, *La Casa Grande del Pueblo*, así como otras estampas o “pedazos de vida” del pueblo chicano que Rivera tan bien sabía dibujar con palabras. Por otro lado, observaremos cómo la producción poética del autor está estrechamente ligada a su obra en prosa, desarrollando temas muy similares, pero también ofreciendo otros nuevos y originales puntos de vista.

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, tomando como referencia a uno de sus

³ Rivera, Tomás. 1992. *Tomás Rivera. The Complete Works* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press.

mayores exponentes. A través de la contextualización de los trabajos de Tomás Rivera seremos capaces de apreciar su significado e importancia dentro del mundo literario chicano y universal.

Capítulo 2:

Datos biográficos

Resulta complicado analizar la vida de cualquier persona en unas páginas, ya que se corre el peligro de subrayar ciertos momentos que pudieran ser intrascendentes para el personaje en cuestión, a la vez que omitir relevantes episodios existenciales que ofrecieran más luz y profundidad. Aparte de esta consideración factual, las opiniones subjetivas de familiares, amigos y colegas también juegan un papel muy importante cuando se intenta juzgar, o mejor, valorar las decisiones personales, profesionales o artísticas de un individuo dentro de un determinado contexto histórico y social.

Todas estas indicaciones resultan incluso más determinantes cuando se pretende resumir la vida de un hombre como Tomás Rivera, que abarcó tanto en un periodo tan relativamente corto. Sin embargo, todos los hechos, así como los testimonios de aquellos que lo conocieron, apuntan los mismos rasgos que convirtieron al autor en un ser excepcional. Por consiguiente, si tuviéramos que resumir su vida en unas pocas líneas, podríamos afirmar que Rivera fue un hombre de familia, amigo de sus amigos, un trabajador incansable, tanto en el campo como en el universo académico, y profundamente comprometido con la causa chicana, por la que profesaba un gran respeto a la vez que la exhortaba a alcanzar cotas cada vez más altas.

Por ello y, antes de empezar con los trabajos críticos de Tomás Rivera, su producción literaria y la literatura chicana en general, es importante hacer una breve referencia a su vida y experiencias, ya que es evidente la huella de sus vivencias en el marco general de su obra. De hecho, existe casi siempre una relación importante entre la biografía de cualquier artista y su trabajo, pues el empeño creativo suele nacer de las inquietudes, alegrías o tragedias personales. El mismo autor afirmó, sin embargo, que su

intención no era escribir su autobiografía, tal y como reconoció en una entrevista publicada en *The Highlander*, un periódico estudiantil de la Universidad de California en Riverside, en otoño de 1979, sino que su material surge de la combinación entre la percepción artística y sus observaciones de niño⁴. A pesar de ello, haré notar cómo numerosos incidentes vividos por Rivera, especialmente durante su infancia, encuentran lugar en las páginas de su obra narrativa, al igual que su labor poética va a estar dirigida por sus convicciones filosóficas y que hizo públicas durante su labor como docente y administrador.

Nacido en el seno de una familia de inmigrantes en Crystal City, Texas, el 22 de diciembre de 1935, muy pronto tuvo el joven Rivera que aprender las condiciones de vida de los trabajadores temporeros del campo en los Estados Unidos. El padre de Tomás Rivera, Florencio, que llegó a los Estados Unidos huyendo de la Revolución Mexicana de 1910, tuvo diversos trabajos hasta que se dedicó por completo a los campos de cultivo del sur y el “Midwest” estadounidense, llevando a toda su familia consigo durante varios meses, normalmente desde abril a noviembre, para aprovechar el cambio de las diversas cosechas.

Es también necesario reconocer la figura de su abuelo, Apolino Hernández, dentro del contexto familiar y educativo de nuestro autor durante los primeros años de su vida, pues fue éste precisamente quien lo impulsó a la escritura y a desarrollar su espíritu creativo. Apolino Hernández había sido un oficial del ejército mejicano y un líder sindicalista en las minas del norte de Méjico, emigrando a los Estados Unidos en 1920 para evitar represalias de sus enemigos políticos. Una vez establecido en Crystal City, Apolino Hernández tampoco rehuyó ningún tipo de labor agrícola en diferentes partes de la geografía estadounidense para alimentar a su familia durante todas las

⁴ Martínez, Julio A. y Francisco A. Lomelí. 1985. *Chicano Literature. A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, p. 333.

estaciones del año. Rivera se refirió al abuelo en numerosas ocasiones, explicando con mucha ternura cómo compartió con él intereses y actitudes comunes; de ahí que una de las improntas que más marcaron el desarrollo de Tomás Rivera sea posiblemente esa especial relación con la Tierra en mayúscula, que su abuelo le inculcó desde pequeño,

Rivera recalls that his grandfather “would become angered when he heard of people returning to ‘nuestra tierra’ (‘our native land’). He would say ‘Tu tierra es donde vives y donde trabajas’ (‘Your native land is where you live and where you work’).”⁵

Como después se notará en su labor literaria, la Tierra es una parte fundamental para comprender la obra de Rivera, pues actúa como la fuerza capaz de mantener y sustentar a las diversas generaciones de chicanos, al mismo tiempo que se presenta como un elemento hostil y esclavizante. El dualismo, en consecuencia, se antoja revelador, pues mientras por un lado la Tierra es el símbolo de pertenencia a algo más grande que uno mismo, con el regreso a las raíces de un pasado glorioso, el chicano actual se siente atrapado por un medio explotador y que le priva de un futuro distinto, al impedir que los niños y las niñas asistan a la escuela, donde podrían después, valga la ironía, labrarse un futuro alejados del campo.

Esta ambivalencia la tuvo que vivir desde muy temprana edad el joven Rivera, ya que al trabajar como bracero junto a sus padres para poder ayudar a la economía doméstica, se vio forzado a compaginar esta actividad con sus estudios. El hijo de Florencio Rivera y Josefa Hernández, antes de asistir a la escuela pública de su ciudad, aprendió a hablar español en su hogar y en la escuelita del barrio, donde empezó a cultivar una intensa admiración por la palabra, que su abuelo continuó fomentando. A

⁵ Citado en la “Introduction” escrita por Julián Olivares en Rivera, Tomás. 1992. *Tomás Rivera. The Complete Works* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press, p. 13.

pesar de que la familia tenía que viajar constantemente al “Midwest” americano, Tomás Rivera consiguió graduarse en la escuela secundaria, en ocasiones permaneciendo en casas de familiares o conocidos de la familia (como después reflejará en su novela ...*Y No se lo Tragó la Tierra*, cuando relata la historia de un muchacho obligado a permanecer con una pareja sin escrúpulos mientras sus padres están trabajando⁶), aunque continuó ayudando a sus padres todos los veranos. Éste es otro de los momentos cruciales en la vida de Tomás Rivera, pues el autor rompió con la tradición, al decidir seguir con sus estudios e ingresar en la Universidad, para después poder dedicarse a la enseñanza.

En 1958, Tomás Rivera obtuvo su B.A. en Lengua y Literatura Inglesa por la “Southwest Texas State University”, y ese mismo año empezó su labor docente en escuelas de educación secundaria. De este modo, trabajó en San Antonio como profesor de inglés en el “Edgewood I.S.D.” entre 1957-1958, y continuó como profesor de español siete años más hasta 1965 en Crystal City y League City, Texas, en el “Crystal City I.S.D.” y el “Clear Creek I.S.D.”. Durante este periodo, contrajo matrimonio con Concepción, y fruto de esta unión fueron sus dos hijas Ileana e Irasema, y su hijo Javier.

Entre los muchos motivos que inspiraron a Rivera a seguir con estudios superiores, merece la pena hacer notar su compromiso con sus compañeros chicanos, ya que pensó que a través de las aulas podría ser más útil para otros muchachos que, como él, desearan forjarse su propio destino lejos del duro trabajo agrícola. Este compromiso con la educación de los hispanos será una constante a lo largo de toda su vida profesional. Resultan reveladoras a este respecto unas palabras que Rivera escribió en abril de 1980, alcanzada ya la posición de Chancellor en la “University of California” (y

⁶ Ref. próximos capítulos de la presente tesis, donde se identifican los numerosos incidentes autobiográficos que se hallan en su novela cumbre.

convirtiéndose de este modo en el hispano que más pronto ostentó un cargo administrativo de semejante importancia),

My basic preoccupation and philosophy is that all our community receive the highest quality of education. We need this in order for our society to survive.

[...] This type of education was necessary for our past generations and for the most part we did not get it.⁷

Como se puede comprobar, Rivera siempre sintió una deuda con la raza chicana, en especial 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. No obstante, el autor huyó de lamentos victimistas y también instó a los propios chicanos a admitir cierta responsabilidad e involucrarse en el proceso educativo de sus hijos,

In order to have access to the best that our country has to provide, it is necessary not only to demand, but more importantly, to lead and to become passionately involved in the processes. Trusting, demanding, leading, and involvement are all natural corollaries for improvement, progress, and strength in community development.⁸

Estas palabras seguramente causaron cierto rechazo entre los miembros más radicales del partido político “La Raza Unida”, un movimiento que surgió en la década

⁷ Rivera, Tomás. 1980. “Letter to the Hispanic Community”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.) 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, p. 53.

⁸ Rivera, Tomás. 1980. “Letter to the Hispanic Community”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, p. 53.

de los sesenta, durante uno de los momentos de mayor ebullición social de la historia estadounidense.

Durante esos años, las mayores ciudades de los Estados Unidos parecieron albergar una corriente de violencia interna y las relaciones interraciales se mostraron como las áreas de mayor potencial para los conflictos. Además, los asesinatos de los principales líderes de aquella época, John Kennedy y su hermano Robert, Martin Luther King Jr., o Malcolm X, contribuyeron a crear una atmósfera de incertidumbre y descontento.

A pesar de los intentos de JFK y Johnson de equilibrar las diferencias sociales en los Estados Unidos, con programas como “Medicare” y decisiones judiciales a favor de la integración escolar (por ejemplo, “Brown vs. Board of Ed.”), en 1968, cuando Nixon ganó las elecciones, numerosos fondos federales cesaron de suministrarse a los barrios más necesitados, ya que el presidente creía que el progreso individual debía provenir únicamente del esfuerzo individual. Sin embargo, según afirma D. Deleon, “the essential hollowness of Kennedy’s accomplishments and the failure of liberalism to solve any basic problems even during its most triumphant moment during 1965 and 1966 accelerated the disillusionment”⁹.

Coincidió, así pues, la juventud de Tomás Rivera con los conflictos de los años sesenta en los Estados Unidos, donde los movimientos políticos estudiantiles, el “Civil Rights Movement” liderado por Martin Luther King Jr. (impulsor de la “desobediencia civil”, nunca de la violencia), aunados con aquellas manifestaciones dirigidas por chicanos, amenazaban con romper la inmaculada visión del sueño americano de las películas de Capra. Precisamente, durante los años 1967 y 1968 se fundó el partido

⁹ Deleon, D. 1973. “The American as Anarchist: Social Criticism in the 1960s”, *American Quarterly*, 25 (1973), p. 519.

político *La Raza Unida*, primera manifestación de una inquietud social que estaba adquiriendo ‘la palabra’, el poder de expresión, manifestándose también en la literatura.

Este movimiento encontró un magnífico foro en los *campus* de varias universidades norteamericanas, donde empezaron a representarse pequeños actos centrados en la lucha social de los chicanos. En esta época, Tomás Rivera se encontraba cursando sus clases de postgrado en la misma universidad donde obtuvo su licenciatura, la “Southwest Texas State University”, recibiendo en 1964 el Master de Educación en Administración. Rivera orientó así su carrera profesional hacia las oficinas de las instituciones educativas, donde seguramente pensó que podría beneficiar más la causa de los chicanos que desde las aulas. Desempeñó entonces el cargo de director del departamento de Lenguas Extranjeras de esa misma Universidad al tiempo que impartía clases, aunque, como su “Curriculum Vitae” muestra, Tomás Rivera se consideró a sí mismo, por encima de todo, un educador¹⁰.

Prosiguió con sus estudios universitarios y su carrera profesional en la “University of Oklahoma”, donde logró su M.A. en Literatura Española (con “minors” también en Literatura Francesa y Americana) y su Ph.D. en Literatura y Lenguas Románicas en 1969, cuya tesis giraba alrededor de la obra poética de León Felipe. Simultáneamente, Rivera trabajó como instructor de lenguas y lector sobre los problemas de los emigrantes (“VISTA Training Program”), e incluso fue director de los laboratorios de idiomas y ayudante de dirección en el verano de 1969 en el programa de “Estudios Españoles” en Madrid para la “University of Oklahoma”. James H. Abbot recuerda en un artículo en honor de Tomás Rivera su estancia juntos en la capital

¹⁰ Rivera, Tomás. 1984. “The Professional Life of Tomás Rivera: Curriculum Vita”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, pp. 54-63. Este documento tiene una importancia especial, ya que fue redactado por el propio autor el 27 de marzo de 1984, apenas tres meses antes de su fatal ataque cardíaco. En este CV, Rivera destaca todas sus ocupaciones administrativas desde que abandonó las aulas de las escuelas secundarias, aunque siempre añadió una nota en paréntesis a cada nuevo cargo, donde se lee “(and Professor of Spanish/ and Professor of Romance Languages and Literature)”.

española ese verano, donde compartió con él numerosas charlas y paseos, y donde pudo observar la gran humanidad del autor. Durante esas conversaciones, Abbot también comprobó la gran relación que existía entre Rivera el hombre y el artista, cuando le relataba sus vivencias personales de niño y adolescente, que después leería en sus escritos (“he always told these things with his innate sense of humor, and even in anecdotes charged with sadness and injustice he softened them with a smile so that no personal bitterness showed through”¹¹).

En una entrevista escrita, concedida al estudioso Bruce-Novoa, Rivera afirmó que su experiencia educativa le ayudó a comprender mejor el contexto de lo que él mismo escribía y la literatura que emergía del movimiento chicano,

It allowed me to see better the context of what I write and of the literature emerging from the Chicano Movement within the whole idea of literature itself. Because of the training, I have a more total picture [...] I prefer to see Chicano literature within the context of all these other literatures.¹²

Compaginando sus estudios de postgrado y la labor profesional, Rivera empezó su labor poética, siendo su primera publicación el poema “Me lo enterraron”, en 1967, en memoria de su padre ya fallecido. En esta elegía, Tomás Rivera, con 32 años, escribe sobre las toscas costumbres de su padre, aunque el amor auténtico que Florencio Rivera tenía por la vida parecen exculparle de todas ellas,

¹¹ Abbot, James H. 1985. “...Y no se lo Tragó la Tierra: With Tomás Rivera in Spain and some Personal Memories”, en Olivares, Julián (ed.). 1985. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 27.

¹² Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Chicano Authors. Inquiry by Interview*. Austin: University of Texas Press, p. 145.

Yo no, ellos,
 Ellos me lo enterraron.
 Ellos no sabían
 que traía su anillote con su M bien grabada,
 que siempre nos traía pan dulce por las noches,
 que nunca iba a la iglesia pero sabía amar,
 que amaba mucho a mi madre pero tenía su ‘vieja’.

Ellos no sabían
 que me enseñó a llorar y a amar,
 que me pateaba por un quinto y después lloraba,
 que siempre trabajaba,
 y que cantaba, y que amaba.

Ellos no lo sabían.
 Y por eso me lo enterraron.
 Yo no quería.
 Yo no lo enterré.¹³

A partir de entonces, Rivera no cesó de publicar sus ensayos, poemas, cuentos cortos, y lo que sería, desgraciadamente, su única novela, *...Y No se lo Tragó la Tierra*, editada por “Quinto Sol Publications” en 1971. Existe la fundada sospecha, sin embargo, de que Rivera llegó a completar una segunda novela, *La Casa Grande del Pueblo*, que el mismo Rivera paginó en 357 hojas e incluso adelantó su publicación a cargo de “Justa Publications”¹⁴. Desgraciadamente, y a pesar de la intensa búsqueda de dicho manuscrito por parte de su familia, editores y amigos, Rolando Hinojosa entre otros, no se ha podido hallar más que unas líneas que parecen corresponder con la introducción de la novela. El corpus total de la obra de Tomás Rivera no es, pues,

¹³ Rivera, Tomás, “Me lo Enterraron”, en Rivera, Tomás. 1992. *Tomás Rivera. The Complete Works* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press, p. 266.

¹⁴ Rivera, Tomás. 1984. “The Professional Life of Tomás Rivera: Curriculum Vita”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, p. 60.

demasiado prolífico, seguramente debido a todas las labores administrativas y educativas que lo mantuvieron alejado de la escritura.

De hecho, después de una breve estancia en la “Sam Houston University”, como profesor asociado y colaborador del programa universitario en Puebla, Méjico, Rivera comenzó una meteórica carrera dentro de la “University of Texas”, San Antonio, donde ingresó en 1971 como profesor de Literatura Española y Director de la división de Lenguas Modernas, Lingüística y Literatura y, en 1973, fue nombrado Decano Asociado del “College of Multidisciplinary Studies” de esa Universidad (sin dejar por ello sus funciones docentes). Solamente tres años después, Tomás Rivera se convirtió en Vicepresidente de Administración en la Universidad de Texas y poco más adelante también ostentó cargos ejecutivos en asuntos académicos, donde actuó como un elemento esencial en la elaboración del “curriculum” educativo de la Universidad.

Las últimas actividades profesionales ejercidas por Tomás Rivera lo llevaron hasta lo más alto en el escalafón de las instituciones educativas del país, ya que en junio de 1979 fue nombrado, sin siquiera solicitar el puesto, “Chancellor” de la “University of California”, en Riverside. Es necesario reconocer el apoyo incondicional que su esposa Concha ofreció a Rivera en toda esta sucesión de traslados de un lugar a otro, pues como el propio escritor confesó a su gran amigo Rolando Hinojosa, “Concha is getting tired of all this moving about; it’s our seventh move, Roland...”¹⁵. Resulta paradójico, así pues, observar cómo Tomás Rivera continuó de algún modo la tradición migratoria de su abuelo y de sus padres y, aunque sus labores no estaban encadenadas a la tierra, también lo obligaron a ser un “searcher”, tal como describe en su obra poética¹⁶.

¹⁵ Hinojosa-Smith, Rolando. 1985. “Tomás Rivera: Remembrances of an Educator and Poet”, en Olivares, Julián (ed.). 1985. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 23.

¹⁶ Ref. capítulo 14 de la presente tesis, “The Searchers”.

Además de todas estas funciones, Rivera no cesó de servir en varios comités gubernamentales y en otra serie de organizaciones ligadas a las instituciones educativas, al mismo tiempo que colaboró con la difusión y el análisis crítico de la literatura chicana¹⁷. Tomás Rivera también fue el receptor de los más diversos reconocimientos, entre otros, el “NAACP’er of the Year Award” o el “Outstanding Chicano Educator”, y le fue otorgado el título de Doctor “Honoris Causa” por la “Western New Mexico University” y por la “University of Santa Clara”.

Todos estos honores, y varios más omitidos, no supusieron, sin embargo, que Tomás Rivera se alejara de su preocupación básica, la educación de los hispanos. No obstante, Rivera siempre creyó que todo su éxito profesional se basaba en su trabajo como individuo y no por pertenecer a una determinada minoría, por lo que nada más aterrizar en Riverside, intentó eliminar los programas chicanos y afro-americanos, “a decision he made without fear, because he believed it was the best decision for everybody”¹⁸; pues parecían relegar a determinados estudiantes a un mundo también minoritario. Este hecho en particular, que puede resultar para algunos un poco contradictorio, no refleja sino la obra y la vida de Tomás Rivera, quien siempre supo quién era y de dónde venía, pero usó ese conocimiento para proyectarse en el futuro y así alcanzar cumbres mayores, desde donde poder facilitar el progreso de todos los chicanos.

El 16 de mayo de 1984, Tomás Rivera falleció de un repentino ataque cardíaco. Sus familiares y amigos no cesaron de repetir en todos los foros creados en su honor sus grandes cualidades humanas, destacando su sentido de humor y su pasión por la vida.

¹⁷ Entre otros, el “American Association for Higher Education”, el “National Council of Chicanos in Higher Education”, así como servir en los paneles de la “Board of Foreign Scholarships”, la “International Communication Agency”, la “Commission on a National Agenda” (nominado por el propio presidente de los Estados Unidos, James Carter), la “Modern Language Association of America” y contribuir con las principales publicaciones periódicas chicanas, tales como la *Revista Chicano-Riqueña*, *El Grito*, *El Magazín*, y *Tejidos*.

¹⁸ Abbot, James H. 1988. “Tomás Rivera, 1935 -1984. So Proud of You Forever”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, p. 72.

Otros muchos escritores chicanos decidieron elaborar una serie de poemas en memoria de Tomás Rivera, la mayoría de ellos recogidos en una antología editada en 1988 por sus colegas y amigos Vernon E. Lattin, Rolando Hinojosa y Gary D. Keller, *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work* (Tempe: Bilingual Review Press). Entre estas composiciones, quizás la más interesante sea la escrita por Alurista, que recupera parte de la esencia humana de Rivera,

i remember tomás
 yes
 i remember your joy
 tomás
 me acuerdo, rivera
 de tus ojos certeros
 de tu palabra breve
 de tu aura y obra
 ... sí, pos no!
 me decías cuando
 cuestionaba yo, tanto
 y con causa me rebelaba
 ... sí, pos no!
 me decías “¡lucha
 no te dejes, ni apendejes
 sigue tu vereda!”
 me acuerdo, rivera
 que tú te acordabas
 que tú amabas
 que tú laborabas
 que tú luchabas [...] ¹⁹

¹⁹ Alurista. 1988. “bartolo’s kuilmas”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, p. 93.

Muchos nos preguntamos hasta dónde podría haber llegado Tomás Rivera, pues como escritor poseía ese don lírico reservado a los más grandes, capaz de transmitir incluso las situaciones más trágicas con una excepcional sensibilidad y aparente sencillez. Como administrador, seguramente Rivera habría podido continuar su labor en favor de las minorías, cada día más desamparadas en el mundo de la educación, a pesar de tentativas mejor o peor intencionadas, como la “No Child Left Behind Act”.

Para finalizar el estudio de la vida de Tomás Rivera, es interesante recordar –uno de sus verbos favoritos- el discurso que él mismo ofreció en 1980 para inaugurar el año académico, donde se puede comprobar la filosofía personal del escritor que llevó a convertirlo en un ser excepcional,

Anytime that your being is unbalanced by negativeness by the erosion of your will I ask that you recur to your ability to remember to recollect your life, yourself. From that remembrance will come forth the will to continue, to survive, to restructure, the will to be again and again²⁰.

²⁰ Rivera, Tomás. 1980. “Commencement Speech, 1980: Remembrance and Will”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, p. 46.

Capítulo 3:

La literatura Chicana: Puntos de partida.

La definición de literatura chicana es un tópico de gran controversia en los últimos treinta años. Muchos componentes extraños al mundo artístico han ayudado, y a veces perjudicado, las manifestaciones literarias de un grupo de personas que se suelen conocer como *chicanos*²¹. El mundo chicano incluye a un grupo muy variado de individuos, muchos de los cuales incluso rechazan el término ‘chicano’. Luis Dávila afirma que el concepto chicano atañe a “all U.S. residents of Mexican descent, regardless of what they might prefer to call themselves”²². Esta definición intenta abarcar al mayor número de artistas e individuos, en oposición a otras opiniones mucho más restrictivas, que intentan limitar el término sólo a aquellos autores con fuertes convicciones sociales, ligados de alguna manera al *Movimiento* chicano. Así, Juan Gutiérrez Martínez-Conde sugiere que se aplique el término chicano “a todo norteamericano de ascendencia mexicana que se siente solidario con la comunidad étnica a la que pertenece, y pretende conseguir de la sociedad anglo dominante el reconocimiento de su cultura, lengua, creencias y el respeto a sus derechos cívicos, políticos y humanos”²³. Por razones inclusivas, pero sobre todo, artísticas, prefiero

²¹Sobre el propio término “chicano”, muchos debates han surgido sobre la idoneidad de una palabra que se empleó en el pasado con un sentido claramente peyorativo, y aún a día de hoy se sigue debatiendo el uso de éste. Para un estudio completo de la etimología y transformaciones de este término, refiérase al prólogo de Villanueva, Tino (com.). 1980. *Chicanos. Antología Histórica y Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-67. Este autor sugiere que el sentido peyorativo de la palabra “chicano” ha sido aniquilado debido a los acontecimientos acaecidos en torno al Movimiento de los años sesenta, y afirma que “en resumidas cuentas, se podría decir que, hoy por hoy, el término *chicano* abarca todo un universo ideológico que sugiere no sólo la audaz postura de autodefinición y desafío, sino también el empuje regenerativo de autovoluntad y de autodeterminación, potenciado todo ello por el latido vital de una conciencia de crítica social; de orgullo étnico-cultural; de concientización de clase y de política” (p. 17).

²²Dávila, Luis. 1971. “On the Nature of Chicano Literature”, *MMLA Convention*, Detroit, Michigan Spanish Section III, p. 1.

²³Gutiérrez Martínez-Conde, Juan. 1992. *Literatura y Sociedad en el Mundo Chicano*. Madrid: Ediciones de la Torre, p. 53. Esta definición parece casar con la teoría de Edward Simmen, quien afirma que un chicano es “an American of Mexican descent who attempts through peaceful, reasonable, and responsible means to correct the image of the Mexican-American and to improve the position of this minority in the

aplicar el concepto chicano a todas aquellas personas de pasado mejicano que viven en los Estados Unidos.

Aparte de esta dificultad, el estudiante de literatura se suele enfrentar a un dilema que tratará de resolver siempre que se acerque a cualquier obra literaria: ¿quién es el autor?, ¿qué influencias históricas, sociales, literarias, le ayudaron o impulsaron a forjar su obra? Es de justicia señalar desde este primer momento que quien esto escribe está plenamente convencido de que cualquier manifestación artística nunca es el producto de un único individuo. Se han escrito numerosas teorías críticas a lo largo del siglo XX, pero muy pocas han situado al autor, al *vate*, en esa famosa montaña de marfil, alejado de la realidad mundana.

La literatura chicana, más que cualquier otra, ha tenido que definirse por su relación con la realidad histórica y social. Siendo estrictos, jamás existiría literatura propiamente chicana sin chicanos. Este comentario aparentemente gratuito, tiene que ser, sin embargo, seriamente tomado en consideración. El chicano está claramente definido por una serie de factores estrictamente políticos y geográficos. El alambre de espinos que cruza el sur de Estados Unidos, a la orilla del río Grande y sigue hasta California, es parte de una realidad histórica que identifica una masa social como *chicanos*. Así pues, es de rigor mirar a la literatura chicana y a sus autores con la lente histórica y social que la ayudó a formarse.

Importantes autores como Alurista²⁴ o Miguel Méndez²⁵ han tratado de recuperar el pasado de los chicanos en la mitología de Aztlán. Esta voz, tomada del Náhuatl y cuyo significado podría sugerir, a través de una serie de interpretaciones

social structure”, en Simmen, Edward. 1972. *Pain and Promise: The Chicano Today*. New York: New American Library, pp. 55-56. Un año antes, sin embargo, el mismo autor definió a los chicanos como aquellos cuyos “statements and actions are often extreme and sometimes violent”, en Simmen, Edward. 1971. *The Chicanos: From Caricature to Self-Portrait*. New York: New American Library, p. xiii.

²⁴ Alurista. 1971. *Floriscanto en Aztlán*. Los Ángeles: University of California.

²⁵ Méndez, Miguel. 1974. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Editorial Peregrinos. Ver también su historia corta “Tata Casehua”, en Romano, Octavio, *El Espejo/ The Mirror*, 44-58.

connotativas, el “lugar blanco”, designa el territorio paradisíaco del suroeste de los Estados Unidos ocupado por los aztecas antes de su peregrinaje a las tierras de Méjico. Muchos autores, al igual que Méndez, intentan con este mito romper las barreras creadas por los hombres para dar más fuerza moral y espiritual a su propia causa. De todos modos, sin ese alambre ya mencionado, hoy la literatura chicana sería seguramente considerada como parte de la literatura mejicana, y se estudiaría como tal, aunque también es muy probable que la literatura chicana ni siquiera hubiera existido. Sin embargo, la frontera existe, y el conjunto de obras escritas por autores de pasado mejicano que han nacido, o se han criado en los Estados Unidos, merece ser estudiado aparte de la literatura mejicana.

Tomás Rivera parece sugerir lo mismo cuando comenta acerca de la relación de la literatura chicana y la literatura de los Estados Unidos:

What if the Southwest were still part of Mexico? Would it be Mexican literature? Would the culture be different? The literature? Probably, yes. So maybe the political boundary does have a significance; why deny it?²⁶

En este momento es justo preguntarse si la literatura chicana se puede incluir dentro del *canon* literario de los Estados Unidos. Repasando mentalmente los *clásicos* de la literatura norteamericana (y aquí el término “Norteamérica” se hace incluso más obsoleto) uno descubre una particularidad temática que los relaciona. Desde *The Scarlett Letter*, *Moby Dick*, *The Great Gatsby*, *A Streetcar Named Desire*, *The Old Man and the Sea* ... hasta las novelas de Tom Clancy o Stephen King, la literatura de Estados Unidos ha reflejado (salvo excepciones) las opiniones, inquietudes, ansiedades, de la

²⁶ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.*, p. 152.

clase social dominante, esto es, la anglo-sajona. Al mismo tiempo, sus trabajos han dado énfasis al individuo, al héroe solitario, y la relación de éste con la sociedad. El “self-made man”, parte fundamental del gran sueño americano, se encuentra de esta manera en numerosísimos ejemplos. Por otro lado, a modo de contraste, me vienen a la mente las obras de García Márquez o Juan Rulfo, cuyas páginas no presentan tanto a individuos, sino “pueblos”, comunidades, barrios, donde la tierra, la familia y la raza son los temas fundamentales.

La presencia, expansión y notoriedad de los estudios relacionados con los diversos grupos étnicos, normalmente forzados a unas condiciones de silencio en los Estados Unidos, es un hecho relativamente reciente. No es de extrañar entonces la inclusión de la literatura chicana en el mismo índice de literaturas como la negra, india, irlandesa, etc. Este nuevo interés parece haber sido suscitado por razones no sólo artísticas, sino también por motivos políticos, con la intención de devolver la voz a quienes les ha sido negada en los dos últimos siglos. Las bibliotecas empiezan a mostrar volúmenes de antologías²⁷, estudios, ensayos, de las “literaturas americanas” y se ofrecen seminarios y cursos alrededor de todo el mundo intentando dar coherencia a unos trabajos literarios que están en desventaja cuando se los compara con literaturas nacionales más establecidas. Así, “the new openness to race and ethnicity in academic discourse since the 1980s also means that works and writers formerly marginalized because of their political content or their unfamiliar religious or cultural ideas have the opportunity now to exert a powerful impact on reading audiences”,²⁸.

²⁷ Sirvan como ejemplo las obras de Villanueva, Tino (com.). 1980. *Chicanos. Antología Histórica y Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica; ver también, Martín-Rodríguez, Manuel M. (ed.). 1995. *La Voz Urgente. Antología de Literatura Chicana en Español*. Madrid: Editorial Fundamentos; Romano-V, Octavio Ignacio y Herminio Ríos (eds.). 1969. *El Espejo/ The Mirror*. Berkeley: Quinto Sol Publications.

²⁸ Singh, A., Skerrett, J., Hogan, R. (eds.). 1994. *Memory, Narrative, and Identity. New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston: Northeastern University Press, p. 16.

Esto nos lleva a considerar un aspecto fundamental en el estudio de la literatura chicana dentro del marco de la literatura norteamericana, pues se produce una relación entre diferentes culturas que apenas unas décadas atrás se consideraban meros hechos extraños y que pueden originar el nacimiento de una nueva sociedad plural. El concepto de cultura chicana y su relación con la sociedad estadounidense será posteriormente analizado, pero parece obvio afirmar ya en este momento que las producciones culturales tienen un impacto en la sociedad y viceversa.

Bruce-Novoa²⁹ escribe sobre el papel de las obras literarias originadas en New England en la formación de los Estados Unidos como una nación que comparte un mismo credo y valores culturales. Al mismo tiempo, parece afirmar que la oposición dialéctica de “mainstream Literature vs. peripheral Literature”³⁰ es una constante en todas las otras literaturas nacionales, y pone como ejemplos los casos de Inglaterra, España e Italia. De todos modos, incluso aceptando esta aparente tensión en todas las literaturas nacionales, uno no puede dejar de comparar aquéllas con la idiosincrasia de la literatura chicana. Si miramos a los grandes maestros de la literatura italiana, por ejemplo, que ayudaron a impulsar la “italianidad” mucho antes que existiera la entidad política, Dante, Petrarca y Boccaccio, se observa que todos estos autores son representativos de una limitada porción de la sociedad italiana, esto es, la Toscana. Ellos fueron los que, al igual que los autores de New England, impulsaron el espíritu creativo, y lo definieron con sentidos nacionalistas. No obstante, todavía hoy, reconocer a los tres autores italianos como los precursores, no significa cuestionar la pertenencia de otros autores “periféricos” como los sicilianos Pirandello, D’Annunzio, o Sciascia dentro del *canon* italiano.

²⁹ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “Pluralism vs. Nationalism: U.S. Literature” en *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, pp. 18-25.

³⁰ Bruce-Novoa, Juan. 1990. *Ibid.*, p. 23.

Si intentamos trasladar las mismas circunstancias a la literatura chicana, dentro de la literatura estadounidense, corremos el peligro de minimizar los esfuerzos de muchos autores chicanos por abrirse paso dentro del mundo editorial y académico en unas condiciones de desventaja que posiblemente otros autores no comparten. Es de justicia recordar que los estudios de literatura norteamericana - Poe, Hawthorne, Melville, Whitman, Dickinson- en las universidades es también un hecho relativamente reciente, cuando William Lyon Phelps³¹ los introdujo en Harvard en 1896, rompiendo así con la tradición británica, tal como recuerda Rolando Hinojosa. Con todo, me parece apropiado recordar que la literatura chicana ha tenido y tiene que seguir empujando en aquellos sectores donde se sigue mirando los estudios étnicos con recelo.

Por último, y volviendo al caso italiano, los autores de la Toscana, Sicilia, Puglia o Lombardía, incluso cuando se pueden mirar bajo la lupa de autores establecidos contra autores periféricos, siguen compartiendo –relativamente- una misma “cultura general”, un mismo origen, una misma religión, y si se quiere, una misma dieta alimenticia. Éste no es el caso de la literatura chicana. Los chicanos, al igual que la mayoría de los estadounidenses, son inmigrantes. Por diversas razones, los chicanos 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.

Cuando visito las bibliotecas americanas y pido prestados los materiales que me ayudan a escribir esta tesis de literatura chicana, los bibliotecarios me ofrecen libros cuyas páginas presentan calendarios aztecas, fotografías con motivos religiosos, grabados de la Malinche, o expresiones en español (incluso en aquellos libros publicados en inglés). Mientras examino estos materiales, compañeros de trabajo de origen no hispano se acercan con curiosidad a estos libros. Cuando pregunto a uno de

³¹ Hinojosa-Smith, Rolando. 1991. “Redefining American Literature” en Calderón, Héctor y José Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. xi-xv.

ellos el porqué de esta curiosidad, su respuesta no puede ser más reveladora. El público no-hispano observa los motivos culturales mencionados anteriormente como algo exótico, alejado de su realidad, y son incapaces de relacionarse personalmente con éstos, si bien son más que capaces de apreciar, valorar y sentir sus valores universales.

Tomás Rivera reflexiona sobre este aspecto en su ensayo “Chicano Literature: Fiesta of the Living”, cuando comenta sobre lo particular de la literatura chicana, su hecho distintivo y único, y la relación que él mismo siente con sus autores:

Why do I feel this bond? Because I expect to do so? Or is it because they write of what I know? Not what I have learned, but what I know. Still, I have felt this same bond with other writers, although, I must confess, not as strongly and completely. [...] It is not because we take part in the same struggle against the same injustices; it is not because we come from the same environment or social class, although all these do manifest in a *vigencia* of sorts. Is it not, rather, that we sense we are part of the same ritual? Perhaps this is the case: a bond that comes from a feeling of uniqueness, from a common set of beliefs, from a sense of destiny.³²

Si se me permite hacer una comparación, las literaturas nacionales de otros países parecen árboles, y cada árbol representa una cultura, una nación. Por supuesto que cada árbol tendrá diferentes ramas, algunas más grandes que otras, y es en esas ramas donde las diferentes voces periféricas tienen cabida, pero todas ellas están sujetas a un tronco común que les sirve de unión con sus raíces. Por otro lado, el panorama literario de los Estados Unidos no se compone de un único árbol, sino de varios y de

³² Rivera, Tomás. 1992. “Chicano Literature: Fiesta of the Living” en *Tomás Rivera. The Complete Works* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press, pp. 338-341. Originalmente publicado en *Books Abroad* 49.3 (1975) pp. 439-452.

diferentes especies, cada uno con sus propias raíces y características. Parece que todos ellos están compitiendo por el mismo suelo que les ofrecerá los nutrientes, los minerales que necesitan. Hasta ahora teníamos un árbol que dominaba y hacía sombra a los demás, pero esta situación está cambiando.

Capítulo 4:

Breve cronología del mundo chicano

Bastará recorrer el pasado histórico del pueblo chicano para comprender su originalidad y distanciamiento de otros grupos étnicos. Conviene empezar el estudio en la época precolombina, en el mundo azteca, y particularmente, en su idioma nativo, el náhuatl. Es curioso observar cómo la propia naturaleza del náhuatl nos puede ayudar a descifrar las particularidades históricas de los chicanos. La poesía azteca hacía uso de una figura literaria, el *difrasismo*, “un procedimiento que consiste en expresar una misma idea por medio de dos vocablos que se completan en el sentido, ya por ser sinónimos, ya por ser adyacentes”³³. Así, la misma palabra poesía se compone de los vocablos *xóchitl in cuicatl*, flor y canto, como el poeta Alurista recuerda en su obra *Floricanto en Aztlán*³⁴.

Si aceptamos que el lenguaje es más que un vehículo de comunicación, también lo es de cultura, el idioma de los aztecas nos da la llave, como si fuera su destino, para interpretar el pasado y el presente de los chicanos. La dualidad que aparece en la poética náhuatl se repite a través de los siglos en la historia chicana en forma de dualidades. Pero vayamos por partes. Lo primero que debemos hacer es situar geográficamente el origen del pueblo chicano en la zona del suroeste de los Estados Unidos, en la zona de Texas, New Mexico, Colorado, Arizona y California. Esta extensión corresponde con el territorio azteca denominado Aztlán, representación de origen paradisíaco según la mitología, como ya hemos visto. Sin embargo, esta tierra fue, y sigue siendo, testigo de las más cruentas guerras e injusticias.

³³ Garibay, Angel, M. 1970. *Llave del Náhuatl*. Méjico: Porrúa, p. 115.

³⁴ Alurista. 1971. *Floricanto en Aztlán*. Los Ángeles: University of California.

Los colonizadores españoles empezaron a poblar estas tierras en torno al año 1536, después de que Cabeza de Vaca³⁵ llegara a Culiacán y narrara la expedición de Pánfilo de Narváez, como recuerda Juan Gutiérrez Martínez-Conde³⁶. De todos modos, 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. Estas expediciones favorecieron los primeros contactos entre el mundo hispano y el anglosajón, quienes a su vez empezaron a utilizar de forma continuada la ruta de Santa Fe hacia el año 1773, si bien estas relaciones no fueron totalmente pacíficas.

Los españoles se vieron forzados a retirarse en 1821, fecha en la que Méjico logra la independencia, después de once años de hostilidades, y los territorios del noroeste quedaron bajo el control de oficiales que se declararon, al menos en parte, fieles a Méjico y a su emperador, Agustín de Iturbide. Durante este período, la ruta de Santa Fe tomó gran importancia, y atrajo los intereses de los estadounidenses. Así, en la década de 1820, el estado de Tejas poseía una población anglosajona superior a la hispana. Poco después, lo que parecía inevitable, sucedió. Los estadounidenses empezaron a practicar una política imperialista, basándose en su “*manifest destiny*”, que les otorgaba la autoridad moral de expandir sus valores de libertad y democracia por todo el continente americano.

De esta forma, los estadounidenses que se instalaron en Tejas empezaron a exigir más territorios y quisieron implantar la esclavitud, que hasta ese momento era ilegal bajo el mandato mejicano. Ante la negativa, los anglos tejanos se sublevaron en

³⁵ Núñez Cabeza de Vaca, Alvar. 1906. *Relación de los Naufragios y Comentarios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Madrid: V. Suárez.

³⁶ Gutiérrez Martínez-Conde, Juan. 1992. *Op. cit.*, p. 23. Para una explicación mas exhaustiva de la historia, demografía y geografía de los chicanos, se recomienda leer el capítulo primero completo, pp. 15-39.

1836, convirtiendo Texas en república independiente hasta 1845, cuando se unió a los Estados Unidos. Por otro lado, el ejército estadounidense empezó a intervenir en California en el año 1842, en una serie de crueles guerras -a pesar de los intentos de algunos historiadores por suavizar y minimizar las barbaries cometidas por los soldados estadounidenses- que culminarían en la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848. Méjico cedió por este tratado una superficie superior a las iniciales trece colonias del este, comprendiendo los estados de California, Nevada, Utah, Colorado, y New Mexico, recibiendo a cambio quince millones de dólares. Cuatro años después, en 1852, Méjico se vio forzado a entregar incluso más territorios bajo la amenaza de nuevas represalias. Empieza ahora lo que algunos autores califican de “etapa traumática de 1848 a 1900” cuando “las estructuras del sudoeste cambian radicalmente, despojando de bienes y privilegios al pueblo chicano”³⁷.

Es precisamente la fecha de 1848 la que marca “oficialmente” el nacimiento del chicano, como individuo de origen mejicano que reside en los Estados Unidos. Uno tampoco puede olvidar que el pueblo chicano es, junto con los indios nativos, la única minoría sometida por conquista, es decir, “los chicanos no hicieron nada para que cambiara su condición, sino que fueron ‘anexionados’ junto con las tierras, pasando así a una diferente categoría social, política y cultural”³⁸. El gobierno mejicano, entonces, intentó a través del tratado salvaguardar los derechos de los habitantes que pasaron a convertirse en un pueblo conquistado. El artículo IX, por ejemplo, garantizaba “the enjoyment of all the rights of citizens of the United States according to the principles of the Constitution; and in the meantime shall be maintained and protected in the free

³⁷ Maciel, David R., Iriart de Padilla, Christine y Amado M. Padilla. 1980. “Los Chicanos: Ensayo de Introducción”, en Villanueva, Tino (com.). 1980. *Op. cit.*, pp. 104-105. Este ensayo ofrece una gran cantidad de fuentes que se ocupan exclusivamente de la historia chicana.

³⁸ Martín-Rodríguez, Manuel M. (ed.). 1995. *La Voz Urgente. Antología de Literatura Chicana en Español*. Madrid: Editorial Fundamentos.

enjoyment of their liberty and property, and secured in the free exercise of their religion without restriction”³⁹.

No obstante, existen numerosos estudios, especialmente los de Carey McWilliams⁴⁰, que demuestran que estas disposiciones no fueron respetadas, y que los antiguos mejicanos sufrieron innumerables vejaciones a manos de los colonos estadounidenses. Charles Tatum, citando a Rodolfo Acuña, presenta varios ejemplos de los métodos que se empleaban para expropiar terrenos a los hispanos:

1. The superimposition of Anglo-American laws and administrative rules upon the Spanish-speaking majority. Many of these laws and rules were antithetical to the Mexicans’ traditions and therefore were not understood
2. Anglo-Americans taxed the Mexicans’ land heavily [...]
3. [...] Mexicans were denied access to the source of capital or were charged excessive interest rates [...]
5. The U.S. government made large tracts of land available to corporate agriculturalists which drove the small Mexican farmer out of business.⁴¹

Otros organismos, como los Rangers de Texas, también se aprovecharon de la situación de los chicanos, cometiendo varios crímenes que jamás fueron castigados. A pesar de todo, los chicanos no se mantuvieron siempre indefensos, y pequeños grupos guerrilleros, al mando de personas como Juan N. Cortina, Joaquín Murieta, o Gregorio Cortez, empezaron una lucha armada, más o menos exitosa, y al mismo tiempo, dieron temas para la aparición de una tradición literaria, el *corrido*, donde se cantaban y

³⁹ Tatum, Charles M. 1982. “Historical Background”, en Tatum, Charles (ed.). 1982. *Chicano Literature*. Boston: Twayne Publishers, pp. 4-5.

⁴⁰ Ver McWilliams, Carey. 1979. *Al Norte de México. El Conflicto entre “Anglos” e “Hispanos”*. Méjico: Siglo XXI.

⁴¹ Tatum, Charles M. 1982. “Historical Background”, en Tatum, Charles M. (ed.). 1982. *Op. cit.* p. 6. Originalmente publicado en Acuña, Rodolfo. 1976. *América Ocupada*. Méjico: Ediciones Era.

recogían las gestas heroicas de aquellos chicanos que osaban enfrentarse a los anglos, así como se describían algunas de las vejaciones que tenían que soportar por parte de la nueva clase gobernante. Estos combates se sucedieron durante casi cien años, a veces en grupos organizados, como “Las Gorras Blancas” a finales del siglo XIX, y en muchas instancias en forma de periodismo de resistencia, como en la publicación *El Clamor Público*.

Este proceso de conquista, anexión y desplazamiento social ha sido recogido magistralmente por numerosos autores chicanos en sus obras, pero quizás uno de los escritores que mejor y más concisamente ha captado esta súbita transformación ha sido Rudolfo Anaya en su obra maestra, *Bless me, Ultima*.

Then the railroads came. The barbed wire came. The songs, the corridos became sad, and the meeting of the people from Texas with my forefathers was full of blood, murder, and tragedy. The people were uprooted. They looked around one day and found themselves closed in. The freedom of land and sky they had known was gone. Those people could not live without freedom and so they packed up and moved west. They became migrants.⁴²

El mundo chicano volvió a agitarse en el año 1910, cuando estalla la Revolución mejicana, lo que produjo una masiva llegada de inmigrantes, especialmente de intelectuales, buscando refugio. Entre ellos destacan José Vasconcelos, Martín Luis Guzmán, Ricardo Flores Magón, Manuel Gamio y Alberto Remba o, quienes empezaron una actividad literaria y editorial importante. De todos modos, estos autores jamás llegaron a sentirse chicanos en el sentido estricto, a los que de alguna manera acusaban

⁴² Anaya, Rudolfo. 1994 (1972). *Bless me, Ultima*. New York: Warner Books (publicado originalmente por Quinto Sol, Berkeley, California), p. 125.

de híbridos ignorantes, y su visión artística estaba siempre ligada a Méjico, la patria a la que siempre anhelaban regresar. “Estos escritores generalmente vuelven la mirada hacia España como fuente de toda cultura, y ven la existencia de manera utópica y despreocupada, dedicada a la búsqueda de la buena vida a través de fiestas, desfiles y otras formas de diversión”⁴³.

En un clima todavía enrarecido, las dos guerras mundiales, y la guerra de Corea, provocaron que un gran contingente de tropas formadas por chicanos fueran a defender a los Estados Unidos del enemigo, mientras en sus hogares eran humillados, apaleados por la policía, presentados como rufianes en el cine o explotados en los trabajos agrícolas. Esta situación paradójica hizo que muchos chicanos empezaran a tomar una concienciación social muy fuerte, que finalmente salió a la luz en los *zoot-suit riots* de 1943. Jóvenes pachucos -así se denominaban a estas bandas de jóvenes chicanos, con una particular vestimenta y habla o caló- salieron a las calles de Los Angeles para defenderse de los ataques de la policía y los marines, causando un gran revuelo social⁴⁴.

Llegamos así a la presidencia de Kennedy, quien ofrece mayores garantías de progreso social, antes reprimido por gobernantes muy conservadores preocupados en suprimir cualquier intento anti-americano de protesta. La guerra fría, de hecho, contribuyó a silenciar las manifestaciones estudiantiles y laborales, consideradas como amenazas comunistas. Sin embargo, y ayudados por los movimientos de protesta del “Black Power”, y el “Civil Rights Movement”, los chicanos empezaron su propio “Movimiento”, e incluso crearon su partido político, “La Raza Unida”. El chicanismo se presenta ahora como una fuerza moral que pretende aniquilar las falsas concepciones del mundo anglosajón, denunciar las injusticias, y recuperar el orgullo de su pasado.

⁴³ Gutiérrez Martínez-Conde, Juan. 1992. *Op. cit.*, p. 51.

⁴⁴ Para un mejor análisis y apreciación de este aspecto social, se recomienda visionar la película *Pachuco*, dirigida por Luis Valdez en 1978 e interpretada magistralmente por Edward James Olmos, constituyendo uno de los pocos ejemplos de la cinematografía chicana.

Así, se recupera la mitología de Aztlán, y se presenta el manifiesto cultural “El Plan Espiritual de Aztlán”, presentado en Denver en 1969, por el poeta Alurista durante la Primera Conferencia Nacional Chicana:

In the spirit of a new people that is conscious not only of its proud historical heritage but also of the brutal ‘gringo’ invasion of our territories, *we*, the Chicano inhabitants and civilizers of the northern land of Aztlán from whence came our forefathers, reclaiming the land of their birth and consecrating the determination of our people of the sun, *declare* that the call of our blood is our power, our responsibility, and our inevitable destiny.⁴⁵

El Movimiento también ayudará a la aparición de casas editoriales como “Bilingual Press”, “Arte Público Press”, “Quinto Sol”⁴⁶, etc., revistas, publicaciones de antologías, inclusión de estudios chicanos en las universidades, etc., lo que hace ligar estrechamente la producción literaria chicana más reciente a concretas situaciones políticas y sociales.

La situación actual es más difícil de describir, pues todavía carecemos de la suficiente perspectiva histórica. No obstante, las estadísticas todavía sitúan a los chicanos en la parte más baja de la escala social de los Estados Unidos, estando en mucho casos por debajo del nivel de pobreza, y son por ello los recibidores de numerosos fondos públicos de ayuda (además de contar con ciertos privilegios de vivienda y atención médica). El miedo a una posible deportación por “la migra” aboca en una victimización del pueblo chicano, que sigue siendo presa de aquellos desalmados que se aprovechan de la incapacidad de los inmigrantes ilegales a denunciarlos al

⁴⁵ Alurista. 1989. “El Plan Espiritual de Aztlán”, en Anaya, Rudolfo A. y Francisco Lomelí (eds.). 1989. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Press, p. 1.

⁴⁶ El término Quinto Sol hace referencia a la creencia azteca de la época de mayor esplendor.

encontrarse desamparados por la ley; también, el porcentaje de fracaso escolar sigue siendo muy alto, si lo comparamos con el de los anglosajones y con otras minorías más asentadas, como la oriental o la negra⁴⁷.

En contraste, las políticas de *affirmative action* están haciendo surgir más casos de chicanos que llegan hasta la cumbre de la pirámide social, y ofrecen algunas dosis de esperanza, si bien es cierto que las protestas contra estos particulares programas aumentan día tras día, incluso entre el propio mundo chicano⁴⁸. Así, cada vez más, los políticos hispanos alcanzan las esferas de poder, especialmente en el sur del país, siguiendo el ejemplo de Joseph Marion Hernández, el primer congresista hispano en 1822 o de Miguel Antonio Otero, gobernador⁴⁹ de Nuevo Méjico de 1897 hasta 1906, (seguidos por Romualdo Pacheco, Bolívar Pagán, Ed López Pastor, entre otros⁵⁰).

Algunas grandes multinacionales ya cuentan entre sus más altos ejecutivos a personas de origen hispano y, a nivel general, las encuestas y medios canalizadores de opinión intentan hacerse eco de las voluntades de los chicanos, al comprender la magnitud comercial dentro del conjunto de los Estados Unidos. Como dato curioso, el actual presidente de los Estados Unidos, George W. Bush, capaz de expresarse pobremente en español, obtuvo un gran número de votos del electorado hispano, no siempre ligado tradicionalmente al credo republicano, sino al demócrata, y muy especialmente en el Southwest, que le otorgó la presidencia en el año 2000 (en el famoso recuento del estado de Florida) y de nuevo en 2004.

⁴⁷ El problema educativo en relación con el pueblo chicano tiene también conexiones directas con su capacidad económica, pues las escuelas primarias y secundarias suelen subvencionarse localmente, por lo que aquellos barrios o ciudades más deprimidas no pueden garantizar tampoco una educación de calidad.

⁴⁸ Consultar Rodríguez, Richard. 1982. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books. Este libro sigue causando controversia en numerosas instituciones educativas, aunque ofrece nuevas perspectivas al debate acerca de la educación de las minorías. Se tratará este relato autobiográfico con mayor detalle en el capítulo "Tomás Rivera y la política" de la presente tesis.

⁴⁹ Aparte de su labor como escritor, con su obra *My Life on the Frontier 1865-1882*.

⁵⁰ Vigil, Maurilio. 1980. *Los Patronos: Profile of Hispanic Political Leaders in New Mexico History*. Washington, D.C.: University Press of America.

Esta nueva situación, como no podía ser de otra manera, está afectando las producciones artísticas de los chicanos, que parecen escapar de la lucha política y social de los corridos de principios de siglo o de los manifiestos reivindicativos de las décadas de los sesenta y setenta y prefieren centrarse en temas más intimistas, lo que ocasiona más debates, discusiones y controversias en relación con la naturaleza de la propia literatura chicana. Todas estas discusiones son, sin lugar a dudas, del todo favorables para los intereses de la propia literatura chicana en general.

Capítulo 5:

Origen de la Literatura Chicana

Las particularidades de la literatura chicana, una literatura de frontera entre dos mundos, el estadounidense y el mejicano; dos lenguas, el inglés y el español; dos razas, la india y la europea; dos contextos, el rural y el urbano, hacen muy difícil situar sus comienzos en un determinado período histórico. El crítico debe, por tanto, discernir entre toda esta maraña de dualidades y enfocar sus esfuerzos hacia lo que es puramente chicano, sin caer en la simplificación pero intentando abarcar todo aquello que tenga el más pequeño aroma chicano.

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 como reacción a ellos. 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”⁵¹. A su vez, Ted Lyon afirma que el verdadero nacimiento de la literatura chicana podría datarse a partir de 1959 con la publicación de *Pocho* de Jose A. Villarreal⁵². 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 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

⁵¹ Simmen, Edward. 1971. *The Chicanos: From Caricature to Self-Portrait*. New York: New American Library, pp. 16-26.

⁵² Lyon, Ted. 1979. “Loss of innocence”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, p. 254.

tres autores, los “tres grandes”, Rivera, Anaya, e Hinojosa, autores que ganaron de forma consecutiva el premio “Quinto Sol” a principios de los años setenta.

Al otro lado del espectro se sitúan aquellos estudiosos que pasan horas en los archivos polvorientos de las bibliotecas, buscando documentos escritos por los primeros colonizadores que se adentraron en el suroeste de los Estados Unidos, para posteriormente incluirlos como los primeros escritos chicanos. En esta categoría encontramos estudios botánicos, relaciones de expediciones, e incluso, recetas de cocina. Las razones que aducen para incluir estos escritos, de problemático valor estrictamente chicano, son similares a las de los estudiantes de literatura estadounidense, “after all, American literary historians have identified British travel narratives, journals, diaries, histories as the first literary productions of the nation”, afirma Genaro Padilla. Este crítico continúa escribiendo: “all constitute the beginnings of American Literature since they produce a textual domain shaped by the experience of the Americas”⁵³. Bajo esta concepción, los trabajos de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Relación* (1542); Pedro Castañeda, *Relación de la Jornada a Cibola* (1582); Juan de Oñate, *Proclamación* (1598); Fray Alonso de Benavides, *Memoria* (1630) y otros escritos similares, constituirían la base sobre la que surgiría la literatura chicana.

Existen serias dificultades para aceptar los trabajos mencionados anteriormente como estrictamente “chicanos”. Cuando se le preguntó a Tomas Rivera sobre este particular, el autor explicó que “we don’t have the great, long tradition that the majority of writers know they have, or should know they have [...] If you or I write, we may want there to be, hope there might be a long tradition of Mexican-American or Chicano writing - there is a minimal tradition, but almost none”⁵⁴. De hecho, Rivera solía

⁵³ Padilla, Genaro. 1994. “Nineteenth-Century Mexican-American Autobiography” en Singh, A., Skerrett, J., Hogan, R. (eds.). 1994. *Op. cit.*, p. 312. Véase también Padilla, Genaro y Ramón Gutiérrez (eds.). 1993. *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público Press.

⁵⁴ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.* p. 154.

comentar refiriéndose a la antología *El Espejo/The Mirror*, que los chicanos fueron los primeros en tener una antología sin tener todavía una literatura.

A pesar de estos comentarios, Tomás Rivera era plenamente consciente de la tradición oral y escrita de la literatura chicana. En uno de sus ensayos más influyentes, “Into the Labyrinth: the Chicano in Literature”, el escritor se refiere a los *corridos*, como primera expresión de la literatura chicana. Estas composiciones orales, normalmente en español, responden a la génesis de todas las literaturas mundiales, y al igual que la tradición española tiene sus raíces en el romance, la literatura chicana toma su diseño básico de esta simple construcción narrativa. Los temas de los corridos abarcan diferentes motivos relevantes a la experiencia chicana, como son la lucha contra los opresores ‘anglos’, la exaltación de los héroes populares, la marcha migratoria de un lugar a otro, la dura vida del trabajador del campo... Veamos un ejemplo que el propio Tomás Rivera utilizó para explicar la relación del corrido con los temas más contemporáneos de la literatura chicana titulado “El Corrido de Kiansis”,

La mujer de Alberto Flores
le pregunta al caporal:
“¿Dónde se ha quedado mi hijo,
que no lo he visto llegar?”

“Señora, si le dijera
se pusiera usted a llorar;
a su hijo lo mató un toro
en las puertas de un corral.

“Treinta pesos alcanzó
pero todo limitado,
y trescientos puse yo
pa’ haberlo sepultado.

“Todos los aventureros
lo fueron a acompañar,
con sus sombreros en las manos,
a verlo sepultar.”

Ya con ésta me despido
con el amor de mi querida.
Aquí se acaban cantando
los versos de la corrida.⁵⁵

No es difícil notar cierta semejanza entre este corrido y varios de los escritos del propio Rivera. Sin embargo, como señala el autor, “the corrido is not the only form through which the Chicano has been explaining himself. Between the years 1848 and 1958 there have existed more than five hundred newspapers”⁵⁶ e insta a los interesados a continuar una investigación sobre el periodismo chicano, el cual, según el escritor, representa un vehículo importante de la voz chicana. Juan Rodríguez parece aceptar el envite en su artículo “Notes on the Evolution of Chicano Prose Fiction”⁵⁷, donde relata los logros de varios autores chicanos en diferentes revistas y periódicos. Entre todos ellos, baste nombrar *El Clamor Público* –dedicado a relatar injusticias cometidas por los ‘anglos’-, *La Crónica*, *La Gaceta* –donde se relatan numerosas aventuras de Joaquín Murieta- y *La Regeneración*. Es Benjamín Padilla, conocido como “Kaskabel”, uno de

⁵⁵ Citado en Rivera, Tomás. 1992. “The Great Plains as Refuge in Chicano Literature” en *Tomás Rivera. The Complete Works, Op. cit.* pp. 390-391 (“El Corrido de Kiansis”, en Castañeda, Antonia, et al. (eds.) 1972. *Literatura Chicana: Texto y Contexto*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, p. 210 -211).

⁵⁶ Rivera, Tomás. 1992. “Into the Labyrinth: The Chicano in Literature” en *Tomás Rivera. The Complete Works, Op. cit.* pp. 327. Originalmente publicado en Simmen, Edward (ed.). 1971. *New Voices in Literature: The Mexican- American* Edinburg: Pan American University, pp. 18-25.

⁵⁷ Rodríguez, Juan. 1979. “Notes on the Evolution of Chicano Literature”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, p. 67- 73. El autor afirma “by far the best resources of information concerning the literature of the period are the many local and regional newspapers that flourished in the conquered territory” (p. 68).

los autores más consagrados en este aspecto, cuyas sátiras aparecieron publicadas en numerosos periódicos del sur de los Estados Unidos. Otro autor prominente en este sentido es Julio G. Arce, más conocido como Jorge Ulica, quien publicó sus “Crónicas Diabólicas” durante la década de los años 20 en el siglo veinte.

Tomás Rivera reconoce en gran medida los trabajos de Américo Paredes, uno de los mayores exponentes, junto con Luis Leal, de la historia de la literatura chicana. El Dr. Paredes estudió con gran detalle los corridos, esas formas folklóricas vistas anteriormente, en las que se suelen narrar las vivencias de un chicano, idealizado como el héroe, luchando contra la injusticia llevada a cabo por los norteamericanos (o a veces la vida misma). A pesar de que esta forma poética se encuentra también en la literatura mejicana a partir del último cuarto del siglo diecinueve, de acuerdo con Vicente T. Mendoza, el corrido es una invención puramente chicana. Américo Paredes afirma que “corridos of this type which sing the feats of the first Mexican-American rebels against the North American government already exist at the end of 1950s”⁵⁸.

De hecho, es natural que el corrido chicano tenga un origen anterior al mejicano, así como unas particularidades propias, puesto que “the shock of cultures and peoples in a continuing situation of cultural conflict has given Mexican-American the traits which distinguish it from other folklores, including that of Mexico”⁵⁹. Parece contradictorio, no obstante, el estudio de Raymund A. Paredes “The Evolution of Chicano Literature”, donde se afirma que “the cultural forces that eventually gave rise to Chicano Literature date from the late sixteenth century”⁶⁰. 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

⁵⁸ Paredes, Américo. 1979. “The Folk Base of Chicano Literature”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁹ Paredes, Américo. 1979. *Ibid.* p. 12.

⁶⁰ Paredes, Raymund A. 1982. “The Evolution of Chicano Literature”, en Houston A. Baker (ed.). 1982. *Three American Literatures*. New York: MLLA, p. 33.

no es posible señalar el origen de la literatura chicana propiamente dicha en siglo dieciséis, puesto que ese enfrentamiento todavía no se ha producido.

En la misma línea histórica que Raymund A. Paredes, contamos con las contribuciones de Luis Leal, quien indaga más allá de la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo. Leal sitúa los orígenes de la literatura chicana casi al comienzo de la colonización española, distinguiendo la literatura chicana en cinco *etapas*⁶¹. La primera de ellas alcanza hasta el año 1821, en el denominado “período hispánico” que incluiría las relaciones de las exploraciones de escritores como Cabeza de Vaca, mencionadas antes. El segundo período “mejicano” lo sitúa entre los años 1821-1848, a causa de la inclusión del actual Southwest americano en la República de Méjico, después de lograr la independencia de España. Destaca algunas obras de Lorenzo de Zavala, José Arnaz y Juan Bautista Alvarado. El tercer período es catalogado como de “transición”, entre 1848 y 1910, la fecha de la revolución de Méjico, con autores como León Calvillo-Ponce. El cuarto período “de interacción”, entre 1910 y 1942, está marcado por la gran afluencia de intelectuales que se exiliaban en los Estados Unidos. Por último, el comienzo de la época “chicana” en el año 1943 está marcado por los disturbios en Los Angeles, los *Zoot Suit Riots*, y la búsqueda de una nueva identidad, relacionada con el pasado indio.

Si bien me inclino a pensar que la literatura chicana debe definirse exclusivamente a partir del año 1848⁶², es justo notar las manifestaciones literarias

⁶¹ Leal, Luis. 1973. “Mexican-American Literature: A Historical Perspective”, *Revista Chicano-Riqueña*, I, no. 1, pp. 32-44. Otro autor que sitúa el origen de la literatura chicana en el siglo dieciséis es Charles M. Tatum, quien afirma que las tradiciones hispánicas e indias “have endured and prospered for over four hundred years to form the broad base of contemporary Chicano literature” (Tatum, Charles M. 1982. “The Origins and Evolution of Chicano Literature from the Sixteenth Century through the 1950s”, *op. cit.*, p. 12).

⁶² Un caso diferente es el de la ‘literatura hispano-americana’, entendiendo como tal la literatura de aquellos descendientes de países hispano-hablantes en el territorio de los Estados Unidos, tanto de Cuba, Puerto Rico, Méjico, España, etc. En este contexto sí parece apropiado incluir todos los trabajos de los hispanos en territorio estadounidense, desde la colonización hasta nuestros días. Para una interesante

anteriores a esta fecha como simples puntos de partida, que sin duda jugaron un papel en la psique colectiva de los chicanos. 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 a este esfuerzo histórico como el “Chicano’s frenetic intent in getting into the labyrinth and searching for forms”⁶³. Para Tomás Rivera, el ímpetu de las últimas décadas al estudio de la literatura chicana, movimientos políticos aparte, responde a la necesidad que tiene la comunidad chicana por conservar y representar aquellos aspectos de la vida que consideran como propios, al mismo tiempo que destruir las invenciones de otros.

Así pues, llegamos a lo que el crítico Philip D. Ortego denomina el “Renacimiento Chicano”⁶⁴, definiendo el cuerpo de obras y escritores que aparecieron en los sesenta y setenta. El término “Renacimiento”, de todos modos, parece conllevar su propia polémica, pues parece sugerir que en épocas anteriores, el mundo literario chicano atravesaba su particular “Edad Oscura”⁶⁵. Me gustaría desde esta tesis señalar la interesante, y más que acertada, comparación del Renacimiento chicano con el europeo de los siglos quince y dieciséis. Como noté al principio de esta sección, la mayoría de los estudios sobre la literatura chicana se centran en obras y autores de los últimos cuarenta años, y su calidad está ampliamente contrastada. Ciertamente, no queremos ni podemos olvidar la larga tradición detrás de este “floreamiento” de la cultura chicana, ya que, al igual que en Europa, La Edad Media fue mucho más que cruzadas y barbarie.

Finalmente, y como afirmé previamente, el estudio de la literatura chicana más reciente es más complejo, pues a las voces consagradas de la década de los setenta, se

antología, ver Cortina, Rodolfo (com.). 1998. *Hispanic American Literature. An Anthology*. Lincolnwood: NTC Publishing Group.

⁶³ Rivera, Tomás. 1992. “Into the Labyrinth: The Chicano in Literature”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, Op. cit.* p. 327.

⁶⁴ Ortego, Philip D. 1971. “The Chicano Renaissance”, *Social Casework*, 52, 5 (Mayo, 1971) pp. 294-307.

⁶⁵ Rodríguez, Juan. 1978. “The Problematic in Tomás Rivera’s...*And The Earth Did Not Part*”, *Revista Chicano-Riqueña*, Año VI, Verano, num. 3, p. 42.

han unido muchos autores, cuyos temas más intimistas se alejan de la lucha política y social relacionada con el Movimiento Chicano. Un grupo que merece una atención especial en estos últimos años es el de la mujer. El mundo chicano, al igual que otros muchos, ha relegado siempre a la mujer a un segundo plano, lo que la convierte en “a marginal group within a marginal group”⁶⁶. En el pasado, los personajes femeninos y las mujeres en la literatura se ceñían a sus papeles de “María la Virgen” o “María Magdalena”, siempre descritas desde una perspectiva machista, o al menos, masculinas.

No obstante, en el siglo XIX ya es posible encontrar ejemplos de varias escritoras chicanas, quienes al igual que los hombres, encontraron en los periódicos su medio de expresión. Así, María Esperanza Pardo, Laura de Pereda, María Enriqueta Betanza, entre otras muchas, desafían “the popular stereotype of the illiterate or semi-literate subservient woman whose primary duty is to her family. On the contrary, these women’s literary output is impressive both qualitatively and quantitatively”⁶⁷. Otras autoras que las sucedieron en el siglo veinte incluyen a María Cristina Mena, Nina Otero, Josefina Escajeda y Jovita González. Todas ellas escribieron en inglés, y centraron sus escritos en la experiencia chicana, sus leyendas y costumbres.

Es a partir de finales de la década de los setenta, de todos modos, cuando empiezan a publicarse y promocionarse con mucha más fuerza autoras como Sandra Cisneros, Ana Castillo, Lorna Dee Cervantes, Gloria Anzaldúa, Pat Mora, Evangelina Vigil-Piñón, Helena María Viramontes, Estela Portillo, por mencionar sólo unas pocas. Estas autoras han conseguido abrirse paso en el difícil mundo editorial, publicando

⁶⁶ Herrera-Sobek, María (ed.). 1985. *Beyond Stereotypes. The Critical Analysis of Chicana Literature*. Binghamton: Bilingual Press, p. 10. Para un interesante estudio fenomenológico, ver también Martínez, Jacqueline M. 2000. *Phenomenology of Chicana Experience and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

⁶⁷ Tatum, Charles M. 1982. “The Origins and Evolution of Chicano Literature from the Sixteenth Century through the 1950s”, *op. cit.*, p. 29.

varios libros ganadores de diversos premios, antologías⁶⁸, y han impulsado el estudio de la literatura chicana en general.

En conclusión, se pueden diferenciar varias fases dentro de la literatura chicana, cada una respondiendo a diferentes hechos socio-políticos, y que la convierten en objeto de estudio, e incluso de controversia, aumentando así también su importancia en el mundo académico. Aunque Rolando Hinojosa afirmara que “the year 1848 is a political starting point [...] but let no one attach a magical power to the year 1848; the literary tradition was already there before that date”⁶⁹, es bien cierto que podemos señalar la fecha del tratado de Guadalupe-Hidalgo como el momento diferenciador de una literatura que va a tener que marcar un rumbo nuevo, alejándose del sendero mejicano o estadounidense.

⁶⁸ Rebolledo, Tey D. y Eliana S. Rivero (eds.). 1993. *Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press.

⁶⁹ Hinojosa, Rolando. 1979. “Mexican-American Literature: Toward an Identification”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 18.

Capítulo 6:

La crítica y la obra de Rivera

Tomás Rivera es posiblemente el autor más estudiado en la literatura chicana y los mejores críticos todavía no llegan a un acuerdo sobre la metodología que más y mejor puede explicar sus obras en particular o la literatura chicana en general. 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. No obstante, se puede utilizar a Tomás Rivera como una herramienta útil para observar que el centrar los esfuerzos críticos en un solo método puede resultar equívoco y, al mismo tiempo, podemos analizar las principales corrientes críticas literarias en el mundo chicano según sus apreciaciones sobre la obra de Rivera.

Como afirmaba previamente en el capítulo 3 (“Puntos de partida”), un libro no puede ser considerado el resultado de una única persona. Durante el siglo XX, han aparecido muchas corrientes críticas que han abogado por la ‘desaparición del autor’, 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 escrito debería ser encontrado en sí mismo, sin atender en absoluto a las condiciones ‘externas’. No queriendo 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.

Existen de hecho varios factores que nos alejan de la posibilidad de estudiar los escritos literarios de Tomás Rivera como entidades ajenas a su mundo circundante;

primero, las producciones literarias de Rivera 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’. Segundo, el autor no podía sino relatar las vivencias de aquellos próximos a él. Por circunstancias históricas, su grupo social había sido sometido a numerosas vejaciones, por lo que cualquier escrito que narrara las vivencias de los braceros inmigrantes tenía que describir por fuerza parte de las injusticias cometidas por los anglos. Por último, Tomás Rivera era un gran conocedor de literatura y su interés por la palabra escrita a una edad muy temprana, además de la obtención de varios títulos universitarios, relacionados con la literatura en general y la hispánica en particular, colocan sus escritos en el centro de una dinámica literaria y de una tradición, de la que el autor es en parte deudor.

Así, los tres elementos arriba mencionados crean a su vez una serie de contradicciones que justifican las dudas de los estudiosos de la materia para adoptar una metodología u otra. Durante su entrevista escrita con Bruce-Novoa, el autor confiesa que su instinto de escribir apareció a los once o doce años, después de haber sufrido él y su familia un accidente⁷⁰, combinado con la continua exhortación de su abuelo por escuchar y seguir su instinto creativo. Del mismo modo, Tomás Rivera era un voraz lector, que continuó desde su infancia hasta su edad adulta, con lecturas de lo más variado, incluyendo a Steinbeck, Rulfo, Baroja, Unamuno, Whitman, entre otros. Uno no puede, por consiguiente, separar el hecho de que el autor escribe a partir de sus experiencias, mientras alimenta su arte bebiendo de otras fuentes literarias.

⁷⁰ “We had an accident and I wanted to write about it, so I called it “The Accident”. I felt a sensation I still get when I write. I wanted to capture something I would never forget and it happened to be the sensation of having a wreck. I had never been involved in a wreck before, so I thought I had to get it down, because I felt nobody had ever had a wreck like that and people should know about it” (Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op cit.*, p. 141).

Este factor debe ser considerado como algo relevante en el estudio de otros autores chicanos, pues es posible afirmar que hasta hace pocos años, la mayoría de los escritores eran de alguna forma tildados de autodidactas, ya que los canales de acceso a la educación no eran, y siguen sin serlo, los más propicios para las minorías hispanas dentro de los Estados Unidos. Algunos estudios, de hecho, siguen considerando las producciones literarias de la mayoría de los chicanos como las obras de un ‘buen salvaje’, cayendo en el error de ignorar las influencias que otros autores pueden ejercer. Consecuentemente, todas las metodologías, incluso aquéllas que intentan rechazar la intervención de agentes sociales, políticos o económicos, no pueden negar la influencia de otros factores literarios externos.

La declaración de intenciones de Tomás Rivera parece clara cuando comenta que, a través de sus obras, quería documentar las vivencias de los braceros inmigrantes, dándoles al mismo tiempo “some kind of spiritual strength or spiritual history [...] para que no se olvidara ese espíritu tan fuerte de resistir y continuar under the worst of conditions, because they were worse than slaves”⁷¹. Por otro lado, Rivera en más de una ocasión dijo 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. Este aspecto será tratado en mayor profundidad en el capítulo de la presente tesis “La Política en la Obra de Rivera”, donde contrastaremos las opiniones de diferentes críticos literarios sobre los objetivos y efectos de los escritos del autor, que en algunos casos llegan a ser verdaderos ataques.

De cualquier modo, la literatura chicana debe ser estudiada dentro de su contexto histórico, político, social y literario, rechazando la tesis del escritor encerrado en su

⁷¹ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op cit.*, p. 148-151.

propio mundo, en su “ivory tower”, ajeno a influencias foráneas. Así, según Teresa McKenna, autora de una de las obras críticas de más repercusión en el mundo académico, *Migrant Song*, donde 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”⁷².

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 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 esto, como Tomás Rivera afirma, la literatura chicana “entre más nacional sea, más internacional se vuelve”⁷³, pues puede proporcionar y describir los sentimientos universales de amor, el odio, la confusión, o la agonía existencial a través de la vida de un grupo de personajes en un campo de maíz o en un barrio empobrecido en una gran urbe.

Una vez expuestas estas consideraciones, es relevante señalar las principales corrientes críticas literarias que han surgido para el estudio de la literatura chicana. Al igual que las producciones artísticas, la tradición crítica en este campo era más bien escasa hasta hace unos treinta años, cuando a raíz del resurgir literario siguió el académico. De este modo, la aparición de revistas como *Revista Chicano-Riqueña*,

⁷² McKenna, Teresa. 1997. *Migrant Song. Politics and Process in Contemporary Chicano Literature*. Austin: University of Texas Press, p. 3.

⁷³ Rivera, Tomás. 1992. “Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad en el Proceso Imaginativo Literario”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 361. Publicado originalmente en *Atisbos: Journal of Chicano Research*, 1 (1975), pp. 66-77.

Latin American Literary Review, *The New Scholar* y *De Colores* apoyaron el estudio de los escritos chicanos. Tomás Rivera era plenamente conocedor de los diferentes enfoques críticos, como explica en su ensayo “Critical Approaches To Chicano Literature and its Dynamic Intimacy”⁷⁴. En este revelador ensayo, Rivera cataloga las principales corrientes críticas de su tiempo en cuatro categorías, que posteriormente pasa a explicar con un estilo muy particular, casi metafórico, mientras ofrece algunos nombres que, con mayor o menor acierto, incluye dentro de cada corriente.

El primer método crítico es seguido por todos aquellos académicos cuyos esfuerzos van dirigidos a estructurar la literatura chicana. Philip Ortego, Rolando Hinojosa, Luis Leal, Antonia Castañeda y Tomás Ybarra Frausto son los nombres que Tomás Rivera menciona en este grupo que pretende “antologizar” la literatura chicana, y cuyos estudios se centran en cronología, géneros, perspectivas, intenciones o lenguaje.

Otra metodología analiza los escritos de autores chicanos como una voz del Tercer Mundo, como la expresión del proletariado que aunque fabrica y trabaja en una sociedad consumista, aspira a alcanzar el mismo orden económico de la clase dominante, no a subvertirlo. Así, estos críticos a los que Rivera se refiere, aunque no los menciona, buscan en la literatura chicana elementos de cambio, las semillas revolucionarias que lograrán incitar a los chicanos todavía aletargados, si bien es cierto que también incluyen algunas posiciones y dudas existenciales.

El tercer planteamiento metodológico es el que busca en la literatura chicana arquetipos y simbolismos propios. Con esta idea, aparecen estudios del tipo “la mujer en la literatura chicana”, “los pachucos”, “el mundo de la infancia en la novela chicana”, etc. Tomás Rivera menciona a Judy Salinas y Jan Gueder como representantes de esta línea teórica, que ayudan a identificar lo peculiar o característico del arte chicano.

⁷⁴ Rivera, Tomás. 1992. “Critical Approaches to Chicano Literature and its Dynamic Intimacy”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, pp. 371-377. Sin publicar previamente.

Otro enfoque crítico es el que intenta establecer la literatura chicana en una cultura dentro de una tradición más extensa, cuyas raíces pueden encontrarse en mitos pre-colombinos, tal y como Alurista defiende. Esta metodología crítica intenta de alguna forma subrayar la idea de continuidad, ligando la cultura chicana a la mejicana o a la norteamericana. No obstante, la mayor parte de los estudios se refieren a la “mejicanidad” de algunas obras chicanas, mientras que existen pocos escritos sobre cómo la cultura de los Estados Unidos es una continuidad en la literatura chicana (esto quizás es debido a que los académicos interesados en la literatura chicana comparten una ideología similar, o una misma especialidad universitaria más cercanas al mundo mejicano que al ‘anglo’).

Por último, Tomás Rivera también se refiere a los estudiosos cuya metodología crítica se centra en el papel que la sociedad juega en la elaboración de la obra literaria. Rivera cita a Arturo Islas⁷⁵, quien plantea la dificultad de los autores chicanos de ignorar, o por el contrario, ceder a las presiones sociales. Según Islas, el escritor ‘anglo’ no tiene que inmiscuirse directamente en nociones sociales si no lo desea, y no es juzgado sobre este particular. Sin embargo, la tradición literaria hispanoamericana se compromete antes o después con la situación social, e incluso en el caso de no hacerlo, su trabajo es considerado y percibido como una afirmación política por omisión. Si aceptamos que la literatura chicana se encuentra entre estas dos tradiciones, la hispana y la estadounidense, está aún por discernir el alcance de ambas tradiciones en este particular.

Aparte de estas cuatro metodologías críticas, Rivera termina su ensayo añadiendo una nueva categoría propia, que denomina “intimidad dinámica” (*dynamic*

⁷⁵ “The Anglo writer may choose to become involved in political and social problems [...] in Latin America it is assumed they will involve themselves [...] when they don’t, that stance is considered/perceived as a political statement”. Arturo Islas murió antes de que Rivera pudiera verificar la fuente de la cita.

intimacy”). Con este término, Rivera parece indicar la relación de la persona como ser espiritual, “as a manner of transcending oneself”⁷⁶. El autor explica cómo la palabra intimidad no es pura y simple soledad, sino que trascender significa realmente unir la intimidad de uno con la de otro, ser en sí, ser fuera de sí. Esta intimidad es la que Rivera encuentra en la literatura chicana, en la forma de recuerdo como algo más que una técnica narrativa, con diversos niveles de conciencia, con hombres y mujeres en un ambiente muy concreto, intentando mostrar actitudes humanas con interpretaciones individuales antes que sociales, usando un lenguaje de diálogo y recuerdo.

Además de esta clasificación hecha por Tomás Rivera, parece conveniente expandir el foco de la crítica literaria en la literatura chicana. Para ello, se puede considerar el análisis de tres de los mayores críticos en este campo, Juan Bruce-Novoa, Joseph Sommers y Carmen Salazar-Parr. Empezando por esta última, Carmen Salazar⁷⁷, al igual que Rivera, categoriza la crítica literaria chicana en cinco diferentes metodologías: etno-genérica, comparativa, Marxista, arquetípica y temática. Al mismo tiempo, reconoce que la mayoría de los estudios críticos se pueden diferenciar por dos polos bien establecidos. Por un lado se encuentran los que miran a la literatura chicana como un reflejo de las circunstancias históricas y sociales de los chicanos, mientras que por el otro, se hallan los que intentan dar mayor énfasis a los aspectos universales de la literatura.

Si nos detenemos para analizar cada una de las categorías metodológicas, tenemos que tener presente que la novedad de la crítica chicana atrae numerosos estudios y estudiosos que no tienen sus fines académicos claramente delineados. Esto es, resulta muy difícil encontrar un ensayo, artículo o colaboración que se limite a un

⁷⁶ Rivera, Tomás. 1992. “Critical Approaches to Chicano Literature and its Dynamic Intimacy”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, pp. 374.

⁷⁷ Salazar-Parr, Carmen. 1977. “Current trends in Chicano Literary Criticism”, *Latin American Literary Review*, 5, pp. 8-15.

enfoque determinado. La actitud general suele ser más bien inclusiva de varias posturas, o simplemente demasiado vaga para ayudar al encasillamiento dentro de una idea crítica. Así, de acuerdo con Salazar, partiríamos con las dos grandes corrientes metodológicas: las teorías formalistas y las teorías socio-históricas.

El formalismo crítico se centra en aspectos estructuralistas, estilísticos, *explication de texte*, temáticos, y arquetípicos. Bruce-Novoa es el representante máximo de esta línea crítica, y sus muchos ensayos, si bien parecen incluir comentarios históricos y sociales, tienden a marcar la diferencia entre la literatura de “El Movimiento”, que él mismo a veces considera propagandística y de escaso valor literario o rigor formal, y la literatura escrita por autores que apelan a valores más universales y es, en consecuencia, más válida. Así, Bruce-Novoa justifica su formalismo comentando el cambio experimentado por la literatura chicana en las dos últimas décadas, cuando una vez superada la época de revuelta social, los autores chicanos se encuentran escribiendo temas más intimistas, separándose de la inicial tradición revolucionaria de protesta y adquisición de identidad. Hayden White analiza y bautiza este proceso como “diatactical discourse”⁷⁸, con el que la propia literatura chicana intenta separarse de las tácticas que gobernaron su formación.

Bruce-Novoa, entonces, justifica su famosa teoría del “espacio” de la literatura chicana, afirmando que “no one would deny the predominance of the Mexican and U.S. influences; yet, we are neither, as we are not Mexican American [...] we are the space (not the hyphen) between the two, the intercultural nothingness of that space”⁷⁹ e insiste en que las condiciones sociales y/o históricas no pueden impedir el ensanchamiento de ese espacio a través de creaciones artísticas. Ese espacio literario es un espacio

⁷⁸ White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press, p. 4.

⁷⁹ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “The Space of Chicano Literature. Update 1978”, *op. cit.*, p. 98.

dinámico, en constante cambio, y los estudios críticos, termina Bruce-Novoa, deberían a su vez adaptarse a esa dinámica⁸⁰.

En una posición, no exactamente contraria, pero diferente, se encuentra Joseph Sommers, quien en su estudio “Critical Approaches to Chicano Literature”⁸¹ hace un balance de tres planteamientos metodológicos: el formalista, el culturalista, y el histórico-dialéctico. Este autor no pretende afirmar que existen críticas totalmente erróneas en oposición a grandes teorías capaces de ofrecer análisis perfectos, pero mantiene que existe el riesgo de pensar que todas las teorías son igualmente válidas para llegar a las mismas conclusiones. De este modo, Sommers advierte del peligro que se corre al aceptar una metodología estrictamente formalista, pues numerosos textos podrían ser simplemente ignorados. De la misma forma, un planteamiento culturalista implicaría que la literatura chicana puede ser comprendida, apreciada y asimilada sólo por chicanos, poniendo al mismo tiempo un énfasis nostálgico en un pasado totalmente idealizado. Sommers, por su parte, prefiere adoptar una metodología histórica-dialéctica,

Treating critical approaches dialectally, the critic does not reject formalism or culturalist analysis out of hand, but tries to incorporate their positive features into a system which transcends their self-imposed limitations. Hence, this third approach incorporates into its methodology the concerns of the sociology of literature, which range from analyzing the material conditions and the intellectual

⁸⁰ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “Chicano Literary Space: Cultural Criticism/ Cultural Production”, *op cit.*, p. 158.

⁸¹ Sommers, Joseph. “Critical Approaches to Chicano Literature”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *O p. cit.*, pp. 31-39. Este ensayo, que ha aparecido en varias publicaciones, es seguido por un estudio de la obra de Tomás Rivera ...*Y no se lo Tragó la Tierra*, reflejando los diferentes criterios metodológicos en el análisis de esta novela, y demostrando cómo las diferentes concepciones críticas pueden llegar a resultados más o menos acertados (en “Interpreting Tomás Rivera”, *ibid.*, pp. 94-107).

climate of literary production to interpreting the reception and the impact of a given text⁸².

Estando completamente de acuerdo con la inclusión de aspectos históricos y sociales, me parece de todos modos arriesgado abrazar un planteamiento metodológico como el más adecuado para explicar la totalidad de la literatura chicana. Existe el intento de casar estas dos metodologías en una, denominada por Dieter Herms como la “teoría de las dos culturas”⁸³. Herms reconoce la distinción de culturas en Estados Unidos entre los anglos y las minorías chicanas, puertorriqueñas, negras, indias, etc., la clase dominante y la clase subordinada. A la vez que reconoce la existencia de esta relación vertical, Herms también afirma la existencia de cualidades ideológicas específicas dentro de una cultura propia, siendo esta relación horizontal, en la que ninguna cultura es superior, antagonista y contraria a la otra.

Otros críticos adoptan distintas teorías para explicar y comentar obras literarias, aunque suelen caer en una de las dos macro-categorías previamente explicadas. Algunas de las teorías más recurrentes son: la crítica mítica o arquetípica, “developed from cultural anthropology and the Jungian version of the subconscious as collective reservoir for the archetypal patterns and primordial images of mankind”⁸⁴; la crítica comparativa, que intenta establecer las relaciones de la literatura chicana con otras literaturas nacionales, normalmente la mejicana; la crítica temática, cuyo planteamiento va desde la identificación y análisis de elementos culturales chicanos, tales como el lenguaje, la familia, el barrio, la lucha, hasta el estudio de la propia filosofía chicana.

⁸² Sommers, Joseph. “Critical Approaches to Chicano Literature”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *O p. cit.*, p. 36.

⁸³ “Looked at in terms of the ongoing debate of Chicano literary theory and critical method, the Lenin-based approach of the two cultures fits in between Joseph Sommers and Juan Bruce-Novoa. It may even be suitable to bridge the seeming antagonism of these two positions” (Herms, Dieter. 1986. “Chicano Literature: A European Perspective”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 165).

⁸⁴ Wellek, René y Austin Warren. 1956. *Theory of Literature* (tercera edición, revisada). New York: Harcourt, Brace and World, p. 84.

El académico, en conclusión, puede adoptar muchas metodologías críticas que le pueden, en mayor o menor medida, ayudar a comprender, contextualizar y explicar las obras de la literatura chicana. Lo que sigue pareciendo irrefutable es que un libro no puede ser juzgado o valorado por sí solo, de la misma manera que la creciente diversidad de la literatura chicana está causando mucha confusión, y ya no sólo escriben autores que pertenecen a una clase social, a un partido político, a un pasado común, a un nivel educativo similar, o simplemente, a un mismo sexo. Por consiguiente, considerar un planteamiento crítico cerrado, incapaz de atender toda esa diversidad, resultaría fatal para los intereses de la propia literatura chicana.

En una carta abierta a Philip Ortego, Bruce-Novoa exige a los estudiosos de la materia “post-analysis instead of prejudgment”⁸⁵, y pide que ninguna postura crítica rechace una obra artística basándose en unas determinadas pautas de lo que considere “chicano”. Termino este capítulo con unas palabras del propio Tomás Rivera, quien sobre esta cuestión escribe “the ordeals of established norms are deadly, non-creative and dangerous. Especially for a new literature or for a literature that is experiencing some attention is this extremely dangerous”⁸⁶.

⁸⁵ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “Freedom of Expression and the Chicano Movement; An Open Letter to Dr. Philip Ortego”, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁶ Rivera, Tomás. 1992. “Critical Approaches to Chicano Literature and its Dynamic Intimacy”, *op. cit.*, pp. 375-376.

Capítulo 7:**Los ensayos críticos de Tomás Rivera: Rasgos diferenciadores de la Literatura Chicana**

Sin caer en el error de dogmatizar en temas de arte, el crítico literario debe, sin embargo, buscar los elementos que puedan ayudar a describir el objeto de su estudio. Es necesario hallar puntos de partida, características, rasgos esenciales que definan y distingan claramente una obra chicana de una obra, por ejemplo, mejicana, inglesa, o india. Esto no significa, repito, que se juzguen las producciones literarias como más o menos “chicanas” por la abundancia de cierto vocabulario o figura literaria, por el uso del español mezclado con el inglés cada tres líneas, o por la afiliación de los temas de ficción con realidades sociales que promuevan la mejora de las condiciones de vida del pueblo chicano. De ser esto así, cualquiera podría intentar escribir una obra “chicana”, que no pasaría de ser un simple experimento. En el presente capítulo estudiaremos los ensayos críticos de Tomás Rivera, en especial los orientados a descubrir esos rasgos diferenciadores que confieren a la literatura chicana un sello distintivo.

Por paradójico que parezca, la labor de clasificación de la literatura chicana era más sencilla hace treinta años que ahora. En la cuna de los estudios de literatura chicana, el académico debía enfrentarse a departamentos universitarios, bibliotecas carentes de materiales modernos, a unos pocos volúmenes de escritura chicana polvorientos y olvidados en el fondo de una estantería, a obras literarias modernas de escasa repercusión, a estudios sobre el mundo chicano simplistas y estereotipados; en definitiva, el estudioso contaba con pocas de las herramientas que hoy se consideran necesarias para un estudio riguroso. Pues hoy, el vigor de la literatura chicana, si bien

no es todavía el que merece, parece suficiente para proporcionar apoyo crítico a todos los que deseen acercarse a curiosear.

Sin embargo, hace treinta años los autores chicanos, al menos la mayoría, parecían compartir una misma agenda, seguir las directrices de un manifiesto (público o privado) y emplear unas técnicas formales similares para expresar unas mismas inquietudes. No resulta extraño, entonces, tomar cinco obras representativas de la literatura chicana de principios de los setenta y establecer paralelismos significativos (por ejemplo, uso del *bildungsroman*, aparición de temas relacionados con la búsqueda de identidad y conflictos entre padres e hijos, etc.). Por el contrario, en la actualidad los autores y autoras chicanos, se quieran denominar así o no, representan un espectro demasiado variado de filosofías, intenciones, sexo, clase social y educación, hasta el punto de que realizar comentarios generalizadores parece un acto irresponsable. Se puede comparar la literatura chicana escrita después de la Segunda Guerra Mundial hasta nuestros días a un circo con varias pistas, donde, una vez el foco ya se ha centrado en la figura del presentador y ha captado la atención del público, se despliegan posteriormente infinitud de maravillas, a cuál más diversa y original. Con todo, ¿existen elementos comunes que den coherencia y sentido a todo el espectáculo? ¿Es legítimo estudiar las características que unen las distintas expresiones artísticas, incluso cuando son aparentemente tan diferentes entre sí?

Si queremos afirmar la existencia de la literatura chicana como entidad abstracta, debemos entender que esto es así. Salvador Rodríguez del Pino, comentando sobre uno de los primeros encuentros de estudiosos de esta materia, revela que “todos los participantes convinieron en que sí existe una ‘literatura chicana’ nacional en relación

con lo que se denomina ‘literatura mejicana’, rusa, francesa, etc.’”⁸⁷. La cuestión es, ¿en qué se diferencia de las demás?

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 la estadounidense, según hemos visto. Uno 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 logrado en doscientos años crear un sentido de “americanidad”, de la que los chicanos han sido siempre excluidos. Según Luther Luedtke, “the Mexican-American has proven an exception to the rule of intergenerational change. Sociologists have discovered that Mexican-Americans hold onto their language and cultural habits more tenaciously than other immigrant ethnic groups”⁸⁸. Esos hábitos culturales, la ideología compartida, son los que dan forma a la literatura chicana.

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. En este momento, me mantengo en una postura intermedia, en la que entiendo, citando a Ramón Saldívar, que

⁸⁷ Rodríguez del Pino, Salvador. 1979. “La Novela Chicana de los Setenta Comentada por sus Escritores y Críticos”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue. p. 155.

⁸⁸ Luedtke, Luther S. 1986. “*Pocho and the American Dream*” en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, p. 70.

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.⁸⁹

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. Lo que es innegable, de todos modos, es que los trabajos de autores chicanos “represent that what appears ‘natural’ in the ways individuals live their lives in society is the result of identifiable cultural matrices”⁹⁰. Es conveniente, entonces, volver a los ensayos críticos de Tomás Rivera para investigar aquellos rasgos culturales que él considera recurrentes en la literatura chicana.

Empezando por la finalidad de la literatura chicana, Rivera tiene muy claro que los escritores de los sesenta y setenta 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)”⁹¹. 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.

The Chicano writers of the last ten years are, for the most part, first generation Americans and come from the working class. The majority are teachers. They write

⁸⁹ Saldívar, Ramón. 1991. “Narrative, Ideology, and the Reconstruction of American Literary History”, en Calderón, Héctor y José David Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press, p. 12.

⁹⁰ Saldívar, Ramón. 1991. “Narrative, Ideology, and the Reconstruction of American Literary History”, *ibid.* p. 12.

⁹¹ Rivera, Tomás. 1992. “On Chicano Literature” en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 379. Previamente publicado en *Texas Books in Review* 1.1 (1977): 5-6.

about the urban working class and the rural working class. The developed characters are Chicanos. They attempt to destroy stereotypes without creating others. They write about school and working experiences. They give Chicanos a heroic attitude, and most of all, extol the will and tradition of the Chicano through popular motifs⁹².

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.

Cuando comentaba sobre el conocimiento escolástico de Tomás Rivera de las literaturas mundiales⁹³, también hice referencia a un comentario del propio autor sobre un lazo de unión que sentía con escritores chicanos, siendo este nexo más débil con otros artistas no chicanos. Rivera 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. De este modo, Rivera afirma “creo que las raíces más auténticas de la literatura chicana sean las del barrio y las del ambiente rural”⁹⁴.

Por otro lado, en su ensayo “Chicano Literature: Fiesta of the Living”, Rivera expone su teoría basada en el recuerdo y la recuperación del pasado,

What I should like to discuss here is the ritual of remembering as a basis for a living culture for the Chicano of today. Chicano literature has many currents and facets, and within its complexity are contained distinct strata and orientations. In my perception, what Chicano writers strive for most is the capturing of a fast-

⁹² Rivera, Tomás. 1992. “On Chicano Literature”, *ibid.*, p. 379.

⁹³ Ver el capítulo de la presente tesis, “Datos biográficos”.

⁹⁴ Rivera, Tomás. 1992. “Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad” en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 360.

dissappearing past –the conserving of past experiences, real or imagined, through articulation. But to me the past is now, as well. There exists in Chicano literature both and external and internal preoccupation with the past.⁹⁵

Rivera prosigue su análisis de la literatura chicana identificando los tres elementos, motivos o temas comunes (o que eran comunes en la mayor parte de los escritos previos a la publicación de este artículo en 1975): *‘La casa, el barrio and la lucha are constant elements in the ritual of chicano literature’*⁹⁶. 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’.

La casa 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. 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’. “These are the elements of coherence of the Chicano community and the writer utilized these common denominators to give form to an amorphous group. The Chicano writer took on the responsibility to document and preserve what sometimes existed quite unreflectively

⁹⁵ Rivera, Tomás. 1992. “Chicano Literature: Fiesta of the Living” en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 341.

⁹⁶ Rivera, Tomás. 1992. “Chicano Literature: Fiesta of the Living”, *ibid.*, p. 342.

among 'la gente'. The writer speaking from the community, through characterized members, thus extracted the wisdom, the advice, and counsel from the community"⁹⁷.

Así, resumiendo las teorías de Tomás Rivera sobre las características de la literatura chicana, el autor observa cómo el recuerdo es utilizado por varios autores como un método de narrar que 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, 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.

Para concluir este capítulo e introducir el estudio en profundidad de los trabajos literarios de Tomás Rivera, me gustaría hacer *a priori* una reflexión general de su obra, 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 declaró, como ya hemos reflejado, 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"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 Rivera nos ha mostrado los numerosos elementos que componen la cultura chicana y sus características.

⁹⁷ Rivera, Tomás. 1992. "Chicano Literature: The Establishment of Community" en *Tomás Rivera. The Complete Works*, *op. cit.*, p. 401. Previamente publicado en Necochea, Fernando, Francisco Lomelí y Roberto G. Trujillo (eds.). 1982. *A Decade of Chicano Literature*. Santa Barbara: Editorial La Causa.

⁹⁸ Bruce-Novoa, Juan. 1990. "The Space of Chicano Literature. Update 1978", *op. cit.*, p. 98.

Es por esto que me gustaría proponer un pequeño cambio de nomenclatura, al menos en lo que se refiere al vocablo inglés⁹⁹, y ofrecer el término “Mexicanamerican literature” para referirnos al grupo de obras literarias de Tomás Rivera (aunque se podría extender a algunos otros autores). Como estudiaremos a continuación, Rivera no rechaza simplemente su pasado mejicano o pone de manifiesto las diferencias con el mundo “anglo”. El autor, a través de su personaje principal (el muchacho de su obra *cumbre, ...Y No se lo Tragó la Tierra*) o en su obra poética, 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 Rivera, lejos de ofrecer una respuesta negativa, donde 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 Rivera es un híbrido perfecto, la síntesis resultante de la oposición dialéctica de los dos países y de las dos culturas.

Dicho esto, los posteriores capítulos de la presente tesis se concentrarán con mayor detalle en la obra literaria de Tomás Rivera específicamente, así como en sus diferentes repercusiones, tanto críticas como artísticas. También se ofrecerán una serie de análisis comparativos con otras obras chicanas de gran relevancia que se usarán para comentar los temas principales que preocuparon al autor.

⁹⁹ Considero que la palabra “chicano” comparte las mismas cualidades de fondo, si no de forma, que el término “Mexicanamerican”, al sugerir ese proceso dialéctico y de síntesis de esos dos mundos separados por el río Grande o el alambre de espinos.

Capítulo 8:

...Y No Se Lo Tragó la Tierra

Pocas veces, cuando uno bucea bajo el mundo académico de la Universidad, se tiene la fortuna de encontrar un libro que, siendo *a priori* un auténtico desconocido, agrade tanto y por tantos motivos. La novela de Tomás Rivera *...Y No Se Lo Tragó la Tierra*, que valió a su autor el primer premio “Quinto Sol”, marca una de las cimas de la literatura chicana, donde gritos de lucha -y también lamentos silenciosos de desesperación resignada- 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 un grupo humano, el de aquellos hispanos que por varias razones se encuentran en los Estados Unidos, es el eje alrededor del cual gira esta novela, un grupo demasiado grande como para ser ignorado, si bien poco influyente todavía en aspectos económicos, únicos motores del mundo actual.

En el siguiente capítulo, analizaremos los aspectos formales de la obra cumbre de Tomás Rivera, revisando la estructura narrativa y las opciones lingüísticas que adopta el autor. También estudiaremos los hechos puramente estilísticos junto con las intenciones de la novela en general, resaltando lo que se podría definir como una unión perfecta de significante y significado. Este capítulo dará paso a otros estudios más específicos sobre el contenido de la obra en contraste con otras manifestaciones artísticas similares, intentando señalar los aspectos más originales y distintivos de cada una.

La novela de Rivera podría ser entendida como una nueva forma de *corrido* mejicano en prosa, pues sus temas se refieren a la lucha, aventura o leyenda del pueblo chicano, donde los personajes combaten distintas injusticias sociales, realizando a la vez

el orgullo de su herencia cultural. Aunque Rivera contaba con varios precedentes que le ayudaron a enmarcar su novela¹⁰⁰, fue la obra de Américo Paredes, *With His Pistol In His Hand* (1958), la que le influyó en mayor medida, siendo el mismo Rivera quien le confesaría a Bruce-Novoa la importancia de Paredes en la elaboración de su novela,

Wandering through the library, I came across *With His Pistol In His Hand*, by Américo Paredes, and I was fascinated ... because ... it was about a chicano, Gregorio Cortez.... That book indicated to me that it was possible to talk about a chicano as a complete figure.... More importantly, *With His Pistol In His Hand* indicated to me a whole imaginative possibility for us to explore¹⁰¹.

Entre los numerosos méritos narrativos de la novela de Rivera, merecen destacarse dos en particular, responsables directos del “florecimiento” de la literatura chicana en los años setenta. En primer lugar, Tomás Rivera es capaz de aunar dos tradiciones literarias totalmente separadas, la hispana y la anglosajona, en una especie de híbrido perfecto que lo convierte a su vez en un fenómeno literario con rasgos

¹⁰⁰ Existen trabajos en prosa previos que se asemejan a la obra de Tomás Rivera, aunque no se pueden asociar esas novelas con *Tierra*, al partir de planos ideológicos bastante diferentes. Por ejemplo, la novela de Josefina Niggli, *Mexican Village* (1945) escrita en inglés aunque con estructuras sintácticas parecidas a las españolas, relata la historia de Bob Webster, un hombre nacido de una relación entre una mujer mejicana y un ‘anglo’, que lo rechaza al descubrir que la sangre de Bob es *demasiado* mejicana. Bob representa de alguna forma uno de los primeros chicanos ‘nuevos’ en la literatura, ya que a pesar de no huir de su pasado mejicano, descubre que él tiene muchas cosas en común con los norteamericanos, revelándose como una etnia nueva -ni mejicana ni ‘yanqui’- estableciendo la misma dualidad que caracteriza la obra de Rivera. La siguiente novela de cierta importancia que centra su atención en el conflicto de la identidad de los chicanos en Estados Unidos es la escrita por José A. Villarreal en 1959, *Pocho*. En ella, encontramos el eterno conflicto entre padres e hijos, aunque en esta ocasión con un matiz diferenciador, el padre Juan Rubio pertenece a una generación que rechaza por sistema todo aquello que huele a ‘anglo’, pero su hijo Richard se da cuenta que las oportunidades para los chicanos en “the land of the freedom and the home of the brave” son escasas. Así, Richard se ve obligado a luchar contra su pasado, su herencia cultural, y reafirmarse como un individuo aparte y diferenciado de los otros inmigrantes hispanos. No obstante, a pesar de que estas novelas tratan un tema profundamente chicano, parecen ir dirigidas a un público principalmente anglo, reminiscentes en ocasiones a la novela de Steinbeck *Tortilla Flat*. Para un exhaustivo estudio comparativo entre esta última novela y la obra de Rivera, consultar el capítulo de la presente tesis “Análisis comparativo: Villarreal, Cisneros, y Rivera”.

¹⁰¹ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.*, p. 150.

distintivos. Como sabemos, el mundo anglosajón ha tenido siempre predilección por narraciones en las que un individuo se presenta como el héroe solitario, destinado a cumplir su sueño a pesar de innumerables impedimentos. Por su parte, las letras hispanas han preferido dibujar en sus páginas las historias de pueblos y familias, cuyos destinos están estrechamente ligados.

La literatura chicana, con Rivera a la cabeza, hace posible la síntesis de ambas tradiciones literarias con obras tales como *Tierra*, en la que es posible leer las vivencias de un personaje único que logra definirse completamente gracias a su relación con sus semejantes y con su pasado común. De este modo, la narración de Rivera ofrece un plano individual al tratar la crisis existencial del muchacho, pero también dibuja al pueblo chicano por medio de historias cortas protagonizadas por personajes anónimos, en las que se describen sus costumbres, sueños, temores y dramas. No resulta extraño, en consecuencia, que Tomás Rivera, un hombre muy versado en el discurso académico de la literatura, absorbiera matices de las letras hispanas y anglosajonas, según observaremos a continuación.

En segundo lugar, Rivera tomó su afirmación literaria como excusa –o inspiración– para desarrollar argumentalmente su personaje principal en un plano individual y colectivo. El muchacho protagonista tiene que debatirse entre su pasado mejicano y su presente “yanqui” 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 de este proceso dialéctico. El niño que encarna ese proceso, y que numerosos chicanos deben seguir, 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 aparece

entonces un individuo, que sin ser mejicano ni “yanqui”, acepta algunas 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. Así, Rivera encarna a la perfección el modelo de literatura “mejicanoamericana”, o “Mexicanamerican literature” (sin espacios ni guiones separadores), al reflejar dos modelos literarios unidos bajo un mismo epígrafe, donde las vivencias que se reflejan en sus páginas dibujan a su vez la dualidad de la vida chicana. Es posible afirmar, por tanto, que la obra de Rivera representa el puente lógico entre las literaturas mejicana y estadounidense en cuanto a la forma, describiendo el sentir de aquellos individuos inseguros sobre su propia identidad en su temática. En ningún momento Rivera presenta su obra como un acto de negación, alejándose de la tradición hispana o repudiando la influencia anglosajona en su escrito, como tampoco se decanta por narrar la historia de un individuo contra un grupo humano, sino que precisamente adopta elementos de ambos modelos para describir la duda existencial de un personaje inmerso en estos dos mundos, consiguiendo crear un trabajo único que se convertirá en referencia obligada para posteriores autores chicanos.

El argumento de la novela de Rivera está centrado precisamente en un chicano como figura completa. Empieza el relato con el sueño de un niño, frustrado repentinamente por una ‘aparición’ mágica, que resulta ser la voz del propio niño. Se suceden desde ese momento numerosas historias -o *sketches*- de gentes sin nombre que tienen que enfrentarse a la maquinaria capitalista, a la discriminación social, pero también a sus propios miedos religiosos, a sus propios paisanos ávidos de dinero y poder o a su propio mundo sentimental y cultural. Entre esas historias cortas, Rivera

también incluye pequeños “retales de vida” que dan mayor cohesión a la novela y sirven para ampliar el horizonte de la experiencia chicana. Así, la obra está poblada de sombras que comparten numerosas vivencias, trágicas en la mayor parte de las ocasiones, y que están incapacitadas para expresarlas de una forma contundente. En el último capítulo, el lector se reencuentra con el niño del principio de la novela que por algún motivo ‘mágico’ adquiere el privilegio de la palabra, y es precisamente a partir de ese momento cuando los chicanos surgen como una etnia nueva. La novela se revela entonces como un canto optimista de independencia y autoafirmación, donde los problemas sociales de este grupo humano siguen existiendo, pero estos problemas ahora tienen un rostro y, lo que es más importante, una voz particular.

Los hechos descritos en la novela, que en un principio resultan un tanto caóticos e inconexos, poseen una línea cronológica bastante simple, según la explicación ofrecida en el artículo de Alfonso Rodríguez¹⁰². Un niño intenta conciliar el sueño, aunque le resulta difícil al asaltarle algunas dudas acerca de varias memorias de un año pasado. Al final, el muchacho consigue dormirse, no sin antes repasar mentalmente una serie de eventos,

Trataba de acertar cuándo había empezado aquel tiempo que había llegado a llamar año. Se dio cuenta de que siempre pensaba que pensaba y de allí no podía salir. Luego se ponía a pensar en que nunca pensaba y era cuando se le volvía todo blanco y se quedaba dormido. Pero antes de dormirse veía y oía muchas cosas...¹⁰³

¹⁰² Rodríguez, Alfonso. 1986. “Time as a Structural Device in Tomás Rivera’s *...Y no se lo Tragó la Tierra*”, en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue.

¹⁰³ Rivera, Tomás. 1971. *...Y no se lo Tragó la Tierra*. Berkeley: Quinto Sol. (Reimpr. 1992. Houston: Arte Público Press). Las referencias a la novela en las siguientes citas corresponden a esta edición, nominadas simplemente como *Tierra*, e irán incluidas en el texto con el número de páginas.

Las breves historias que el muchacho ve y oye en ese estado entre el sueño y la vigilia componen el “cuerpo” de la novela. Sabemos por una conversación informal con su amigo Rolando Hinojosa, que Rivera había decidido en primera instancia titular cada una de las doce historias con los meses del año, aunque según la cronología de los hechos relatados, no de forma consecutiva. Por eso, John Akers tiene parcialmente razón cuando señala que “there is little or no indication of time or season in many of the twelve segments”¹⁰⁴, aunque es posible situar algunas de ellas en un espacio temporal contiguo por las referencias a pasajes ya explicados. Incluso, algunas historias se pueden encuadrar dentro del año académico del personaje principal (el mismo niño que no puede dormir en el capítulo prólogo) y los movimientos de la familia de norte a sur, siguiendo las temporadas de cosecha en los Estados Unidos.

Al día siguiente, el muchacho se dirige hacia la escuela, temeroso de que su maestra lo reprenda por no saber las palabras, por lo que decide esconderse debajo de una casa. En este momento, se repiten en su mente todas las voces de aquellos personajes que formaron las imágenes en su noche anterior, uniendo cada una de las experiencias individuales en la memoria del muchacho. En este último capítulo, Rivera da un sentido completo a su obra, pues usa al muchacho como la voz de todos los chicanos y que, en consecuencia, se convertirá en el cantor de todas sus vivencias, al más puro estilo de los viejos trovadores que pasaban de aldea en aldea relatando las hazañas de antiguos héroes.

Es precisamente este último capítulo-epílogo el que da un carácter de novela a toda la obra, el que completa el significado de cada fragmento individual y le otorga mayor sentido al ser contrastado con las demás historias. Por esto, varios críticos, entre

¹⁰⁴ Akers, John C. 1986. “Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 129.

ellos Ted Lyon¹⁰⁵, se equivocan cuando afirman que *Tierra* no es una novela sino una serie de historias cortas, al no percibir el sentido cumulativo de este último pasaje. El capítulo final titulado “Debajo de la casa” da cohesión a cada anécdota chicana al unirlas como una única experiencia, a la vez que desarrolla al muchacho como un personaje redondo que culmina su proceso de aprendizaje cuando es consciente de su individualidad junto con su legado histórico.

Así pues, el escrito se divide en catorce capítulos, en los que el primero y el último de ellos actúan como marco de los doce sketches, los doce meses, que dan cuerpo al ‘año perdido’ que lamenta el joven personaje. Siguiendo el término acuñado por D. H. Lawrence, se trata de una *fragmentary novel*¹⁰⁶, que no debe interpretarse como una elección fortuita de Rivera, pues usa su narración como ejemplo didáctico de la poética chicana. Según Bruce-Novoa y su teoría del “Espacio de la Literatura Chicana”, la estructura de *Tierra* y “the need to display the loose images in a coherent manner, relating and unifying them, is thematically central to the work. Readers are essential to the creation of the space”¹⁰⁷. Se podría incluso afirmar que el escritor toma de los grandes maestros muralistas mejicanos, Diego Rivera, Orozco o Siqueiros, el arte de representar el conjunto de la experiencia chicana a través de sus breves pero certeras pinceladas de pequeños fragmentos vitales aparentemente inconexos.

Paradójicamente, la literatura estadounidense anglosajona también cuenta con varios ejemplos donde la narración se compone de una sucesión de relatos, cuya cohesión resulta precisamente de la unión de cada uno de esas historias cortas. Uno puede mencionar la obra poética de Edgar Lee Masters *Spoon River Anthology*, la

¹⁰⁵ Lyon, Ted. 1979. “Loss of innocence”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, pp.254-262.

¹⁰⁶ Es sintomático observar cómo esta técnica narrativa ha sido ampliamente utilizada por numerosos escritores chicanos de los setenta. Para un estudio más extenso, ver el artículo previamente mencionado de Akers, John C. 1986. “Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity”, en *International Studies in Honor of Tomás Rivera, op. cit.*, pp. 121- 135.

¹⁰⁷ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “The Space of Chicano Literature Update: 1978”, en *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, p. 108.

novela maestra de Sherwood Anderson, *Winesburg, Ohio*, o la serie de cuentos cortos y viñetas de *In Our Time*, que supusieron el debut en Estados Unidos de Ernest Hemingway, y con las que Tomás Rivera debía con toda seguridad estar familiarizado.

Esta estructura ciertamente anti-linear es uno de los muchos detalles estilísticos que ayudan a encuadrar la obra de Rivera fuera de las obras chicanas que se venían produciendo hasta entonces. De acuerdo con Teresa Rodríguez,

Una de las razones por las cuales ... *Y no se lo Tragó la Tierra* constituye una novela cumbre en la narrativa chicana contemporánea es que su autor supo aprovechar las técnicas modernas en el arte de narrar, así construyendo una obra de realismo crítico¹⁰⁸.

De hecho, la contribución de Rivera al conjunto de la Literatura Chicana va más allá de los elementos estructurales. Como se ha mencionado anteriormente, con la aparición de la editorial “Quinto Sol”, los escritores chicanos en general y Rivera en particular empezaron a mirar hacia otros autores de raíces hispanas para copiar, imitar, o simplemente encontrar las fórmulas idóneas, que les pudieran permitir expresar sus vivencias y con sus propias palabras, ya que los grandes novelistas “anglos”, como Faulkner o Steinbeck, eran inspiradores de inquietudes diferentes, a pesar de incluir la temática chicana. Los nuevos maestros serán el mejicano Juan Rulfo, el cubano Alejo Carpentier, el argentino Jorge Luis Borges o el colombiano Gabriel García Márquez. Este cambio también propició la aparición en Estados Unidos de un estilo literario desconocido hasta entonces, el llamado “Realismo Mágico” del que Rivera es en parte deudor y que conviene se analice de forma contextual.

¹⁰⁸ Rodríguez, Teresa B. 1988. “Nociones sobre el Arte Narrativo en... *Y no se lo Tragó la Tierra* de Tomás Rivera”, en *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work, op. cit.*, pp. 130-135.

Ha existido en el mundo literario occidental un gran desarrollo en los últimos cien años, surgiendo estilos que *a priori* parecen totalmente opuestos. Desde finales del siglo XIX, y como reacción al movimiento romántico y a las pésimas condiciones de vida del mundo industrializado, surgió el “Realismo” y el “Naturalismo”, con autores como Balzac, Flaubert, Zola, o en Estados Unidos, Norris, Dreiser y Stephen Crane. Estos autores abogaban por una narrativa lineal, sin exageraciones ni ardidés estilísticos, válida para denunciar las miserias de la vida y donde la atención se centraba en el contenido. Por otro lado, con la aparición de las teorías de Freud sobre el psicoanálisis, y de grandes maestros como Joyce, Woolf y Pound, las viejas estructuras narrativas dejaron paso a un mundo lleno de nuevas posibilidades, donde la mente humana se liberaba y era la encargada de dar coherencia a los pensamientos y momentos oníricos reflejados en el papel. De acuerdo con estos postulados surgió el “Modernismo”, y la crítica social se volvió de esta forma más sutil y mucho más poderosa.

La obra de Rivera, así pues, 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 de “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 of Literature*, el “Realismo Mágico” es un “Latin-American literary phenomenon characterized by the incorporation of fantastic or mythical elements matter-of-factly into otherwise realistic fiction”¹⁰⁹. Aparecen entonces obras tan importantes como *El Llano en Llamas* (1953) y *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo o *La Hojarasca* (1955) y *Cien*

¹⁰⁹ Kuiper, K. (ed.). 1995. *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, p. 713.

Años de Soledad (1967) de Gabriel García Márquez. En los Estados Unidos, otros chicanos además de Rivera, como Rudolfo Anaya, quien publicó en 1972 *Bless Me, Ultima*¹¹⁰, o Miguel Méndez, autor de *Tata Casehua Y Otros Cuentos* (1980) y *El Sueño De Santa María De Las Piedras* (1986) decidieron entonces incorporar elementos “mágicos” a sus historias.

La elección de este recurso estilístico en la literatura chicana puede responder a diversos motivos, muchos de ellos justificables sociológicamente, pero también literariamente. Desde el principio de los tiempos, la literatura¹¹¹ ha sido la voz de una determinada clase social, casi siempre la dominante, poseedora del poder político y económico. A pesar de que existen centenares de ejemplos que atacan las injusticias e incluso exhortan a la lucha de clases, siempre han sido escritos desde una perspectiva o lenguaje común. Ahora bien, cuando un conjunto de seres humanos que no pertenece a la clase dominante -en este caso, los chicanos- tiene la necesidad de expresar su realidad, no les es posible utilizar los mismos recursos que los anteriores autores establecidos. Su “realidad” es distinta, y las técnicas del “Realismo” resultan obsoletas.

Si a este aspecto unimos un importante bagaje cultural, lleno de supersticiones, donde los espíritus conviven con los seres terrenales, y las “brujas” son los nexos de unión de los dos mundos, no es extraño encontrar una literatura como la chicana. En definitiva, y citando a Ramón Saldívar, “American literature has tended to define the Mexican American without pa using to consider whether the images it offers of their reality are images that the Mexican American can recognize as “truthful reflections of

¹¹⁰ Se dedicará un capítulo completo de la presente tesis al análisis de la obra de Rivera en contraste con la novela de Anaya *Bless me, Ultima*, donde se expondrán también los asuntos religiosos y educativos según ambos autores.

¹¹¹ Entiéndase todo tipo de literatura, desde los escritos históricos, legales, económicos... a cualquier producción en verso o en prosa, utilizando lo que los lingüistas estructuralistas denominan un “lenguaje literario”.

reality”¹¹². Así pues, Tomás Rivera recurre a la experimentación narrativa que le ofrece el “Realismo Mágico”, consiguiendo de este modo distanciarse de la ideología literaria dominante y, por consiguiente, refuerza su grito de identidad propia, tanto en el plano formal como semántico.

Esto no significa que la novela *Tierra* abunde en hechos “paranormales”, pero sí es posible encontrar pasajes donde la fantasía, los sueños, los motivos religiosos y espirituales son tratados con el mismo rigor que la realidad más concreta. Al sumar todos estos elementos en un perfecto equilibrio, Rivera pudo evitar que su obra perdiera parte de su credibilidad objetiva, como herramienta para denunciar las injusticias que deben sufrir los chicanos, cosa que hace de la novela *Tierra* aún más interesante desde un punto de vista formal.

Es más, las historias que Rivera seleccionó para componer sus doce meses y sus anécdotas introductorias fueron escogidas según lo que Eliud Martínez define como “objectivity of observation, subjectivity of selection”¹¹³. Todas las imágenes que el escritor ofrece en su obra de los miembros de la comunidad chicana resultan bastante creíbles, si bien es cierto que otros personajes u otras vivencias podrían haber hecho aparición en la novela y habrían completado un poco más el “mural” de la experiencia chicana. La conocida eliminación de la historia de “Pete Fonseca”, donde un pachuco se aprovecha de una joven inocente, influida por motivos editoriales y políticos, avala esta tesis (aunque es cierto que la historia de la “La Mano en la Bolsa” presenta a una pareja de chicanos que no dudan en asesinar y robar a un “mojado”). También se echan en falta algunos personajes “anglos” más solidarios y comprometidos con la minoría

¹¹² Saldívar, Ramón. 1990. *Chicano Narrative. The Dialectics of Difference*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, p. 76.

¹¹³ Martínez, Eliud. 1986. “Tomás Rivera: Witness and Storyteller”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, p. 49.

chicana, como la maestra que intenta defender al niño protagonista en la oficina del director, a pesar de que en la vida real estos casos no eran ni son muchos.

Por otro lado, la novela es un ejemplo de *bildungsroman*, en la que un ser inocente, naif, debe olvidar sus sueños pueriles y contraponerlos con la cruda realidad para poder alcanzar su particular epifanía. Así, después de la revelación, el protagonista es más capaz de juzgar la realidad tal como es, eliminando miedos y despejando dudas. En el caso de la novela de Rivera, también se puede clasificar como *künstlerroman*, ya que 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 (otro gran ejemplo de esta clase lo encontramos en *Portrait of an Artist*, 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 las ilusiones infantiles¹¹⁴.

En cuanto al lenguaje usado por el autor, es posible observar la divergencia que existe entre varios críticos, según la lectura que hacen de las intenciones de la novela. Así, mientras algunos estudiosos no tienen reparos en afirmar que el discurso figurativo de Rivera es ejemplar, trascendiendo el carácter local de la obra y convirtiéndose en un libro de valores universales a través de sus imágenes arquetípicas, otros, como Guillermo Rojas, no tienen reparos en afirmar que *Tierra* es una clara continuación de

¹¹⁴ Existe una antología de escritos literarios dedicados exclusivamente a las composiciones que se refieren al momento en que un niño o niña chicano pierde la inocencia y entra en el mundo adulto. Ver López, Tiffany A. (ed.). 1993. *Growing Up Chicana/o*. New York: Avon Books. En próximos capítulos de la presente tesis haremos referencia a algunas de estas obras que nos ayudarán a comprender y contextualizar mejor la obra de Rivera.

la novela mexicana de la revolución, donde el mensaje prevalece sobre la forma, por lo que “Rivera descuida el estilo”¹¹⁵ durante su descripción de los hechos.

Esta última afirmación merece ser considerada atentamente, pues obvia numerosos juegos lingüísticos y literarios camuflados bajo un manto de aparente simplicidad idiomática en los personajes y en el mismo narrador. Rivera desarrolla ante el lector una serie magistral de arte narrativo en cada viñeta o historia, en las que confluyen el narrador omnisciente, el narrador protagonista en primera persona, con los monólogos interiores y los diálogos entre los personajes.

El rol de narrador lo asumen varias personas a lo largo de la novela, ya sea el muchacho protagonista, el muchacho ya adulto y convertido en autor de su autobiografía, en narrador omnisciente, o incluso el propio Tomás Rivera, pero casi nunca cabe la duda sobre quién está relatando al lector, pues Rivera se muestra particularmente cuidadoso con el léxico y la sintaxis de cada uno de ellos. Mientras el niño narrador en primera persona usa expresiones muy simples y directas (“Me trepé en un árbol y allí me quedé mucho rato hasta que me cansé de pensar”, *Tierra*, pp. 40-41), el narrador adulto añade una introspección impropia de un muchacho (“Y lo peor fue que por mucho tiempo, nomás veía a algún desconocido, me metía la mano la en la bolsa. Esa mañana me duró mucho tiempo”, *Tierra*, p. 25). El narrador omnisciente se presenta a veces también como un niño que ve el mundo con sus propios ojos (“La noche que se apagaron las luces en el pueblo unos se asustaron y otros no”, *Tierra*, p. 48) o como un hombre mayor, que podría ser el mismo Rivera ya convertido en escritor, pues, como sabemos, la novela está repleta de elementos autobiográficos (“Y se quedó dormido viendo cómo la luna saltaba entre las nubes y los árboles contentísima de algo”, *Tierra*, p. 30).

¹¹⁵ Rojas, Guillermo. 1979. “La Prosa Chicana: Tres Epígonos de la Novela Mexicana de la Revolución”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, pp. 318-319.

Además de estas voces, uno encuentra varios monólogos interiores, la mayoría del niño, aunque a veces Rivera nos permite entrar en la psique de otros personajes. De este modo, leemos los pensamientos del niño cuando, expulsado por pelearse en la escuela, en su camino a casa no deja de darle vueltas a lo que tendrá que decir a sus padres (“A lo mejor no me expulsaron. *Sí hombre, sí. ¿A lo mejor no? Sí, hombre*”, *Tierra*, p. 17) o los de una señora que está perdida y confundida un día que decide salir de casa para ir a comprar unos regalos a sus hijos (“Dios mío, ¿qué me pasa? Ya me empiezo a sentir como me sentí en Wilmar. Ojalá y no me vaya a sentir mal. A ver.”, *Tierra*, p. 56).

Aparte de estas formas narrativas, Tomás Rivera también incorpora otras innovaciones estilísticas que merecen ser destacadas, tales como el empleo de flujos de conciencia que representan los pensamientos breves e inconexos (“Me oía a mí mismo. Y oía que no salían las palabras...Este camposanto ni asusta”, *Tierra* p. 17), saltos espacio-temporales, *flashbacks*, cambios de punto de vista, e incluso relatos representativos de otros discursos, como la conversación telefónica del director de la escuela,

- ...

- Yeah, I guess you are right.

- ...

- I know you warned me, I know, I know... but... yeah, okay. (*Tierra*, p. 18).

También se puede leer el rezo de una madre por su hijo desaparecido en combate durante la guerra de Corea (“Dios, Jesucristo, santo de mi corazón. Este es el tercer domingo que te vengo a suplicar, a rogar, a que me des razón de mi hijo”, *Tierra*, p. 14).

Además, Rivera usa los diálogos entre sus personajes de manera sublime, pues no sólo sirven para contar o completar sus historias, sino que también los usa como elemento de juicio o crítica ante algunas de las historias previamente contadas. Los diálogos entre dos o más personajes anónimos hacen así las veces de coro al más puro estilo de los dramas griegos clásicos, y representan “la voz del pueblo” ante diferentes tragedias, como cuando un capataz asesinó a un muchacho que se acercó a beber,

- Dicen que el viejo casi se volvió loco.
- ¿Usted cree?
- Sí, ya perdió el rancho. Le entró muy duro a la bebida.
Y luego, cuando lo juzgaron y que salió libre dicen que se dejó caer de un árbol porque quería matarse.
- Pero no se mató, ¿verdad?
- Pos no.
- Ahí está.

(*Tierra*, pp. 10-11)

De hecho, el diálogo en la novela es tan importante que incluso algunos capítulos de *Tierra* se llevaron al teatro, que según Rivera representa “la forma más chicana”¹¹⁶ en la literatura. Los vivos diálogos imitan a la perfección el discurso entrecortado real (“Mira, te prometo que no voy a andar con nadie. Ni que le voy a hacer borlote a nadie. Te prometo. Quiero casarme contigo...”, *Tierra*, p. 48).

El vocabulario empleado por Rivera posee también un color especial (“pa’ qué quiere”, “pos no”,) que añade veracidad lingüística a los personajes, exacerbada por el uso de vocablos de las dos lenguas que coexisten en la zona de Texas, el inglés (“Hey, Mex...I don’t like Mexicans because they steal. You hear me?”, *Tierra*, p. 17) y el

¹¹⁶ Kanellos, Nicolás. 1986. “Language and Dialog in ...*Y no se lo Tragó la Tierra*”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 53 -65.

español, junto con un híbrido *spanglish*, responsable de palabras como “troca”, “lunche”, “jamborgues”, “love you, Ramiro”, “Crismes”, “Tuta”, “Dimoins”... El profesor Gary Keller realizó un estudio muy completo sobre las estrategias disponibles al escritor bilingüe¹¹⁷, a las que hay que unir consideraciones editoriales que aparecen de forma constante en la narración de *Tierra*.

Es precisamente el uso de tal lenguaje el que expresa con mayor acierto el problema existencial de los chicanos, personas que son incapaces de sustraerse a la influencia ‘yanqui’, y que por lo tanto conduce a la duda de su propia identidad. Esta particular forma de combinar el español y el inglés ha merecido numerosos estudios, aunque muchos de ellos han adoptado una postura dogmática que de alguna forma minimiza el habla chicana. Así, algunos lingüistas, hispanos y anglófilos, han considerado estas combinaciones como corrupciones del lenguaje, tanto del inglés como del español, y han adoptado el término *spanglish*, usado muchas veces de forma peyorativa. Por otro lado, Bruce-Novoa, entre otros, repite a lo largo de toda su producción crítica que este uso del lenguaje debería considerarse “interlingual”¹¹⁸, ya que combina los dos lenguajes al mismo tiempo, diferenciándolo a su vez del bilingüismo, donde los dos idiomas no coexisten ni aparecen en un mismo contexto oral o escrito. Sin embargo, el *spanglish* aparece en la novela de Rivera con intenciones argumentativas y como un acto de auto-afirmación, simbolizando el proceso de síntesis de ambas culturas.

El estilo de Rivera se completa con un uso delicadísimo de la ironía y del “humor negro”. Basta mencionar los pasajes “El Retrato” o “Los Quemaditos”, donde a las tragedias humanas se unen comentarios humorísticos que ayudan a definir las

¹¹⁷ Keller, Gary D. 1979. “The Literary Estrategems available to the Bilingual Chicano Writer”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, pp. 263-316.

¹¹⁸ Ver Bruce-Novoa, Juan. 1990. *Retrospace*. Houston: Arte Público Press.

incongruencias del mundo de los inmigrantes en los Estados Unidos. En el capítulo “El Retrato”, por ejemplo, unos marchantes chicanos que dicen vender retratos en tres dimensiones engañan a todo un pueblo para que les paguen por unos retratos que jamás llegan a hacerse. Una familia decide encargarse del retrato de su hijo desaparecido en la guerra de Corea, y para ello entregan la única fotografía que tienen del muchacho antes de partir. Cuando descubren esa misma foto, para ellos de gran valor, tirada en una alcantarilla, el padre decide ir a buscar a los estafadores a la ciudad. Cuando encuentra a uno de ellos, el padre le fuerza a que le haga el retrato de su hijo tal y como prometió, no teniendo el embaucador otra salida que hacer el retrato del padre, y entregárselo como si fuera el del hijo, aduciendo el gran parecido que existía entre ambos.

En “Los Quemaditos” se relata la tragedia de una familia que se ve forzada a dejar a sus hijos pequeños solos en casa sin ningún tipo de supervisión para trabajar en los campos de cultivo. Los niños, influidos por una película de boxeo, deciden jugar con unos guantes que su padre les había comprado con la ilusión de que algún día pudieran convertirse en boxeadores, y se untan todo el cuerpo con aceite tal y como habían visto en la pantalla. Desgraciadamente, uno de ellos se acercó demasiado a una cocina encendida provocando un incendio y costando la vida de los tres muchachos. Cuando dos personajes del pueblo se reúnen para comentar este incidente y ofrecer su particular juicio, no dudan en destacar la calidad de los productos norteamericanos –obviando el hecho de que esa misma sociedad permite que se produzcan estas dramáticas situaciones,

- Que lo único que no se quemó fueron los guantes.
Dicen que a la niña la hallaron toda quemadita con los guantes puestos.
- Pero, ¿por qué no se quemarían los guantes?

- Es que esta gente sabe hacer las cosas muy bien y no les entra ni la lumbre.

(*Tierra*, p. 45)

Por último, en el capítulo “Debajo de la Casa”, se nota un aparente error narrativo cuando el muchacho protagonista es expulsado de su escondite, otro niño lo descubre y le dice a su madre que hay un “viejo” escondido. Según Erlinda González Berry y Tey Diana Rebolledo “this allusion to an old man, when we in fact know it is a boy under the house, imbues this story with ambiguity. However if we read the story on two levels the ambiguity is resolved”¹¹⁹. Entonces, es posible observar en este momento la culminación del proceso de maduración del niño y su incorporación a la edad adulta, e incluso se puede identificar al muchacho protagonista con el propio autor.

En conclusión, la novela de Tomás Rivera ofrece un ejemplo de la unión perfecta entre forma y contenido al servicio de un mismo objetivo. Tomando como puntos de partida las producciones literarias mejicanas y estadounidenses, Rivera es capaz de combinar con maestría elementos de ambas tradiciones literarias, incluido el lenguaje, para relatar la historia de un muchacho que se debate entre su pasado hispano y su futuro anglosajón. A pesar de la aparente simplicidad de estilo, el autor demuestra un amplio conocimiento académico de los recursos narrativos a su disposición, sin despreciar a su vez el valor del uso de un lenguaje local y realista, que hace posible conectar su novela con la crítica social chicana.

¹¹⁹ González-Berry, Erlinda & Tey Diana Rebolledo. 1986. “Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 112.

Capítulo 9:

La política en la obra de Tomás Rivera

El arte como agente social ha sido desde siempre usado como herramienta para mantener el “status quo” de las clases dominantes, a través de un mecenazgo público u oculto. Así, mientras los Medici contrataban a los mejores artistas para auto-alabarse y proclamarse como los salvadores de la ciudad de Florencia, o los diversos monarcas españoles y franceses posaban ante Goya o Velázquez para mostrar su poder imperial e incluso sagrado, otros artistas agudizaban su ingenio para poder agitar un poco la conciencia del “vulgo” y así incitar ciertos cambios políticos que podrían resultar en la mejoría de sus condiciones de vida¹²⁰. No obstante, esos artistas comprometidos con una particular causa no podían abandonar tampoco el elemento principal de su labor, o sea, conseguir un producto estético, agradable a los sentidos, y permanente.

Nos hemos referido en anteriores ocasiones al panorama histórico, político y social que presenció el nacimiento de la producción literaria de Tomás Rivera. Las décadas de los sesenta y setenta han pasado a la historia por ser testigos de numerosos cambios favorecedores para las clases y grupos humanos que solían estar tradicionalmente silenciados por la mayoría dominante anglosajona. En este particular contexto, la labor de los artistas era el reflejo de este momento histórico de lucha y denuncia, por lo que eran muy pocos los que podían reclamar como propio el grito del “art for art’s sake” de Oscar Wilde. La literatura chicana de esta época, como no podía

¹²⁰ Uno recuerda el cuadro de la coronación de Napoleón, en el cual el propio gobernante francés coloca la corona de emperatriz sobre la cabeza de su esposa. En esta pintura se intenta reflejar la traición del militar francés a su pueblo y a la revolución al proclamarse emperador sin la autorización de la soberanía popular, pero al mismo tiempo, el artista evita represalias al conseguir que su intención pase discretamente desapercibida. Otros ejemplos más modernos los tenemos en las obras de los cantautores, como Silvio Rodríguez o Luis Eduardo Aute, donde sus canciones de aparente tono romántico esconden feroces críticas a los dictadores de turno.

ser de otra manera, también formó parte de este conjunto de nuevas voces que reclamaban un cierto giro político y social.

Al entrar entonces en los matices políticos de una obra artística determinada, no es difícil encontrar numerosas manifestaciones críticas que, ya sea por exceso o por defecto, intentan desprestigiar sus valores cualitativos. No resulta extraño, pues, observar cómo el mismo Tomás Rivera tuvo que sufrir y defenderse de ataques dirigidos a su producción literaria. De este modo, y según estudiaremos a continuación, algunos lo acusaron de no estar demasiado comprometido con la causa chicana, mientras que otros lo tildaron de ser un mero instrumento de los grupos políticos chicanos.

Hemos mencionado ya en el capítulo seis (“La Crítica y la Obra de Rivera”) que numerosos estudiosos de la literatura chicana se han debatido, y se debaten, sobre la idoneidad de agrupar el conjunto de las obras literarias chicanas bajo un epígrafe de marcado sentido social, puesto que la mayoría de sus páginas describen las pésimas condiciones de vida del pueblo chicano. No es menos cierto, sin embargo, que los autores suelen encontrar la inspiración en aquello que les rodea y les resulta más cercano, por lo que sus paisajes y descripciones no pueden hallarse muy lejos de las casas y los barrios hispanos, situados generalmente en las zonas más deprimidas de los Estados Unidos.

Recordando las palabras del propio autor sobre la intencionalidad de su obra en esa entrevista a Bruce-Novoa, previamente mencionada, Rivera nos ofrece la pista para comprender su relato,

In ...*Tierra*... I wrote about (the life of) the migrant worker in (the) ten year period (between 1945 and 1955)... I began to see that my role... would be to

document that period of time, but giving it some kind of spiritual strength or spiritual history... I felt that I had to document the migrant worker para siempre (forever), para que no se olvidara ese espíritu tan fuerte de resistir y de continuar under the worst of conditions, because they were worse than slaves.¹²¹

El relato está repleto de imágenes que despiertan en el lector enormes sentimientos de rabia y compasión al mismo tiempo, pues está siendo partícipe de todas las vejaciones y miserias que el pueblo chicano debe sufrir a manos de los explotadores anglos (y en ocasiones, de los propios chicanos). Baste citar el relato de “Los niños no se aguantaron”, donde un viejo *cowboy* decide disparar contra un niño porque éste último se encontraba muy sediento después de largas horas de trabajo bajo el sol (*Tierra* pp. 10-11). Lo sangrante de este fragmento se revela al final del capítulo, al descubrir que la justicia ordinaria absuelve del crimen al capataz, dando muestras de la indefensión que sufren los braceros inmigrantes ante las prácticas abusivas de sus patrones.

Otro de los relatos que explican la difícil situación chicana es la historia “Es que duele” (*Tierra*, pp. 16-20), donde aparte de denunciar la discriminación que sufren los chicanos en las escuelas públicas, refleja la condena de los muchachos a seguir los pasos de sus padres, sin opciones de labrarse un futuro mejor a través de su esfuerzo académico. En este particular episodio, el muchacho protagonista se ve envuelto en una pelea con otros chiquillos anglos, después de que éstos últimos lo acusaran injustamente de robar. El director de la escuela, una vez conocedor del incidente, se muestra más preocupado por la reacción de los padres de los chicos anglos que de saber qué sucedió realmente, por lo que decide simplemente expulsar al niño chicano,

¹²¹ Bruce- Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.*, pp. 150-151.

- The Mexican kid got into a fight and beat up a couple of our boys,... No, not bad... but what do I do?

- ...

- No, I guess not, they could care less if I expell him... They need him in the fields.

- ...

- Well, I just hope our boys don't make too much about it to their parents. I guess I'll just throw him out.

(*Tierra*, p. 18)

Por otro lado, la obra cumbre de Tomás Rivera incluso intenta denunciar las injusticias que los inmigrantes sufren a manos de los propios chicanos, ya sea a través del engaño y el abuso de confianza (como en las historias de “La mano en la bolsa” o “El retrato”) pero también en las relaciones de género. Aunque la novela *Tierra* no sea muy pródiga en caracterizaciones femeninas, hecho que algunos críticos consideran como el punto débil de la narración¹²², podemos presenciar cómo en la trágica historia “La noche que se apagaron las luces”, Tomás Rivera intenta de algún modo romper con las convenciones machistas de la literatura chicana hasta ese momento, cuando las mujeres eran meramente representadas bajo los arquetipos clásicos de María la Virgen o la Magdalena. Según Sylvia Lizárraga, “his presentation of conflict that results from an alteration of the dictates of the patriarchal ideology [...] indicates his desire for a change”¹²³.

¹²² Ante las acusaciones de personas como Joseph Sommers acerca de la falta de profundidad en los personajes femeninos, Patricia de la Fuente afirmó que “if Rivera’s female characters appear as only secondary, tertiary or even invisible presences, it is because the author has chosen for his theme a purely masculine psychological reality” (ver De la Fuente, Patricia. 1986. “Invisible Women in the Narrative of Tomás Rivera”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, p. 82).

¹²³ Lizárraga, Sylvia. 1986. “The Patriarchal Ideology in ‘La noche que se apagaron las luces’”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 94-95.

Éstos son sólo algunos ejemplos en los que se puede observar el trato discriminatorio que sufren los hispanos y que Rivera decide denunciar a través de su obra, que si bien no relata o describe con toda la fuerza o crudeza posible, sí que ilustra claramente su compromiso con la causa chicana. Este hecho ha llevado a varios críticos a declarar la novela *Tierra* como ejemplo de escrito revolucionario, entre ellos Guillermo Rojas, quien además la asocia con escritos similares al otro lado del Río Grande, como “continuación de la novela mexicana de la Revolución”¹²⁴. De este modo, y aunque el autor no considerara que fuera trabajo de la literatura el abogar por cambios políticos y sociales, su obra literaria parece claramente marcada por el espíritu de relatar las penosas condiciones de vida del pueblo chicano.

Sin embargo, y a pesar de la contundente evidencia mostrada a través de las manifestaciones del autor y de su propio trabajo artístico, algunos críticos llegaron a acusar a Tomás Rivera de sabotear la causa chicana al presentar una imagen demasiado idealizada o perjudicial para mundo chicano. Concretamente, Juan Rodríguez en su artículo “The Problematic in Tomás Rivera’s *...and the earth did not part*”, afirma que la caracterización de los personajes de Rivera como seres débiles y sumisos, incapaces de enfrentarse a los causantes de sus desgracias, no hace sino acrecentar la imagen estereotipada de los hispanos como un pueblo indolente y de algún modo también responsable de su victimización.

Además, el estudioso razona que Rivera, al formar parte de una elite cultural a la que consiguió ascender gracias a su conocimiento intelectual, o sea, a su dominio de ‘la palabra’, se halla demasiado alejado de los verdaderos problemas chicanos. A pesar de que en la novela el autor exhorta a los chicanos a seguir de alguna forma sus pasos, esto es, a conquistar su libertad, su identidad individual y colectiva, y adueñarse de su propio

¹²⁴ Rojas, Guillermo. 1979. “La Prosa Chicana: Tres Epígonos de la Novela Mexicana de la Revolución”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 317.

destino, sin embargo no se detiene suficientemente en todas las dificultades que ello supone. Por consiguiente, Rodríguez afirma que la novela de Rivera parece implicar que,

the child protagonist became 'liberated' through his own efforts while living under the same conditions as the other people, these people must be in large measure to blame for their condition.¹²⁵

El mismo crítico también interpreta en otro artículo el mensaje que, según sus propias conclusiones, parece transmitir Tomás Rivera al pueblo chicano. En este ensayo, Juan Rodríguez otorga a la novela *Tierra* una validez puramente abstracta y sin consecuencias prácticas ni inmediatas, incapaz por ella sola de provocar una mejoría en las vidas de los chicanos -al menos en lo que se refiere a su vida exterior y pública,

el mensaje de Rivera al pueblo subyugado: Cada quien es dueño de su destino, nada existe más allá de la percepción y valorización del hombre¹²⁶.

Ante este panorama, resulta necesario indagar un poco más en la vida y en la obra completa de Tomás Rivera, intentando discernir esta clara divergencia de opiniones. De hecho, el propio autor, al sentirse de algún modo acosado y atacado por estas afirmaciones del crítico literario, no dudó en defenderse en un plató de televisión, al que acudió como invitado para tratar de varios temas literarios. En esta entrevista,

¹²⁵ Rodríguez, Juan. 1986. "The Problematic in Tomás Rivera's *...and the earth did not part*", en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 136 (originalmente publicado en 1978, "The Problematic in Tomás Rivera's *...And The Earth Did Not Part*", *Revista Chicano-Riqueña*, Año VI, Verano, num. 3).

¹²⁶ Rodríguez, Juan. 1979. "El Desarrollo del Cuento Chicano: Del Folklore al Tenebroso Mundo del Yo", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 66.

retransmitida por la Universidad de California en 1977, donde se reunieron seis novelistas y cuatro críticos literarios, el autor llegó a declarar con cierta ironía que “si Juan Rodríguez dice que hay una problemática en el libro de Rivera, es que el problema es suyo y no del libro”¹²⁷.

Así pues, podemos manifestar sin temor a equivocarnos que Tomás Rivera no compartía en absoluto las consideraciones del crítico y que, lejos de adoptar una mera postura defensiva, expuso también las razones artísticas y literarias de sus elecciones. De este modo, cuando se le comentaba que los personajes de la obra *Tierra* se mostraban bastante sumisos y silenciosos ante los atropellos anglos, Rivera aducía que sus personajes no correspondían con los chicanos de la época del Movimiento, durante las décadas sesenta y setenta, sino que estaban encuadrados en un marco histórico mucho anterior, o sea, los años cuarenta y cincuenta, pertenecientes a la infancia del autor, tal y como demuestran las continuas referencias a la guerra entre los Estados Unidos y Corea. Es muy difícil imaginar, pues, a unos personajes exigiendo cambios sociales y el reconocimiento de su diversidad durante esos años, ya que se encontraban en una época estadounidense dominada por la cultura del *melting pot*, que renegaba de cualquier demanda próxima al socialismo. Después de la victoria en la segunda guerra mundial, el miedo a una posible influencia soviética en el paraíso capitalista hacía prácticamente imposible manifestaciones de este calibre. Si Tomás Rivera hubiera seguido los parámetros indicados por críticos como Juan Rodríguez, su obra hubiera sufrido en veracidad, a la vez que sus protagonistas hubieran resultado francamente anacrónicos.

¹²⁷ Citado en Rodríguez del Pino, Salvador. 1979. “La Novela Chicana de los Setenta Comentada por sus Escritores y Críticos”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, p. 155. La entrevista se encuentra recogida en el video de la serie “Encuentros” (Universidad de California, Santa Bárbara, 1977).

A pesar de ello, en otro de los ataques a la novela *Tierra*, Lauro H. Flores achaca a Rivera, al igual que Rodríguez, el hecho de usar lo que él denomina un “discurso de silencio” en su obra cumbre, pues el niño protagonista no habla, ni siquiera canta como Bartolo, el poeta del pueblo, todas aquellas situaciones de injusticia presentes en la novela, sino que simplemente las imagina (Flores fue incluso más lejos, al indicar que el propio autor tampoco fue muy prolífico como escritor, exacerbando ese discurso de silencio). De todos modos, el crítico sí acepta como válida la exposición de Rivera sobre la contextualización histórica de su obra (“Rivera’s characters, whether we like it or not, predate the Chicano movement”¹²⁸). Sin embargo, Flores parece obviar que el muchacho protagonista se convertirá con el paso del tiempo en un escritor que hará públicas todas esas imágenes interiores, las cuales resultarán en una nueva toma de conciencia y en la recuperación del orgullo y la identidad del pueblo chicano.

Debemos por consiguiente también estar en desacuerdo con el eminente crítico Ralph Grajeda, cuando escribe sobre este respecto que,

Rivera’s work, after all, is not a transient book of protest, but an enduring *book of discovery*. The question of “proper” or “improper” responses to social conditions is a false one, inappropriate to the premises upon which the work is created.¹²⁹

Grajeda alude en este fragmento a las consideraciones más universales de la obra de Rivera, aquéllas que tienen que ver con el problema existencial del protagonista, minimizando a su vez la fuerte carga crítica contra la situación que sufre el pueblo

¹²⁸ Flores, H. Lauro. 1986. “The Discourse of Silence in the Narrative of Tomás Rivera”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 96-106.

¹²⁹ Grajeda, Ralph. 1986. “Tomás Rivera’s Appropriation of the Chicano Past”, en Lattin, Vernon E. (ed.) 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 116.

chicano en general. El muchacho, gracias a su proceso de recuperación del pasado, gracias al recuerdo de ese año perdido lleno de voces de varios miembros de su comunidad, es capaz de emerger de “debajo de la casa”, transformado en un ser completo, con una identidad nueva, después de haber luchado contra sus propios “demonios” y haber vencido su temor ante la aparente inexistencia de Dios. No obstante, Juan Rodríguez escribe sobre este aspecto que,

la identidad que se encontró fue íntima, cerrada en sí misma, una identidad mental y nada más [...] los problemas reales del chicano se ignoran, se callan, se distorsionan o se dan por resueltos¹³⁰.

No resulta justo de todos modos negar uno de los elementos principales de la obra de Rivera por la mera aparición, o dicho de otra manera, por la yuxtaposición de otro motivo central. La novela se compone de dos ejes fundamentales que no son excluyentes, sino que se complementan y dan mayor valor a este producto artístico. *Tierra* es así capaz de apelar a un público universal que puede empatizar con la agonía existencial individual del personaje principal y al mismo tiempo sentir el drama social de la gente chicana.

Este particular es mucho más evidente si consideramos otros fragmentos de la novela de Rivera, en particular el capítulo titulado “Cuando Lleguemos” y que concluye el metafórico año perdido. Hasta ese momento final, las páginas del libro ofrecen numerosos instantes donde el hecho individual da paso al colectivo, como por ejemplo en la historia “Los Quemaditos”, cuando se describe la ínfima calidad de los albergues chicanos, o la corta viñeta donde un peluquero anglo se niega a atender al muchacho

¹³⁰ Rodríguez, Juan. 1979. “La Búsqueda de Identidad y sus Motivos en la Literatura Chicana”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 174.

protagonista, e incluso en el capítulo “El Retrato”, otra representación de la indefensión de los inmigrantes ante los propios chicanos sin escrúpulos. Es en el último capítulo, no obstante, donde mejor se expone la intencionalidad del autor y donde los motivos de protesta social adquieren más relevancia. “Cuando Llegemos” relata el viaje de un grupo de chicanos en su ruta hacia el norte y, a través de varios monólogos interiores, los diferentes personajes expresan sus deseos de una vida mejor, aunque también son conscientes de todas las dificultades que pueden surgir. Rivera había usado hasta este momento al muchacho como único testigo de las vivencias del pueblo chicano; sin embargo, en este capítulo son muchas las voces que se presentan bajo un único epígrafe y todas representativas de los diversos anhelos de un pueblo explotado y oprimido. Es interesante observar, a este respecto, que Rivera decidió en primera instancia situar esta historia mucho más adelante en la narración, como sexto capítulo, pero en su cuarta revisión prefirió insertarla al final de la novela, “where it simultaneously represents an awareness of collective oppression and sums up the cycle of the migrant-worker experience”¹³¹.

La opresión que han sufrido y sufren los inmigrantes chicanos por parte de los patronos anglos es de hecho un tema recurrente en la literatura chicana de la segunda mitad del siglo veinte, siendo Rivera quien lo ha expuesto más líricamente y le ha otorgado esa dimensión existencial añadida; pero hay otros muchos autores que han descrito esa crueldad y miseria (seguramente en mayor sintonía con aquellos críticos literarios que exigen un fuerte compromiso con la causa del ‘Movimiento’). Mención especial merece Raymond Barrio, quien publicó en 1969 (apenas dos años antes de la aparición de *Tierra*) su principal novela, *The Plum Plum Pickers*. En ella se pueden leer

¹³¹ Olivares, Julián. 1992. “Introduction”, en *Tomás Rivera. The Complete Works*, op. cit., p. 20. El editor de la obra de Rivera tiene un interesante estudio sobre la formación de la novela *Tierra* y este hecho en particular en Olivares, Julián. 1990. “Los índices primitivos de ...y no se lo tragó la tierra y cuatro estampas inéditas”, *Crítica, a Journal of Critical Essays*, 2.2 (Fall 1990), pp. 208-222.

las varias afrentas que los chicanos deben sufrir, incluso por parte de los representantes de la ley encargados de protegerlos, los Texas Rangers, despojándolos así de cualquier posibilidad de demandar una mejora de su situación a través de huelgas o manifestaciones,

real tough Rangers who silently slapped hell out of Mexican celery strikers, tapping their skulls, smacking hamburgers out of their mouths, banging them in jail, stifling their protests, and covering the judges. Ataboy Mac! That sure was the way to do it right¹³².

Se puede comprobar en la novela de Barrio que, al igual que en la obra *Tierra*, los braceros son tratados como esclavos sin apenas derechos, a cambio de un salario insignificante y unas viviendas incapaces de pasar las inspecciones de salubridad mínimas. Para hacer aún más insoportable esta carga, el pueblo chicano debe someterse a los brutales y discriminatorios tratos de los Rangers y la policía. Otro autor que reflejó magistralmente esta última temática es Aristeo Brito en su novela *El Diablo en Texas*, donde se narran las historias de un pueblo fronterizo, Presidio, en el que “being born there is like being born half dead”¹³³.

Además, y para dejar bien asentado el carácter social de la labor de Tomás Rivera, conviene aludir a cuestiones editoriales. Cuando Tomás Rivera fue cuestionado sobre el momento particular que él consideraba como fundamental en el proceso del desarrollo de la literatura chicana, el autor respondió taxativamente que ese hecho se encontró con el nacimiento de “Quinto Sol Publications”¹³⁴. Después de sugerir que los

¹³² Barrio, Raymond. 1984 (1969). *The Plum Plum Pickers*. Binghamton, N.Y.: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, p. 33.

¹³³ Brito, Aristeo. 1990. *The Devil in Texas/ El Diablo en Texas*. Binghamton, N.Y.: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, p. 23.

¹³⁴ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.*, p. 160.

autores chicanos previos al ‘Movimiento’ fueron rechazados por editoriales americanas ya establecidas, al no considerar estas obras suficientemente vendibles a un público lector mayoritariamente ‘anglo’, Tomás Rivera se congratuló por la aparición de una editorial chicana. Sin embargo, estos primeros editores y críticos tenían una agenda claramente política, que “castigated or ignored Chicano Writers to the degree that they did not write an ethnic, Chicano Literature”¹³⁵, como pudo comprobar el mismo Rivera, cuando Herminio Ríos le rechazó una historia corta, “El Pete Fonseca”, por la caracterización denigrante que hacía de un pachuco¹³⁶. A pesar de este incidente, Quinto Sol no dudó en otorgar su primer premio literario a Tomás Rivera, e incluso “was set up as a model”¹³⁷.

Por consiguiente, es posible afirmar que la obra artística de Tomás Rivera, al igual que otras obras de similar contenido, tiene un objetivo claramente social, de protesta y lucha, si bien aporta unos matices espirituales y momentos de exaltación de la identidad chicana individual y colectiva que no se encuentran en novelas más directamente dirigidas a contribuir a la causa del Movimiento. No obstante, Rivera jamás ocultó su dedicación al pueblo chicano e incluso se expresó de forma más contundente en otras facetas de su vida. Indagando entre los ensayos de Tomás Rivera, viene al caso mencionar uno en particular titulado “The Great Plains as Refuge in Chicano Literature”¹³⁸, en el que se puede comprobar su nivel de compromiso también en sus labores como crítico literario y docente universitario. En este ensayo, Rivera

¹³⁵ Zimmerman, Marc. 1992. *U.S. Latino Literature. An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago: Marck/ Abrazo Press, p. 25.

¹³⁶ Otro ejemplo de la “censura” que esta editorial ejerció durante sus primeros años de existencia fue la exclusión de autores como John Rechy, no particularmente interesado en la causa política chicana, al menos en su obra. Sobre la historia “El Pete Fonseca”, consultar el capítulo de la presente tesis “*La Cosecha y otras estampas*”.

¹³⁷ Zimmerman, Marc. 1992. *Op. cit.*, p. 25.

¹³⁸ Rivera, Tomás. 1992. “The Great Plains as Refuge in Chicano Literature”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, pp. 384- 397. Publicado originalmente en Faulkner, Virginia y Frederick C. Luebke (eds.).1982. *Vision and Refuge: Essays on the Literature of the Great Plains*. Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 126-140.

comenta la importancia que la zona del “Midwest” Americano (comprendiendo los estados de Iowa, Minnesota, Ohio, Nebraska, Indiana, Wisconsin y Kansas) ha tenido y sigue teniendo para el pueblo chicano¹³⁹.

Era natural que aquellos inmigrantes que fijaron su residencia en el norte del país, un refugio seguro comparado con las zonas más cercanas a la frontera, se alejaron de la lucha social del sur, donde la frustración seguía creciendo. Sobre este particular, Rivera cita a Arturo Islas¹⁴⁰, quien planteó la dificultad de los autores chicanos de ignorar las presiones sociales. En consecuencia, algunos autores chicanos decidieron dedicar parte de sus escritos a captar la atención de los chicanos aparentemente “no comprometidos” del norte, y el propio Rivera parece implicar que la falta de respuesta por parte de algunos chicanos mejor establecidos social y económicamente era un grave error¹⁴¹.

Resulta también curioso acusar a Tomás Rivera de usar un discurso “de silencio” o de buscar exclusivamente una intimidad “encerrada en sí misma”, cuando es bien conocido que en su vida profesional de educador, sus muchas horas de trabajo fueron dedicadas a impulsar y aumentar la escolarización de los hispanos en los Estados Unidos. Desde sus diferentes posiciones en el mundo educativo, desde profesor de escuela secundaria hasta decano, Rivera jamás olvidó su compromiso con la causa de

¹³⁹ Si bien es cierto que el mayor número de chicanos se concentra en la zona sur de los Estados Unidos y en algunas grandes ciudades de California, también es conveniente recordar que la naturaleza del trabajador temporero forzó a muchas personas (entre ellas, la familia de Tomás Rivera) a trasladarse cada seis meses al norte, donde encontraban una mejor calidad de vida, un mejor trato por parte de los terratenientes, un refugio, en definitiva. No resulta extraño que algunos de ellos decidieran instalarse allí permanentemente, originando el nacimiento del mito del norte. Esta concepción paradisíaca del norte de los Estados Unidos aparece como motivo constante en la obra literaria de Tomás Rivera, y más específicamente en el capítulo “Cuando Lleguemos”, como hemos estudiado.

¹⁴⁰ “The Anglo writer may choose to become involved in political and social problems [...] in Latin America it is assumed they will involve themselves [...] when they don’t, that stance is considered/ perceived as a political statement”. Arturo Islas murió antes de que Rivera pudiera verificar la fuente de la cita.

¹⁴¹ Rivera, Tomás. 1992. “The Great Plains as Refuge in Chicano Literature”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 395.

los hispanos, como se puede observar en numerosas cartas, intervenciones, congresos, e incluso participando en comités gubernamentales¹⁴².

A propósito del efecto que la educación puede ejercer en el mundo hispano, Richard Rodríguez escribió *Hunger of Memory* en 1982, una autobiografía donde parece afirmar que el proceso educativo puede tener como resultado una mayor integración social en el *mainstream* americano a costa de la aniquilación de la intimidad del chicano (“a primary reason for my success in the classroom was that I couldn’t forget that schooling was changing me and separating me from the life I enjoyed before becoming a student”¹⁴³). Tomás Rivera, no obstante, no dudó en atacar esta teoría como “humanistic antithesis”¹⁴⁴, sugiriendo que el avance intelectual y social no debería nunca ser a expensas de la identidad, mostrándose al mismo tiempo partidario de programas específicos para las minorías.

Como reflexión final, podemos afirmar que siempre es posible encontrar a aquellos críticos y artistas deseosos de elevar su obra a niveles menos materiales, menos mundanos, otorgándole tintes más espirituales, y separarse al mismo tiempo de aquéllos que utilizan la literatura con fines muy particulares. Sin embargo, parece muy extraño negar el valor político y social de la mayor parte de los escritos de Tomás Rivera, cuando posiblemente fue uno de los escritores más influyentes de la causa chicana, ayudando a muchos autores posteriores a publicar sus escritos, fomentando la inclusión de estudios chicanos en numerosos departamentos universitarios y, lo que es más importante, recuperando el orgullo de sentirse chicano en los Estados Unidos.

¹⁴² Ver los escritos de Tomás Rivera “Statement of Personal Outlook on the Future of American Higher Education” y “Letter to the Hispanic Community”, en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Op. Cit.*, pp. 52-53. Referencias a estos escritos se encuentran en el capítulo segundo de la presente tesis.

¹⁴³ Rodríguez, Richard. 1982. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books, p. 45.

¹⁴⁴ Rivera, Tomás. 1984. “Richard Rodríguez’ *Hunger of Memory* as Humanistic Antithesis”, *MELUS*, Winter 1984, 11: 4, pp. 5-13. Reimpr. en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, pp. 406-414. Para un mejor estudio de la influencia de la educación en la obra de Rivera, ver el capítulo de la presente tesis, “La religión y la educación en la obra de Rivera”.

Para concluir este capítulo sobre el elemento político en la obra de Tomás Rivera, me gustaría terminar con las palabras de Charles Tatum, quien escribiendo acerca de las influencias literarias del autor y de Juan Rulfo (cuya obra *Pedro Páramo* cumple precisamente este año su medio siglo de vida) afirmó que “like Rulfo, Rivera draws heavily on the daily lives of the people he knows best, while at the same time elevating their fears, struggles, and beliefs beyond the level of social protest literature”,¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Tatum, Charles. 1979. “Contemporary Chicano Prose Fiction: Its Ties to Mexican Literature”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p. 56.

Capítulo 10:**Búsqueda de la identidad: Religión y escuela**

Según hemos visto en el capítulo anterior, la obra de Rivera está enmarcada en dos ejes principales: la protesta social y la consecución de la identidad individual. Por otro lado, en la novela *...Y no se lo tragó la Tierra*, el joven protagonista se ve influenciado por dos agentes sociales fundamentales en el proceso de aprendizaje: la educación formal y la doctrina religiosa impartida por los sacerdotes y sus propios padres. Resulta importante destacar el papel que estos dos elementos juegan en cualquier persona por ser hechos integradores en un grupo o comunidad. A pesar de los intentos de varios educadores y responsables religiosos en resaltar los aspectos individuales y diferenciadores de su cometido, no cabe ninguna duda de que su fin último es socializar a los más jóvenes y eliminar (o enmascarar) sus rasgos más distintivos en favor de una ideología comunal.

En el presente capítulo analizaremos la importancia de estos dos poderes fácticos en la novela de Tomás Rivera y, al mismo tiempo, observaremos las consecuencias de sus enseñanzas en el protagonista de la historia, durante la búsqueda de su identidad individual y colectiva. Para ello, también nos serviremos de la obra cumbre de Rudolfo Anaya, *Bless Me, Ultima*, publicada curiosamente sólo un año después de *Tierra*, y sucediendo a Rivera como ganador del premio “Quinto Sol”. A pesar de la aparente similitud en las intenciones de los autores -aprovechada a su vez por los editores para explotar sus intereses comerciales y políticos -, un estudio comparativo en profundidad revelará sus divergencias tanto de fondo como de forma, al mismo tiempo que arrojará una nueva luz para comprender la obra de Tomás Rivera dentro del contexto de la literatura chicana en general.

Como se ha señalado previamente, son muchos los escritos chicanos que giran alrededor de esas historias de iniciación o *bildungsroman*¹⁴⁶, y en todos ellos aparecen la escuela y la iglesia de una forma u otra, al ser elementos intrínsecos en la educación del mundo hispano, describiendo cómo éstas influyen en la dicotomía chicana de México contra los Estados Unidos. Sin embargo, muchas de las novelas chicanas anteriores a la aparición de *Tierra* (uno puede recordar las obras *Pocho*, de Jose Antonio Villarreal, *Chicano*, de Richard Vásquez, o *Barrio Boy: The Story of a Boy's Acculturation*, de Ernesto Galarza) el proceso educativo parece proyectarse desde un presente puramente mejicano (aunque se encuentre contextualizado en un barrio de una ciudad estadounidense) hacia una realidad anglosajona; pues el problema de la identidad chicana se resuelve con la “aculturación” del personaje principal dentro del *mainstream*, abandonando sus raíces hispanas, aunque tampoco acabe verdaderamente integrado en la sociedad *WASP* como uno más.

El hecho distintivo que convierte a las obras de Rivera y Anaya en textos afines es precisamente el punto de partida que toman los autores para tratar ese tema existencial de la crisis de identidad, ya que en “Anaya y Rivera la vida en Estados Unidos es el punto de partida desde el cual se buscan ciertas raíces culturales perdidas o amenazadas de desaparición”¹⁴⁷. Ésta es una de las razones por las que se considera a estos dos autores, junto con Hinojosa, como los mayores exponentes de la literatura chicana, al romper con las anteriores novelas por su decidido apoyo a la causa chicana, no sólo desde el punto de vista político y social, sino también por la recuperación del orgullo de sentirse parte de una tradición más amplia y con destellos históricos y mitológicos.

¹⁴⁶ Ver el capítulo de la presente tesis, “Análisis Comparativo: Villarreal, Cisneros y Rivera”.

¹⁴⁷ Martín-Rodríguez, Manuel M. (ed.). 1995. *La Voz Urgente. Antología de Literatura Chicana en Español*. Madrid: Editorial Fundamentos, p. 66-67.

La declaración de intenciones que el propio Rivera dejó manifiesta en su entrevista a Bruce-Novoa de dar a su obra “some kind of spiritual strength or spiritual history”¹⁴⁸, es fácilmente comprobable en los dos capítulos centrales de la novela *Tierra*, “La noche estaba plateada” y “...Y no se lo tragó la tierra”, que sirven a su vez para dar coherencia al relato en su totalidad. El momento álgido del canto de la identidad chicana se encuentra precisamente en estas páginas, en las que el niño-protagonista va a renunciar a la ideología puramente mejicana que los mayores le intentan enseñar, dominada por los valores cristianos tradicionales, aunque al mismo tiempo reniega de la influencia angliá que tantas trabas le supone, expresadas particularmente en su relación con el mundo escolar.

De igual modo, el creador de *Bless Me, Ultima*, Rudolfo Anaya, afirmó en el prólogo de la antología *Growing Up Chicana/o*, una compilación de historias de iniciación características de la tradición chicana, que “our growing-up stories provide a history of our past, and in so doing they illuminate the present”¹⁴⁹. Esta declaración demuestra los deseos de muchos literatos, entre ellos Rivera y Anaya, de añadir un componente didáctico a sus trabajos, al mostrar al lector un pasado chicano, más o menos idealizado, en el que las antiguas enseñanzas colisionan con las nuevas, provocando en los protagonistas una agonía existencial que sólo logran superar después de apartarse de los senderos pre-establecidos por los sacerdotes, padres y profesores, y mostrarse decididos a buscar y seguir su propio camino.

Las dos novelas introducen la temática principal desde las primeras líneas, pero si bien el personaje de *Tierra* debe enfrentarse a esta crisis de forma individual,

¹⁴⁸ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op cit.*, p. 148-151.

¹⁴⁹ Rudolfo Anaya. 1993. “Foreword”, en López, Tiffany A. (ed.). 1993. *Growing Up Chicana/o*. New York: Avon Books, p. 5.

Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando un poco se le perdían las palabras [...] Siempre empezaba todo cuando oía que alguien le llamaba por su nombre pero cuando volteaba la cabeza a ver quién era el que le llamaba, daba una vuelta entera y así quedaba donde mismo. (*Tierra*, p. 7).

el protagonista de la novela de Anaya contará con una aliada, una vieja hechicera-curandera que dirigirá la confusión que reina en su interior, polarizado por las exigencias de sus padres, sus profesores y las doctrinas religiosas, hacia su posterior epifanía, que lo transformará para siempre,

Ultima came to stay with us the summer I was almost seven. When she came the beauty of the llano unfolded before my eyes, and the gurgling waters of the river sang to the hum of the turning earth. The magical time of childhood stood still, and the pulse of the living earth pressed its mystery into my living blood.¹⁵⁰

Sin embargo, aunque el punto de partida y llegada de los dos jóvenes protagonistas de *Tierra* y *Ultima* parezca ser el mismo, el proceso que ambos muchachos deben completar para su “maduración” es muy distinto. Los dos personajes parten de un deseo de conocimiento que no encuentra su continuación en las opciones educativas que se les ofrecen. Así, el protagonista anónimo de *Tierra* desvela su insatisfacción mientras se prepara para su primera comunión, cuando es accidentalmente testigo de un encuentro amoroso que si bien en un principio lo

¹⁵⁰ Anaya, Rudolfo. 1994 (1972). *Bless Me, Ultima*. New York: Warner Books (primera edición a cargo de Quinto Sol Publications, Berkeley, California), p. 1. Todas las referencias posteriores corresponden a esta edición y vienen incluidas en el texto seguidas del número de página.

desconcierta, al cabo de poco tiempo lo sumerge en un cinismo hacia las apocalípticas enseñanzas de los sacerdotes y monjas excesivamente preocupados por los pecados de la carne, afirmando que “tenía ganas de saber más de todo. Y luego pensé que a lo mejor era lo mismo” (*Tierra*, p 41).

De la misma forma, Antonio, el protagonista -con nombre y apellidos, a diferencia del muchacho de la obra de Rivera- arde en deseos de comprender su lugar en el mundo, una cuestión además exacerbada por las fuerzas aparentemente opuestas de la familia de vaqueros de su padre, los Márez -libres como los océanos-, y la de su madre, los Lunas –estáticos y espirituales- dedicados a la agricultura y con fuertes convicciones católicas. Según Bruce-Novoa, Antonio parece tener un único objetivo, “one goal guides him: understanding, promised by two social agencies, church and school. Yet neither seems to satisfy him, though he learns the magic of letters in school”¹⁵¹.

Es precisamente esa “magia” de las palabras –instigada también por su abuelo- la que inspiró a Rivera desde muy pequeño a optar por su profesión de educador y escritor. Sin embargo, la imagen que Rivera ofrece del mundo escolar en *Tierra* es un tanto ambigua, pues a pesar de reconocer la importancia de la escolarización, como herramienta válida para alcanzar un mayor avance social en el mundo anglosajón, su novela está repleta de momentos que parecen indicar que la escuela es más parte del problema que una solución a la miseria chicana. Así, el muchacho protagonista es expulsado de la escuela injustamente (“Es que Duele”) después de una pelea provocada por un chico anglo, y que también es el resultado de la humillación que debe sufrir el niño chicano durante las clases,

¹⁵¹ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “The Space of Chicano Literature Update: 1978”, en *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, p. 109.

Aquel gringo me cayó mal desde luego, luego. Ese [sic] no se reía de mí. Nomás se me quedaba viendo y cuando me pusieron en una esquina aparte de los demás cada rato volteaba la cara y me veía, luego me hacía una seña con el dedo. Me dio coraje pero más vergüenza porque estaba aparte y así me podían ver mejor todos. Luego, cuando me tocó leer no pude. Me oía a mí mismo. Y oía que no salían las palabras... (*Tierra*, p. 17).

Más aún, en el capítulo final de la novela, cuando el personaje principal decide esconderse debajo de la casa para reflexionar sobre los eventos de su “año perdido”, la motivación primera que lo lleva allí es precisamente el terror que siente por la escuela al no saber “las palabras”,

Esa mañana al caminar hacia la escuela le dieron ganas de no ir. Pensó que de seguro le iba a pegar la maestra porque no sabía las palabras. (*Tierra*, p. 72).

Los personajes secundarios en *Tierra* tampoco presentan una visión agradable o positiva de la escuela, como por ejemplo cuando un adulto cuestiona la utilidad de la escuela y cínicamente añade que “¿Para qué van tanto a la escuela? [...] Que al cabo de jodido no pasa uno” (*Tierra*, p. 21). Incluso, los padres de los personajes infantiles también parecen confundidos acerca de los beneficios de la escolarización, pues mientras algunos deciden dedicar a sus hijos en labores en los campos de cultivo y alejarlos de las aulas, los que optan por dejar a sus hijos en la escuela parecen conformes con que sus hijos alcancen posiciones tales como operadores de teléfono

“Nomás le pido a Diosito que le ayude a terminar la escuela y que se haga operador”, *Tierra*, p. 19).

Por otro lado, estas manifestaciones chocan de frente con la disposición a favor de la educación que tradicionalmente ha sido atribuida al pueblo hispano en los Estados Unidos, y que tiene su reflejo en una línea de la novela de Tomás Rivera: “Me han dicho muchas veces que los maestros de uno son los segundos padres” (*Tierra*, p. 19). Por consiguiente, es posible percibir el detalle del gesto del muchacho al dar un botón de su única camisa a una maestra, una acción no relacionada con el conocimiento de “la palabra”, pero indicadora de un sentimiento de agradar, de sentirse exitoso en una actividad escolar, por lo que la profesora “No supo si lo hizo por ayudar, por pertenecer o por amor a ella. Sí sintió la intensidad de las ganas y más que todo por eso se sorprendió” (*Tierra*, p. 43).

Por todo ello, aunque Tomás Rivera siempre puso bastante énfasis en el papel de la educación académica en el desarrollo total de la identidad chicana, su obra parece reflejar un modelo que por el contrario intenta limitar las expresiones individuales en favor de una mayoría anglosajona (pues hay que recordar, de todos modos, que los hechos descritos reflejan el sistema educativo de la década de los cincuenta). Por consiguiente, no se puede considerar al proceso de escolarización como la causa de la conciencia de identidad individual y colectiva que adquiere el protagonista al final de la narración, si bien es cierto que la escuela es responsable de la pérdida de ciertos valores chicanos tradicionales por parte de las generaciones más jóvenes, y que puede llevar a éstos a cuestionar otros elementos de su cultura y, particularmente, de la religión.

En contraste con este mundo educativo hostil, Anaya consigue dibujar una cara más amable del mundo escolar, aunque mantiene ciertos elementos comunes con la obra de Rivera. Así, el padre de Antonio, se muestra escéptico ante la educación que está

recibiendo su hijo, pues considera peligrosa la “americanización” resultante (combinado con la frustración que experimenta al ver a sus hijos varones alejarse de la tradición de los Márez), aunque sin llegar al total desprecio expresado por el personaje de Rivera mencionado previamente,

“Ay! What good does an education do them”, my father filled his coffee cup, “they only learn to speak like Indians. Gosh, okay, what kind of word are those?”
(*Ultima*, p. 54).

Anaya, al igual que Rivera, sitúa a la escuela en un lugar prominente de su narración, siendo la iglesia su única competidora capaz de despojarle el protagonismo a la hora de ejercer influencia en la vida de los personajes que deben superar su particular búsqueda existencial. Este hecho se refleja en las líneas de la novela *Ultima*, cuando al describir el pueblo donde vive Antonio, podemos leer que “the only other building that rose above the housetops to compete with the church tower was the yellow top of the schoolhouse” (*Ultima*, p. 7).

A pesar del pánico inicial –también compartido con el protagonista de *Tierra-* que debe afrontar el joven Antonio en su primer día de escuela (“Somehow I got to the schoolgrounds, but I was lost. The school was larger than I had expected. Its huge, yawning doors, were menacing”, *Ultima*, p. 57) el deseo de aprender la magia de las palabras es mucho más fuerte. De este modo, y alentado por un compañero (“Jasón had said there were secrets in the letters”, *Ultima*, p.53), Antonio se destaca desde muy temprano en su clase (siendo su primera tarea la de escribir su nombre, señal de identidad individual), para orgullo de su madre que por fin ve factible su sueño de tener

un hijo sacerdote, en lo que se puede interpretar como un símbolo de la unión entre el mundo de la iglesia y la escuela,

I wanted to ask her immediately about the magic in the letters [...] I was fascinated by the black letters that formed on the paper and made my name [...] I sat in my corner alone and wrote. By noon I could write my name, and when Miss Maestas discovered that she was very pleased. (*Ultima*, p. 58).

Y si la primera experiencia escolar de Antonio se podría valorar positivamente, al llegar incluso a adelantar en un año sus estudios académicos a causa de su progreso, el niño chicano también debe enfrentarse a obstáculos similares a aquéllos presentados por Rivera. Además de la barrera lingüística (“it was only after one went to school that one learned English”, *Ultima*, p. 10) que provoca las burlas de sus compañeros de clase, durante la hora del almuerzo, Antonio se siente totalmente alienado por el menú preparado por su madre de tortillas, chiles verdes y frijoles al ver al resto de los niños comer sus respectivos sandwiches de pan de molde. No obstante, y a diferencia de la obra de Tomás Rivera, donde el niño se encuentra solo la mayor parte del tiempo, el protagonista de *Ultima* consigue superar estos duros momentos en la vida de cualquier muchacho gracias a sus amigos chicanos que también se encuentran en su misma situación y crean su propio grupo de “outsiders”,

We felt we belonged. We struggled against the feeling of loneliness that gnawed at our souls and we overcame it; that feeling I never shared again with anyone. (*Ultima*, p. 59).

Una vez que la soledad inicial ha desaparecido, Antonio puede empezar a desarrollar su propia búsqueda interior, en lo que se puede considerar la diferencia mayor respecto al muchacho de *Tierra*. Después de participar en numerosas situaciones y ser testigo de varios momentos de la vida del pueblo chicano, incluidos los constantes debates entre su padre y su madre sobre su propio futuro, cuando la profesora pregunta a Antonio sobre este respecto al final de la novela, el muchacho le responde con la sabiduría transmitida por la vieja curandera, siendo ya plenamente sabedor de que su destino le pertenece únicamente a él mismo,

There are so many dreams to be fulfilled, but Ultima says a man's destiny must unfold itself like a flower, with only the sun and the earth and water making it blossom, and no one else meddling in it. (*Ultima*, p. 223).

Antonio parte de experiencias grupales para conseguir al final identificar su propio yo, mientras que el niño de la novela de Rivera se muestra bastante desconectado de toda su gente, y es solamente al final de la narración cuando se da cuenta de que su destino está estrechamente ligado al del pueblo chicano. Este hecho es también observable en la relación de los personajes con el mundo religioso o espiritual, donde se enfrentan los sentimientos de culpa y abnegación, ensalzados por una religión católica tradicional, mientras los muchachos luchan por la afirmación de su identidad y libertad.

Las dos novelas cuentan con un par de ejemplos muy específicos -y curiosamente similares- que intentan describir esa doctrina impartida a los niños por miembros del clero, aunque también por la familia, normalmente las mujeres. En la obra de Tomás Rivera encontramos a la madre del protagonista rezando por su hijo mayor desaparecido en la guerra de Corea ("Un rezo", *Tierra*, p. 14) declarando trágicamente su disposición a

cambiar su sangre y su corazón por la de su niño. Anaya presenta a la madre de Antonio usando también su fe cristiana para aliviar sus miedos (“my mother made the sign of the cross for my three brothers who were away at war”, *Ultima*, p. 3) y cuando éstos regresan de la guerra, lo primero que necesitan hacer, a instancias de su madre, es arrodillarse para agradecer a Dios su retorno.

Los muchachos, sin embargo, pronto se dan cuenta de que hay algo que los separa de la religión de sus madres aunque carecen de la fuerza de voluntad para admitirlo abiertamente. El niño de la novela de Rivera, ante la costumbre de su madre de poner un vaso de agua para alejar los malos espíritus, decide tomárselo él mismo para contentarla, haciéndole creer que su acción está obteniendo sus frutos (“Él le iba decir una vez pero luego pensó que mejor lo haría cuando ya estuviera grande”, *Tierra*, p. 9). Antonio, por su parte, está inicialmente inclinado a compartir sus experiencias y dudas religiosas con su madre, pero ante la falta de respuestas satisfactorias, decide también que el silencio es la mejor opción,

Once I had told my mother about my dreams, and she said they were visions from God and she was happy, because her own dream was that I should grow up and become a priest. After that I did not tell her about my dreams, and they remained in me forever and ever... (*Ultima*, p. 45).

Las enseñanzas de los sacerdotes tampoco parecen satisfacer a estos dos jóvenes, pues están marcadas por el miedo y la obediencia ciega. En *Tierra* podemos observar cómo la mayor preocupación del protagonista es conocer el número exacto de pecados antes de la confesión para escapar así de la cólera divina (“había hecho ciento cincuenta pecados pero iba a admitir doscientos”, *Tierra*, p. 39), en tanto que Antonio afirma sobre las explicaciones del cura sobre el pecado y el ‘fuego eterno’ que “His

explanation was very simple, and in a way frightful” (*Ultima*, p. 199). A pesar de estas apocalípticas admoniciones, los dos muchachos encuentran un momento de gozo y libertad cuando se alejan de las doctrinas eclesiásticas. El niño de *Tierra* siente una fuerte curiosidad, que no culpa, al descubrir a dos adultos en medio del acto sexual, uno de los temas recurrentes en las novelas de iniciación, al mismo tiempo que Antonio se alegra por su amigo castigado a no escuchar el sermón del sacerdote, ya que “In the dark aisle of the church Florence stood, his numbed arms outstretched, unafraid of eternity” (*Ultima*, p. 202).

No obstante tales semejanzas, las experiencias de los niños en ambas novelas empiezan a diverger y acabarán en conclusiones dispares. Después de estos primeros contactos con el mundo espiritual, el lector halla al muchacho anónimo de la obra de Rivera caminando solo en medio de una noche estrellada, con una luna reluciente, y a punto de recibir su revelación particular que lo conducirá al rechazo total de la religión. Pese a las advertencias de sus familiares, representativos del antiguo mundo chicano, de no mentar siquiera al diablo, el afán de descubrimiento del joven es mucho mayor que esas viejas supersticiones (“Lo del diablo le había fascinado desde cuando no se acordaba”, *Tierra*, p. 28). En su paseo nocturno decide ignorar los consejos de sus mayores y empieza a cuestionarse la propia existencia del diablo y, consiguientemente, de Dios, después de invocarlo enfáticamente. “Si no hay diablo a lo mejor no hay tampoco... no, más vale no decirlo” (*Tierra*, p. 30), piensa el joven, aun sin atreverse a negar por completo la existencia de Dios.

Progresivamente, adquiere el suficiente valor para afirmar la no-existencia del mundo espiritual tradicional y concluye: “Luego comprendió todo. Los que le llamaban al diablo y se volvían locos, no se volvían locos porque se les aparecía sino al contrario,

porque no se les aparecía” (*Tierra*, p. 30), desarrollando esa idea *nietzscheana* nihilista, paso previo imprescindible a la aparición del “super-hombre chicano”,

he refuses to take solace in his mother’s religion [...] His discovery –in the context of his former despair, dependence, and sense of powerlessness- is affirmative. Recognizing the emptiness of the heavens he does not fall into the self-pity of the existential anti-hero who finds himself in the midst of a meaningless and absurd universe. Instead he embraces his freedom, and that very evening experiences a sense of peace –and detachment.¹⁵²

A partir de esta noche de epifanía, el paso siguiente de nuestro super-hombre será enfrentarse a su familia, cosa que hace de forma diligente cuando observa a su madre prendiendo unas velitas para pedir por la salud de su esposo, que cayó enfermo después de trabajar demasiadas horas bajo el sol. “¿Qué se gana, mamá, con andar haciendo eso?”, le recrimina, y añade “si Dios no se acuerda de uno, yo creo que ni hay...”, (*Tierra*, p. 33). La mujer intenta reconducir esos arrebatos *feuerbachianos* de su hijo, pero éste, como si hubiera estudiado a los grandes ateos europeos, se apresura a contestar: “Ya sé lo que me va a decir -que los pobres van al cielo” (*Tierra*, p. 34), rechazando el opio del pueblo que explicó Marx.

Tomás Rivera también incluyó en su narración una pequeña anécdota representativa de la disociación existente entre el mundo del clero y las necesidades reales del pueblo chicano. En ella, un sacerdote católico cobra cinco dólares por bendecir cada camión que se dirige hacia el norte del país, donde los chicanos tienen

¹⁵² Grajeda, Ralph. 1979. “Tomás Rivera’s Appropriation of the Chicano Past”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, p. 82.

puestas sus esperanzas por un futuro mejor. En vez de usar ese dinero para mejorar su comunidad, el cura prefiere costearse un viaje a Barcelona para visitar a su familia, trayéndoles unas postales de la Sagrada Familia, que “puso al entrar a la iglesia para que vieran y anhelaran una iglesia así” (*Tierra*, p. 59). La reacción de los locales no puede ser otra que destrozar las postales, en lo que se podría leer como una crítica velada a la dominación española que a pesar de los siglos quiere seguir manteniendo su dominio sobre las antiguas colonias usando el pretexto de la religión. En conclusión, como Santiago Daydí-Tolson afirma en su ensayo “Ritual and Religion in Tomás Rivera’s Work”,

The critical view of traditional religious values and customs represents the acculturation of the younger generations, the moving away of Chicano youth from the traditional world of their parents and Mexican ancestors towards a modern, less naïve understanding of their socio-cultural reality.¹⁵³

Sin embargo, esa aculturación sufrida por el personaje de *Tierra*, que sirve de símbolo a una generación entera, no conlleva una asimilación religiosa en otros contextos protestantes o evangelistas. Es relevante señalar una anécdota en la que se advierte una sutil crítica al mundo anglosajón, al narrar la infidelidad de la esposa de un ministro, quien, con la excusa de servir de intérprete a un hombre encargado de enseñar ciertos trabajos manuales a los hombres chicanos del pueblo, se fuga con el fulano sin haber éste enseñado nada y después de pasarse dos semanas “todo el día dentro de la trailer” (*Tierra*, p. 31).

¹⁵³ Daydí-Tolson, Santiago. 1988. “Ritual and Religion in Tomás Rivera’s Work” en *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*, *op. cit.*, pp. 136-149.

Por otro lado, en la novela de Anaya no se sugiere un rechazo de la religión, sino todo lo contrario, ya que el mayor logro de Antonio es precisamente su capacidad para aunar varias formas de espiritualidad, desde el politeísmo y panteísmo, propios de un pasado mítico azteca, al catolicismo tradicional, pasando por el curanderismo típico de latinoamérica y que tiene sus raíces en África. Esto es posible a pesar de que las dudas existenciales asaltan al joven Antonio de una manera muy similar a la presentada por Tomás Rivera, teniendo a la figura del diablo otra vez como incitadora de todo,

In the summer the dust devils of the llano are numerous. They come from nowhere, made by the heat of hell, they carry with them the evil spirit of the devil [...] Once I did not make the sign of the cross on purpose. I challenged the wind to strike me. (*Ultima*, p. 55).

A diferencia de *Tierra*, el héroe de la novela de Anaya recibe una señal a su provocación en la forma de un golpe de viento que hace recapacitar inmediatamente al joven. Incluso, aunque la muerte de su familiar Narciso le hace cuestionarse la existencia de un Dios demasiado despreocupado, (“Perhaps God was too busy in heaven to worry or care about us”, *Ultima*, p. 187) Antonio sigue afirmando su fe en la Virgen.

Es sintomático que Antonio, quien parte de unas condiciones educativas y sociales muy similares a las del personaje principal de *Tierra*, también se replantee sus creencias después de haberse enfrentado a la muerte. No sería descabellado señalar que la muerte es un personaje clave en ambas novelas, ejerciendo de principal fuerza educativa. En la obra de Tomás Rivera aparecen varios capítulos de trágico final que resultan en una mayor concienciación del protagonista, como por ejemplo “Los Quemaditos”, “Los niños no se aguantaron” o “La noche que se apagaron las luces”, donde las víctimas son paradójicamente niños o personas jóvenes, que contribuyen a su

completo rechazo de la religión. A su vez, la narración de Anaya también posee numerosos pasajes donde Antonio debe enfrentarse directamente con la muerte, aunque cuente con la orientación de la curandera que le ayudará a no abandonar su espiritualidad, a pesar del descontento que el niño siente por la doctrina católica. Última aprovechará estos momentos de duda para expandir el universo metafísico de Antonio, siendo ésta una de las diferencias más notables entre las novelas de Rivera y Anaya. Según Charles Tatum,

Death plays an essential role in Antonio's loss of faith in the traditional Catholic beliefs of his people and in his rebirth into the new spirituality to which Ultima introduces him.¹⁵⁴

Esa nueva espiritualidad está marcada por la recuperación de la mitología indígena, también impulsada por otros escritores afines al “Movimiento”, que veían en Aztlán un símbolo de su lucha social. Así, Antonio es expuesto a las creencias de su amigo Cico, dominadas por un sentido panteísta de la vida, que indican un rechazo a las influencias espirituales extranjeras -especialmente españolas- que ocasionan a su vez el olvido de las raíces culturales chicanas precolombinas,

‘There are many gods,’ Cico whispered, ‘gods of beauty and magic, gods of the garden, gods in our own backyards—but we go off to foreign countries to find new ones, we reach to the stars to find new ones—’. (*Ultima*, p. 237).

¹⁵⁴ Tatum, Charles M. 1982. “Contemporary Chicano Novel”, en Tatum, Charles (ed.). 1982. *Chicano Literature*. Boston: Twayne Publishers, p. 118.

Sin embargo, la novela de Anaya también contiene elementos católicos que se añaden al conglomerado espiritual de Antonio. La vieja curandera Última es el nexo entre la religión católica y las creencias primitivas de la magia negra y el oscurantismo, cuyos orígenes se pueden remontar al continente africano y que llegaron a América a través del comercio de esclavos. De este modo, el lector encuentra numerosos fragmentos relacionados con la brujería y un catolicismo muy anterior al Concilio Vaticano Segundo (“They will burn sulfur instead of holy incense. They will sing and dance around her coffin, pulling at their hair and flesh. They will slay a rooster and spread his blood on their dead sister”, *Ultima*, p. 139).

Es necesario hacer notar de todos modos que la obra de Tomás Rivera carece de referencias que idealizan ese mismo pasado espiritual azteca. Lo que algunos críticos consideran un rescate de la mitología indígena en algunos pasajes de *Tierra*, se me antoja como un intento del mundo académico de incluir una serie de elementos comunes en varias obras literarias chicanas, para así poder establecer mejor las características de este conjunto de obras que estaban surgiendo en la segunda mitad del siglo veinte, y formar un canon homogéneo.

Por ejemplo, Daniel P. Testa afirma, sobre la escena en la que una madre ruega a Dios, que cambie su corazón por el de su hijo y que “in recalling the Aztec sacrificial ritual, Rivera communicates a powerful intensity in the mother’s groping for understanding through such primitive beliefs”¹⁵⁵. Este estudioso también parece asociar las creencias en espíritus de los personajes de Rivera con la reivindicación de un pasado azteca (“more in conflict with formal Christianity would be the folk belief in spirits”¹⁵⁶) sin adentrarse en la psique de la gente más sencilla del mundo chicano, cuya educación,

¹⁵⁵ Testa, Daniel P. 1979. “Narrative Technique and Human Experience in Tomás Rivera”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁵⁶ Testa, Daniel P. 1979. *Ibid.* p. 88.

o falta de ella, propicia la difusión de estas supersticiones. Es más, la inclusión de personajes conocedores de las tradiciones aztecas seguramente dañaría el carácter realista de la narración que Rivera trató de conferir a su obra en la elección de fragmentos y estilo.

Por esto, es posible afirmar que la inclusión de estos elementos sobrenaturales en la novela de Tomás Rivera son simplemente el reflejo de esos “beliefs that date back to the early Church fathers”¹⁵⁷, sin intentar establecer una conexión con la mitología de Aztlán. Según palabras del propio Rivera,

Meterme a un mundo psicológico indígena me es completamente imposible. En general lo veo como una cosa académica... nunca he tenido ese deseo de relacionarme con el pasado prehispánico. En el '68, muchos escritores, especialmente los poetas, empezaron a usar esos símbolos mitológicos indígenas, elaborando una especie de misticismo que trataba de presentar el período pre-cortesiano como un momento ideal, pero que no lo fue, en mi opinión, porque no ha habido ninguna época ideal en ninguna cultura ¹⁵⁸.

Por su parte, Anaya declara su adhesión a una tradición literaria –de la que también Rivera participa– que se ha destacado por el uso de elementos espirituales y sobrenaturales (“the entering of this magical plane has been common in the style and content of Latin American literature, and it is common in Chicano writers”)¹⁵⁹. Sin

¹⁵⁷ Calderón, Héctor. 1991. “The Novel and the Community of Readers: Rereading Rivera’s ...*Y no se lo tragó la tierra*”, en Calderón, Héctor y José David Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press, p. 111.

¹⁵⁸ Estas palabras han sido extraídas de una entrevista publicada en Vásquez-Castro, Javier, “Tomás Rivera”, *Acerca de Literatura: Diálogo con Tres Autores Chicanos*. San Antonio: M&A Editions, pp. 46-47 (citado por Julián Olivares en *Tomás Rivera. The Complete Works*, *op. cit.*, p. 431).

¹⁵⁹ Rudolfo Anaya. 1993. “Foreword”, en López, Tiffany A. (ed.). 1993. *Op. cit.*, p. 9.

embargo, Rivera prefiere usar el folklore católico para desarrollar su historia, sin verse necesitado a recurrir a otros elementos anteriores de la conquista de América, que sirve perfectamente para describir el proceso que el muchacho debe seguir desde una educación católica tradicional, sin apenas campo para la reflexión crítica hacia el completo abandono de la doctrina cristiana.

En esta misma línea, podemos destacar otro hecho común en las dos novelas, que también es representativo de los caminos dispares que recorren los dos muchachos en ambas, y que combina la religión y la relación con la tierra, a la que se le confiere un protagonismo casi místico. La tierra se convierte en un personaje más de las dos obras literarias, aunque el contraste entre la narración de Anaya y la de Rivera se debe leer también como una explicación de la adopción o rechazo de valores espirituales por parte de ambos muchachos. Por consiguiente, resulta sintomático que la obra de Rivera, cuyo mismo título menciona a la tierra, la presenta como un factor hostil, responsable de las miserias del pueblo chicano, mientras que en *Última*, al exaltar los valores indígenas de Aztlán, le rinde un homenaje y une los destinos del pueblo chicano y la tierra en una especie de hermandad simbiótica.

De este modo, el niño de *Tierra* refuerza su distanciamiento con el mundo religioso de sus padres al expresar la necesidad de escapar de un destino ligado a las labores agrícolas, impuestas por la propia tradición chicana y el mundo anglo. Así, inmerso en sus dudas existenciales e incapaz de encontrar consuelo en las explicaciones católicas ante la enfermedad de su padre y hermanito, el niño decide alejarse por completo del mundo chicano tradicional (“Le parecía que se había separado de todo. Ya no le preocupaba ni su papá ni su hermano”, *Tierra*, p. 35). En el clímax del capítulo central de la novela, el protagonista, en un claro desafío a la tierra, el verdadero yugo esclavizador de los trabajadores temporeros, “le dio una patada bien fuerte y le dijo:

- Todavía no, todavía no me puedes tragar. Algún día, sí.
Pero yo ni sabré". (*Tierra*, p. 36).

En contraste con esta ruptura, Antonio aprende desde muy temprano que su vida está para siempre unida a la tierra de sus antepasados, siendo ésta la única conexión entre los dos mundos. En uno de sus sueños más reveladores, el muchacho ve a la familia de su padre como ellos "rubbed the stain of earth from the baby's forehead because man was not to be tied to the earth but free upon it" (*Ultima*, p. 6). Es más, una vez que el niño ha sido conocedor del misterio de la carpa dorada, está cerca de rechazar todo planteamiento religioso católico ("This is what I had expected God to do at my first holy communion!", *Ultima*, p. 114), pero el muchacho, ayudado por las orientaciones de la vieja hechicera, aprovecha este descubrimiento para sentirse parte de algo mucho más grande que él y que lo trasciende,

I had been afraid of the awful *presence* of the river, which was the soul of the river, but through her [Ultima] I learned that my spirit shared in the spirit of all things.
(*Ultima*, p. 15).

De esta forma, Anaya consigue a través de su personaje abogar por una nueva religión aglutinadora de todas las tradiciones que forman al pueblo chicano en vez de rechazarla por completo,

‘Take the llano and the river valley, the moon and the sea,
God and the golden carp—and make something new,’ I
said to myself [...] can a new religion be made? (*Ultima*,
p. 247).

Con todo, y a pesar de las numerosas divergencias descritas, las novelas de Rivera y Anaya suelen considerarse por la mayoría de la crítica como afines en cuanto a su temática. Esto es debido a que los dos modelos de *bildungsroman* presentan a dos personajes que parten de una situación personal muy semejante y que recorren un camino un tanto diverso hacia la consecución de su “yo” individual, pero que alcanzan la misma conclusión final. Esta conclusión llega a las dos novelas en forma de afirmación de una nueva identidad chicana, pero a su vez estrechamente relacionada con su pasado.

Precisamente, al final de la obra de Rivera, en el penúltimo capítulo, “Cuando lleguemos”, se describen simbólicamente todas las utopías frustradas de un número de personas chicanas, que pese a las adversidades, consiguen mantenerse unidas como un grupo compacto. Las experiencias que éstos deben soportar se acercan de hecho más a una distopía, a una pesadilla, que a la consecución de los sueños anhelados, cuando deciden emigrar al norte de país en busca de una mejor calidad de vida. Estas actitudes son comunes en varias obras chicanas, en las que numerosos personajes luchan por labrarse un futuro sin temor a abandonar sus raíces, como en la novela de Villarreal, *Pocho*¹⁶⁰, o en la misma de Rivera, cuando uno de los que se encuentran parados en plena ruta afirma “pinche vida, un día de estos me la van a pelar todos” (*Tierra*, p. 68). Los propios hermanos de Antonio tampoco dudan en abandonar la casa de sus padres,

¹⁶⁰ Ref. “Análisis Comparativo: Villarreal, Cisneros y Rivera” en la presente tesis.

‘Hell, Andy,’ Gene said softly, ‘we can’t build our lives on their dreams. We’re men, Andy, we’re not boys any longer. We can’t be tied down to old dreams—’. (Ultima, p. 68).

De todos modos, ese pesimismo que se trasluce en estas palabras convierte a todos ellos en herederos de una misma experiencia, que por lo general suele ser trágica y aniquila sus deseos de separación. En *Tierra*, un hombre expresa resignado que “cuando lleguemos, cuando lleguemos... es la misma cosa llegar que partir porque apenas llegamos” (*Tierra*, p. 69). Sin embargo, los jóvenes protagonistas de ambas narraciones van a conseguir llegar allí donde personajes anteriores no habían podido, o sabido, llegar.

Lo que hasta ese momento se percibe con sabor amargo en la novela de Rivera, contrasta con la euforia final del epílogo, “Debajo de la casa”, que nos ofrece la pista para comprender toda la obra y añade el elemento que une las obras de los dos autores; esto es, el profundo amor por los suyos. Es en esa experiencia del niño/nuevo chicano, cuando las “palabras” de sus paisanos, que forman los capítulos previos, brotan en su mente como un torbellino y siente que los destinos de todos ellos están intensamente ligados,

- Quisiera ver a toda esa gente junta. Y luego si tuviera unos brazos bien grandes los podría abrazar a todos. Quisiera poder platicar con todos otra vez, pero que todos estuviera juntos. Pero eso apenas en un sueño. (*Tierra*, p. 75).

El niño, que en un principio se ve obligado por sus miedos a esconderse debajo de una casa, se da cuenta por vez primera de que ese año que él creía perdido ha sido

realmente el que le ha proporcionado la respuesta más satisfactoria. Ni la educación académica ni religiosa fueron capaces de amainar la tormenta existencial que sufría, pero sí fueron lo suficientemente importantes como para ofrecerle una nueva perspectiva para comprenderse a sí mismo y a los que le rodean. Gracias a la separación momentánea que las dos instituciones provocan en el protagonista, el muchacho puede completar su “yo” individual, haciéndolo más fuerte al poder escapar del victimismo del pasado, aunque sabiéndose parte de una tradición: “Se sintió contento de pronto (...) en realidad no había perdido nada. Había encontrado” (*Tierra*, p. 75).

La llave de este descubrimiento es, sin ninguna duda, la compasión por su gente, hecho que también se destaca en *Última*. En una conversación entre Antonio y su padre, éste último le confiesa que la vida es la mejor escuela, minimizando el valor de una educación académica y eclesiástica, y añade “sometimes it takes a lifetime to acquire understanding, because in the end understanding simply means having a sympathy for people” (*Última*, p. 248). Pero la mejor enseñanza en este aspecto proviene de *Última*, quien percibe desde el principio la dialéctica del niño ansioso por contentar a sus padres, que tienen planes diferentes para su hijo,

“Now we have come to live near the river, and yet, near the llano. I love them both, and yet I am of neither. I wonder which life will I choose?”

“Ay, hijito,” she chuckled, “do not trouble yourself with those thoughts. You have plenty of time to find yourself”.

(*Ultima*, p. 41).

Al final de la novela, sin embargo, Antonio, ayudado por la escuela y su nueva espiritualidad, alcanza una síntesis similar a la del personaje de Rivera (“Then maybe I do not have to be just a Márez, or Luna, perhaps I can be both [...] It seems I am so

much a part of the past”, *Ultima*, p. 247). Según la explicación de Raymund Paredes, perfectamente aplicable a los dos textos, la lección que aprende Antonio “is the lesson of honoring one’s culture without being trammled by it, of using one’s cultural identity as the foundation for the development of an individual spirit”¹⁶¹. La unión perfecta que Anaya describe en su novela de educación académica y religiosa, combinadas con el respeto hacia la herencia cultural se puede encontrar de forma magistral en las últimas líneas de la narración,

Around me the moonlight glittered on the pebbles of the llano, and in the night sky a million stars sparkled. Across the river I could see the twinkling lights of the town. In a week I would be returning to school, and as always I would be running up the goat path and crossing the bridge to go to church. Sometime in the future I would have to build my own dream out of those things that were so much a part of my childhood. (*Ultima*, p. 261).

Hay que matizar, de todos modos, el grado de asimilación de valores tradicionales y colectivos en ambas novelas, pues no es posible ignorar que, tanto el muchacho anónimo de *Tierra* como Antonio, si bien recuperan su pasado para vivir y crear su propio presente, también se desmarcan de sus paisanos al poseer, precisamente, una capacidad de introspección que no tienen la mayoría de los otros chicanos descritos. Por consiguiente, es necesario puntualizar las palabras de Thomas Vallejos cuando afirma que,

¹⁶¹ Paredes, Raymund A. 1982. “The Evolution of Chicano Literature”, en Houston A. Baker (ed.). 1982. *Three American Literatures*. New York: MLAA, p. 67.

while Chicano literature must often be interpreted as a description of transition between cultures, it should also be appreciated, when appropriate, as an affirmation of traditional family and community values. While novels such as *Pocho* document the Chicano's marginal existence, others, like Rivera's and Anaya's, also invite us to celebrate the ritual of Chicano living, which is firmly rooted in a longstanding tradition and nurtured within the Chicano family and community.¹⁶²

Y, aunque los dos personajes basan su descubrimiento final en la apreciación de esos rituales que menciona Vallejos, no se debe olvidar que los muchachos, ya sea a través de la educación académica, ya sea alejándose del catolicismo tradicional, se diferencian de sus paisanos. El logro de las dos obras, no obstante, es superar esta aparente ambigüedad al afirmar dicha posibilidad en clave positiva. No se trata de elegir un camino a costa de otro, ni de seguir la senda del chicanismo tradicional más reaccionario o abandonarse a la influencia estadounidense, sino de construir un nuevo sendero para que otros lo sigan.

No es extraño observar cómo los dos muchachos, una vez que han adquirido conciencia de su pueblo y de su pasado, optan por convertirse en escritores, en creadores de la "palabra", al igual que Bartolo, el poeta que pasaba por el pueblo de *Tierra* y que pedía a "la raza que leyeran los poemas en voz alta porque la voz era la semilla del amor en la oscuridad" (*Tierra*, p. 71). De hecho, las semejanzas de las dos novelas no terminan allí, pues las propias obras pueden ser entendidas como ejemplos educativos cuya finalidad máxima es instruir al lector en el arte de la lectura.

¹⁶² Vallejos, Thomas. 1983. "Ritual Process and the Family in the Chicano Novel", en *MELUS*, v. 10, n. 4, p. 15.

En este capítulo, relacionado con los procesos educativos que deben completar los personajes en ambas novelas para adueñarse de una identidad propia, resulta curioso que las dos obras sometan a los lectores a una experiencia similar. Así, cuando el niño debajo de la casa encuentra todas las palabras de su año perdido, hasta ese momento un tanto caóticas, revela que el secreto para comprender todo era “Encontrar y reencontrar y juntar. Relacionar esto con esto, eso con aquello, todo con todo” (*Tierra*, p. 75).

Por consiguiente, no es gratuito el uso de una narración fragmentada en esta novela, ya que tal como afirma Bruce-Novoa, “The ultimate proof of the boy’s apprenticeship as artist, however, is the novel itself [...] the need to display the loose images in a coherent manner, relating and unifying them, is thematically central to the work”¹⁶³. Del mismo modo, prosigue el crítico, *Ultima* participa de ese mismo objetivo didáctico cuando explica que “Antonio becomes a reader, but so do we, and in that moment Ultima teaches us the sacred act of reading carefully, totally, beyond discontinuity”¹⁶⁴.

Con todo esto, es posible afirmar que a pesar de los intentos de la escuela y la religión de dar un sentido vital a la existencia del chicano, de ayudar en su formación a través de la adquisición de valores grupales, Rivera nos muestra que es factible rechazar algunos de sus elementos, sin por ello provocar la marginalización del individuo. Ni la escuela es la responsable de la “americanización” de los más jóvenes ni la iglesia castra de manera perenne sus ansias de superación y rebeldía. Lo único que en última instancia es necesario para adquirir conciencia plena del significado de ser y sentirse chicano es el amor incondicional y la compasión por los más cercanos.

Para concluir este estudio sobre la novela cumbre de Tomás Rivera, parece apropiado terminar con los versos de Abelardo Delgado compuestos en 1969, y que

¹⁶³ Bruce-Novoa, Juan. 1990. “The Space of Chicano Literature Update: 1978”, en *Retrospace*. Houston: Arte Público Press, p. 108.

¹⁶⁴ Bruce-Novoa, Juan. 1990. *Op. cit.*, p. 110.

parecen abarcar, aunque con mayor vehemencia, la temática de nuestro autor, que según hemos visto en el anterior capítulo (“La Política en la Obra de Rivera”) está compuesta de dos ejes, la denuncia social y el problema de la identidad chicana. Mientras el pueblo chicano aspira a desarrollar su universo artístico y espiritual, con el que poder sentirse identificado y reconocido, la ignorancia o la falta de sensibilidad de la mayoría anglosajona impide ese impulso creativo, condenando y reduciendo a los chicanos a estados marginales y sin posibilidades reales de escapatoria,

stupid america, see that chicano
 with a big knife
 in his steady hand
 he doesn't want to knife you
 he wants to sit on a bench
 and carve christfigures
 but you won't let him.
 stupid america, hear that chicano
 shouting curses in the street
 he is a poet
 without paper and pencil
 and since he cannot write
 he will explode.
 stupid america, remember that chicanito
 flunking math and english
 he is the picasso
 of your western states
 but he will die
 with one thousand masterpieces
 hanging only from his mind.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Delgado, Abelardo. 1969. “Stupid America”, en *Chicano: 25 Pieces of a Chicano Mind*. Denver: Barrio Publications, p. 32.

Capítulo 11:

Análisis comparativo: Villarreal, Cisneros y Rivera

Son numerosos los ejemplos que la literatura mundial ofrece de *bildungsroman*¹⁶⁶, o relatos de jóvenes que se enfrentan por vez primera a un mundo adulto, 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, y que les abre el horizonte hacia una nueva persona crecida y más sabia. Una variante de este género es el denominado *Künstlerroman*, novela que describe las experiencias de un joven, normalmente un chico, que le llevan a convertirse en artista¹⁶⁷. Grandes maestros de la literatura, tales como James Joyce, reflejaron con sus temas aparentemente adolescentes la crisis de identidad de generaciones enteras, cuando los constantes cambios políticos, sociales y existenciales cuestionaban el *status quo* de su entorno.

En la literatura chicana de la segunda mitad del siglo XX encontramos muchos casos de *bildungsroman* – Anaya, Cisneros, Ulibarrí, Méndez... - y parece justo señalar que al igual que los autores chicanos estaban a la búsqueda de un estilo, una voz propia, sus personajes 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 mejicanos ni estadounidenses, el ya famoso espacio “*in between*”. En última instancia, la

¹⁶⁶ El término *Bildungsroman* se atribuye a Wilhelm Dilthey, filósofo y crítico alemán, quien lo usó en 1870 en una biografía de Friedrich Schleiermacher.

¹⁶⁷ Aparte de este subgrupo, existen otras formas que comparten una temática similar, tales como el *Entwicklungsroman*, o novela de desarrollo, y el *Erziehungsroman*, o novela educativa o pedagógica. El *Entwicklungsroman* sugiere un desarrollo de cualquier tipo, mientras que el *Bildungsroman* implica un desarrollo dirigido a la adquisición de una personalidad llena y armoniosa.

adolescencia está profundamente marcada por esa necesidad de pertenecer a un grupo mayor con el que sentirse identificado y seguro al mismo tiempo. No resulta extraño, así pues, comprobar que el número de publicaciones, ya sean de novelas, relatos cortos o poemas, que narran esta temática sea más amplia que ninguna otra, dando paso incluso a una completa antología donde se recogen algunos de los ejemplos más representativos¹⁶⁸.

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 el perteneciente a la cultura chicana, especialmente desde los años cincuenta en adelante. Uno recuerda las películas en el *drive-in*, las citas en el *dinner*, donde el capitán del equipo de fútbol americano acompaña a la jefa de las *cheerleaders* después de haber saludado a los padres de ésta. Desde entonces, los Estados Unidos han cultivado una mitología propia alrededor del adolescente que se puede presenciar en Elvis, The Beatles, la MTV, o las películas de Michael J. Fox. Toda esta mística en torno a la pubertad no podía pasar desapercibida para 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.

Resulta interesante de este modo contrastar la *opera magna* de Tomás Rivera con dos novelas 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

¹⁶⁸ Ver López, Tiffany A. (ed.). 1993. *Growing Up Chicana/o*. New York: Avon Books.

Unidos y más específicamente dentro del movimiento chicano, son *Pocho* y *The House on Mango Street*.

- ***Pocho***

A principio de la década de los setenta, los autores, editores y académicos relacionados con la literatura chicana rescataron la novela que abrió esta literatura a un gran público anglo, *Pocho*¹⁶⁹, de Jose Antonio de Villarreal. Para varios críticos, esta novela supone el resurgir de la literatura chicana de su aparente anonimato, y se la considera de algún modo iniciadora del posterior “Renacimiento Chicano”, como ya hemos visto. Sin embargo, y a pesar de todos los elementos comunes con la obra de Rivera que a continuación estudiaremos, *Pocho* presenta una conclusión bastante contraria. Mientras el mensaje final del protagonista de *Tierra* se puede entender como de unión e identificación con el pasado, el joven Richard Rubio 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*.

En *Pocho*, Villarreal dibuja una realidad muy cruda, donde los chicanos se caracterizan por el machismo, los hombres golpean a sus mujeres, las pandillas abrazan la violencia como diversión, y el sentimiento religioso se acerca más al mundo de la superstición. A la vez, el autor usa un lenguaje muy realista, más prosaico, muy alejado del liricismo de Rivera. No es extraño, pues, que Ramón Saldívar haya escrito que “*Pocho* has always been somewhat of an embarrassment to chicanos”¹⁷⁰. Esta problemática alrededor de la obra de Villarreal tampoco le es ajena al propio Rivera,

¹⁶⁹ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Pocho*. New York : Anchor Books, Doubleday.

¹⁷⁰ Saldívar, Ramón. 1990. *Chicano Narrative: the Dialectics of Difference*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, p. 65.

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 revolucionarias¹⁷¹.

Villarreal, al igual que Rivera, bebió de la fuente de su propia infancia para relatar el proceso de maduración del joven personaje Richard Rubio. Así, su padre, José Heladio fue uno de los que lucharon junto a Pancho Villa en 1910, viéndose forzado a partir hacia los Estados Unidos poco tiempo después para trabajar como temporero. Villarreal, nacido el 30 de julio de 1924, vivió rodeado de sus hermanos, originalmente diecisiete, aunque sobrevivieron doce, en una casa donde sólo se hablaba español, y fue su maestro de primer grado el que lo introdujo formalmente al inglés y le abrió las puertas de la biblioteca. Creció en Santa Clara, rodeado de otros grupos étnicos minoritarios (japoneses, portugueses, etc.), que solían usar distintos mote, hoy considerados muy ofensivos, para referirse entre ellos, por lo que no sintió en principio grandes momentos de discriminación. A los diecisiete años, Villarreal se alista en la Marina estadounidense para luchar en la Segunda Guerra Mundial, aprovechando la “G.I. Bill” que le otorgaría la posibilidad de acceder posteriormente a la Universidad.

De hecho, esta experiencia corresponde a la América de los años cuarenta, por lo que hay un desfase cronológico importante entre la obra de Villarreal y su “resurrección” a principios de los setenta. “Because these 30-year-old views did not always agree with those of many militants in the Chicano Movement at the beginning of the 1970’s, Villarreal sometimes found himself bitterly attacked”¹⁷². Así pues, observamos una gran similitud con la obra de Rivera, no sólo en cuanto a los motivos y la temática, sino también en la repercusión que las novelas tuvieron entre las facciones militantes chicanas, por no saber éstas contextualizarlas adecuadamente.

¹⁷¹ Ref. “La política en la obra de Tomás Rivera”.

¹⁷² Meier, Matt S. (ed.). 1997. *Notable Latino Americans*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, p. 401.

La novela de Villarreal empieza de una forma muy original, pues a pesar de centrarse en las vicisitudes del joven Richard, nos ofrece un largo “prólogo” de los motivos por los que su padre, Juan Rubio, un viejo revolucionario indomable, abandona su Méjico amado para instalarse al norte del Río Grande. Además, nos describe brevemente, pero de manera ejemplar, ese movimiento migratorio que tuvo lugar después de la revolución mejicana:

By the hundreds they passed the Río Grande, and then by the thousands. They came first to Juárez, where the price of the three-minute tram ride would take them into El Paso del Norte – or a short walk through the open door would deposit them in Utopia. The ever-increasing army of people swarmed across while the border remained open, fleeing from squalor and oppression. But they could not flee reality, and the Texans, who welcomed them as blessing because there were miles of cotton to be harvested, had never really forgotten the Alamo. The certain degree of dignity the Mexicans yet retained made some of them turn around and walk back into the hell they had left. Others huddled close to the international bridge and established a colony on the American side of the river, in the city of El Paso, because they could gaze at their homeland a few yards away whenever the impulse struck them. The bewildered people came on –insensitive to the fact that even though they were not stopped, they were not really wanted. It was the ancient quest for El Dorado, and so they moved onward, west to New Mexico and Arizona and California, and as they moved, they planted their new seed.¹⁷³

Una vez instalados al otro lado de la frontera, los chicanos pronto tienen ocasión de comprobar de primera mano su particular “American Dream”. Las pésimas condiciones laborales de los braceros son descritas con pinceladas precisas por Rivera,

¹⁷³ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Pocha*. New York : Anchor Books, Doubleday, p. 16.

pero también Villarreal se ocupa del tema, aunque su lenguaje no alcance la belleza o sutileza del autor de *Tierra*.

The oppressive heat remained, and the people who tilled the fields, for the most part, came from the temperate climate of the central plateaus of México and found it difficult to acclimatize. Every day, one or two or three of them were carried, dehydrated and comatose, from the field.¹⁷⁴

Sin embargo, mientras los personajes de Rivera aceptan resignados los abusos cometidos por parte de los patronos, incapaces de enfrentarse a los responsables de su miseria, limitándose como mucho al lamento callado dentro del hogar o en las esquinas del barrio, los personajes de Villarreal son capaces de aunar a su gente y sus esfuerzos para convocar una huelga y así poder exigir un aumento salarial (“your fruit’ll rot, ‘cause none of us will work for less’n twenty!”¹⁷⁵). Resulta importante, no obstante, notar cómo el joven Richard Rubio, ante esta revuelta organizada por sus paisanos, prefiere acercarse a la hija del patrón e incluso cuestionar la validez de las demandas de los braceros. Éste es el primer incidente en el que se marca claramente la distancia que el *pochó* siente hacia los otros inmigrantes, física y psicológicamente, y se aleja, a su vez, del tema principal de la obra de Tomás Rivera.

Luther S. Luedtke realizó un interesante estudio sobre la dialéctica del *pochó*, examinando los puntos de desunión del mundo anglo y mejicano, que fuerzan al joven chicano a elegir entre uno de los dos. De este modo, Luedtke emparejó los siguientes opuestos:

¹⁷⁴ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 29.

¹⁷⁵ Villarreal, Jose A ntonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 53.

Self-determination	-----	Tradition, filial piety
Individual	-----	Community
Personal freedom	-----	Social responsibility
Teachers, schools, libraries	-----	Parents, home
Father	-----	Mother
English language	-----	Spanish language
Free thought	-----	Catholic creeds
Dreaming, reading, writing	-----	Working
Childhood friends	-----	Pachucos
United States	-----	Mexico
Fight	-----	Acceptance ¹⁷⁶

Las decisiones del protagonista en la obra de Villarreal, como en las de Rivera o Cisneros, determinará el grado de arraigo en unas tradiciones o el rechazo en otras. Por consiguiente, Richard Rubio 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 muchacho de *Tierra* parece no escoger entre los dos mundos, ya que decide crear una alternativa, un mundo nuevo para él, donde caben todos los demás. Éste es uno de los méritos de la obra de Rivera, puesto que el autor ofrece un “híbrido” de lo puramente mejicano y norteamericano en el que, después de la crisis, no hay confrontación final, sino síntesis; no hay negación, sino afirmación de la alternativa, representada en el muchacho.

A pesar de esta importante discrepancia, los puntos de conexión entre *Pocho* y *Tierra* son muy numerosos y afectan a todas las líneas argumentales de la obra de Rivera. Empezando por las cualidades de los dos muchachos protagonistas, se observa una capacidad crítica y contemplativa de su entorno muy similar, casi aristotélica, que

¹⁷⁶ Luedtke, Luther S. 1986. ‘*Pocho* and the American Dream’ en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, p.70.

utilizarán posteriormente para su propia introspección. Así, Villarreal narra cómo “the small boy was on his way home from his first confession [...] stopping now and again to listen to some sound or to inspect a green insect. Every bug he saw was green, and he idly wondered why. Such things worried him, always.”¹⁷⁷

Este espíritu curioso es el que lleva al joven Richard Rubio a plantearse cuestiones más trascendentales, y principalmente aquéllas relacionadas con la divinidad. Sin embargo, sus primeras dudas metafísicas apenas avanzan lejos, pues todavía está muy enraizado con las costumbres de su casa (“but upon reflection he remembered that one does not question God, and was satisfied. But if there was nothing at the beginning, what was there? Just a big bunch of empty sky?”¹⁷⁸).

Al igual que el niño de *Tierra*, la noche es el momento elegido por Richard Rubio para enfrentarse a 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 joven se permite expresarse libremente,

Night was the scariest time of the day [...] He was scared at night because he could not see, and he was frightened now because he could not know, and somehow God was in the middle of the whole thing.¹⁷⁹

La escuela también cumple su función socializadora y ayuda a expandir el sentimiento “pro-yanqui” tanto en el joven protagonista como en sus hermanas. Así, la hermana de Richard se ve forzada a recitar el “Pledge of Alliance” para poder contentar a su maestra, y el mismo Richard encuentra un lugar de liberación en los libros, sabedor de la importancia de una buena educación para poder escapar de un destino marcado por

¹⁷⁷ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 32-33.

¹⁷⁸ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁷⁹ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 37.

la tradición (“for the important thing is that I must learn, Mamá!”¹⁸⁰). Sin embargo, el joven *pochó* sufre un trato desigual en el aula, del mismo modo que el niño protagonista de *Tierra*, y necesita superar esa barrera con un mecanismo de defensa propio (“although he liked his teacher, he never forgave her for laughing at him, and from that day he was embarrassed whenever he was corrected by anyone”¹⁸¹).

Cuando Richard se enfrenta a su madre, al no querer someterse a sus deseos, el muchacho realiza un alegato afirmando su propia personalidad (“I do not want to be something – I am”¹⁸²) y rechaza todo tipo de encorsetamiento en nombre de la familia y la tradición. Por el contrario, la madre, al igual que la de *Tierra*, 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. “That kind of thinking is wrong and unnatural- to have that kind of feeling against the family and the custom. It is as if you were speaking against the Church”¹⁸³.

Es en este momento cuando el paralelismo entre la obra de Villarreal y Rivera alcanza su momento cumbre,

Last year I tried to reach Him, to talk to Him about it. I used to go out into the orchards or the meadows and concentrate and concentrate, but I never saw Him or heard His voice or that of one of His angels. And I was scared, because if He willed it so, I knew that that the earth would open and it would swallow me up because I dared to demand explanations from Him [...] But I never saw Him or heard Him.¹⁸⁴

¹⁸⁰ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁸¹ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁸² Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁸³ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 64.

¹⁸⁴ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 65.

Esta crisis existencial con tintes nihilistas es común en los dos protagonistas, reaccionando ante ella con rabia, maldiciendo su destino, y conjurándose para superar todas las ataduras sociales que limitan el desarrollo de su propia individualidad,

he saw the demands of tradition, of culture, of the social structure on an individual. Not comprehending, he was again aware of the dark, mysterious force, and was resolved that he would rise above it. It was night time, and black under the figtree where he lay, and he suddenly sat up and said:

¡Mierda! ¡Es pura mierda!¹⁸⁵

Aparte de esta evidente relación, tanto Rivera como Villarreal abordan una serie de temas secundarios comunes, como por ejemplo, la condición de la mujer en el mundo chicano, los pachucos, el poder de la palabra y la recuperación de la memoria colectiva. Uno de los aspectos que diferencia a nuestros dos autores es, precisamente, la forma de abordar las relaciones entre los hombres y mujeres, siendo Villarreal más crudo y explícito, al tiempo que otorga un valor especial al mundo anglosajón como representante del “imperio de la palabra”, donde las leyes parecen proteger los derechos de las mujeres mejicanas, en el pasado indefensas. Así, Richard Rubio comenta cómo su padre solía golpear a su madre (“In México, long ago, he had beaten her occasionally, but they had never had words”¹⁸⁶), aunque la llegada de la familia a los Estados Unidos hizo cambiar las costumbres del viejo Juan Rubio (“my father has already changed his ways too much. A little more would kill him”¹⁸⁷). A pesar de esto, existe una ligera contradicción en la obra de Villarreal, al adoptar Richard Rubio actitudes bastante

¹⁸⁵ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 95.

¹⁸⁶ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁸⁷ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 94.

machistas, ordenando a su madre y hermanas lo que tienen que hacer cuando su padre Juan abandona la casa, convirtiéndose Richard de este modo en el cabeza de familia.

Otro de los temas comunes tratados por Rivera y Villarreal se centra en el mundo del pachuco. Los *Zoot Suit Riots* de la década de los 40, cuando jóvenes chicanos organizaron revueltas callejeras contra el trato discriminatorio y el abuso policial después del asesinato de José Díaz, contribuyeron a elevar la figura del pachuco, retomada varios años después como símbolo de protesta por parte de los militantes del ‘Movimiento’ chicano. Rivera ya tuvo que escuchar voces contrarias por su historia corta “El Pete Fonseca”, porque se ponía en cuestión el valor moral de este personaje pachuco. Villarreal, por su parte, los presenta en *Pocho* como “these youngsters in clown costumes [...] they are different from us”¹⁸⁸. Sin embargo, el joven Richard Rubio quiere saber más de ellos (“he was obsessed with a hunger to learn about them and from them”), principalmente porque estos grupos de jóvenes vestidos con ropas estrafalarias y un lenguaje vulgar, a medio camino entre el español y el inglés, se caracterizaban por un odio hacia el mundo anglo, pero al mismo tiempo, por un cierto desdén hacia las costumbres mejicanas de sus padres,

the former feeling came from a sense of inferiority that is a prominent characteristic in any Mexican reared in southern California; and the latter was an inexplicable compensation for that feeling. They needed to feel superior to something, which is a natural thing. The result was that they attempted to segregate themselves from both their cultures, and became truly a lost race.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 148.

¹⁸⁹ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 149.

No obstante, el encuentro de Richard Rubio con el grupo de pachucos le servirá, una vez más, para marcar la distancia entre su mundo y el de los chicanos. Después de un incidente, Richard se encuentra en una estación de policía, donde los agentes, al darse cuenta de que Richard posee cualidades superiores en comparación con el resto del grupo de muchachos, le instan a que les ayude. Richard, sin dudar, responde, “I’m no Jesus Christ. Let ‘my people’ take care of themselves”¹⁹⁰. Curiosamente, Richard, arrastrado por esa ansia incesante de saber y de relacionarse con todo el mundo, siente también rechazo por unos personajes con ideas liberales “because they constituted a threat to his individuality, and his individuality was already in jeopardy. And it bothered him that they should always try to find things in his life that could make him a martyr of some sort”¹⁹¹.

Por último, Villarreal, al igual que Rivera, 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. En *Tierra*, el personaje de Bartolo el poeta se nos presenta como personaje positivo, como el cantante de la memoria colectiva, siguiendo una de las ideas principales de Rivera (“the past is what we have and it is all that we have”¹⁹²). Sin embargo, en *Pocho* el joven Richard 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. En una conversación posterior, el padre Juan Rubio exhorta a Richard a no cometer los mismos errores que el cometió de joven,

¹⁹⁰ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 162.

¹⁹¹ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 175.

¹⁹² Rivera, Tomás. 1979. “Fiesta of the living”, en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, p.21.

- You should not say such things, for as you are I once saw myself, and as you see me you will be. I learned long ago that one cannot fight the destiny, and stopped fighting. I gave up [...].

- And are you happy, Father?

- Yes, my son, I am happy; except when I remember.¹⁹³

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 joven Richard, del mismo modo que el protagonista anónimo de la obra de Rivera, decide convertirse en escritor 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 Rivera de 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.¹⁹⁴

¹⁹³ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 131.

¹⁹⁴ Rodríguez, Richard. 1982. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books, p. 6. Esta autobiografía responde, una vez más al patrón del *Bildungsroman*, y como se ha estudiado previamente, el mismo Rivera le dedicó un ensayo completo ("Richard Rodríguez' *Hunger of Memory* as Humanistic Antithesis"). Publicado originalmente en *MELUS* Winter 1984, 11:4, pp. 5-13).

En conclusión, Richard Rubio decide recuperar el pasado, para saber de dónde viene, pero teniendo bien claro dónde no regresará jamás. “He thought of this and he remembered, and suddenly he knew that for him there would never be a coming back”¹⁹⁵.

- *The House on Mango Street*

Como se ha explicado en capítulos anteriores, la literatura chicana ha experimentado en la segunda mitad del siglo XX una serie de cambios que ayudaron al asentamiento de esta literatura en las universidades de todo el mundo. *Pocho* es considerado como el predecesor del “Renacimiento Chicano”, perfectamente delineado entonces por la obra de Tomás Rivera. A partir de la década de los ochenta, sin embargo, las voces chicanas se esparcen, en temática, forma e intenciones. Entre todas esas voces nuevas, existe una que por méritos propios y repercusión general destaca por encima de todas, la de Sandra Cisneros, que ha sido nominada “the foremost Mexican American woman writer”¹⁹⁶. Hoy en día, su obra principal, *The House on Mango Street* se estudia en numerosas universidades y se encuentra en las listas de lectura recomendadas en muchas escuelas de educación secundaria. Las pequeñas y coloridas viñetas narrando las aventuras, recuerdos y sensaciones de la joven Esperanza continúan capturando la imaginación de jóvenes y mayores.

La escritora, nacida en Chicago en 1954 de Alfredo Cisneros y Elvira Cordero, en una familia rodeada de hermanos que intentaron hacerle asumir un papel de mujer tradicional, pronto descubrió la lectura y la escritura como arma válida para hacer valer

¹⁹⁵ Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Op. Cit.*, p. 187.

¹⁹⁶ Telgen, D. y J. Kamp (eds.). 1993. *Notable Hispanic American Women*. Detroit: Gale Research Inc., p. 99.

sus opiniones. Vivió su infancia entre Chicago y Méjico, pues su padre necesitaba constantemente viajar al sur para visitar a su madre y ello ocasionó en la joven Cisneros un sentimiento de extrañamiento. Según palabras de la propia autora, "the moving back and forth, the new schools were very upsetting to me as a child. They caused me to be very introverted and shy. I do not remember making friends easily.... I retreated inside myself"¹⁹⁷. Años después, Cisneros consiguió su B.A. en la "Loyola University" en 1976 y posteriormente terminó su "Master" en la Universidad de Iowa en 1978. Fue precisamente en una de sus clases universitarias, ante un ejercicio que requería de los estudiantes que relataran su casa de la infancia, cuando Cisneros recibió su particular epifanía,

I was a yellow weed among the city's cracks [...] It was not until this moment when I separated myself, when I considered myself truly distinct that my writing acquired a voice. I knew I was a Mexican woman, but I didn't think it had anything to do with why I felt so much imbalance in my life, whereas it had everything to do with it! My race, my gender, my class! That's when I decided I would write about something my classmates couldn't write about.¹⁹⁸

Del mismo modo que Rivera, Cisneros, además de su labor como escritora¹⁹⁹, ha dedicado la mayor parte de su vida profesional a la enseñanza, impartiendo clases en el "Latino Youth Alternative High School" en Chicago, o sirviendo en puestos

¹⁹⁷ Sagel, Jim. 1991. "Sandra Cisneros", en *Publishers Weekly*, Marzo 29, pp.74 -75.

¹⁹⁸ Sagel, Jim. 1991. "Sandra Cisneros", *Op. cit.*, pp.74 -75.

¹⁹⁹ Otros títulos de Cisneros incluyen *My Wicked, Wicked Ways* (1987), una colección de sesenta poemas donde narra sobre su Chicago natal, sus viajes a Europa y su sentimiento de culpa acerca de la sexualidad, resultado de una estricta educación católica; *Woman Hollering Creek and Other Stories* (1991); *Bad Boys and Loose Woman* (1994); un libro para niños, *Pelitos* (1994) y numerosas aportaciones a distintas publicaciones periódicas.

administrativos en la “Loyola University of Chicago” y el “Guadalupe Cultural Arts Center” en San Antonio, Texas, colaborando como profesora en varias universidades de prestigio, entre otras, la “California State University”, la “University of Michigan”, o la “University of New Mexico”.

La obra literaria de Sandra Cisneros posee también interesantes conexiones con el trabajo de Tomás Rivera y representa el paso siguiente en la comprensión y estudio de la literatura chicana. Al igual que los dos autores estudiados previamente, Cisneros bebió de su propia experiencia personal para componer su obra artística, incluso en una entrevista afirmó que “everything I write is true, but it didn't all happen to me. I would have to describe it like a cloth in which there are strands which are my own, but there are also strands of other people”. No obstante, la escritora declaró en la misma entrevista no sentirse presionada al considerarla la crítica como representante de todo un grupo étnico, a pesar de que otros autores chicanos que han alcanzado cotas elevadas de éxito parecen sentirse incómodos con esa etiqueta,

I don't feel any sense of self-consciousness about my role as a spokesperson in the writing, because I've taken that responsibility on from the very beginning. That isn't something I'm nervous about or begrudging about. Actually, the fact that I can write about the things I write about ... I feel very honored to be able to give them a form in my writings, and to be able to have this material to write about is a blessing.²⁰⁰

Es precisamente este rol asumido por la propia autora el que también le ha costado varias críticas, no siempre provenientes de círculos literarios, similares a las que

²⁰⁰ Ruby, Mary K. 1992. “Interview with Sandra Cisneros”, en *Authors & Artists for Young Adults*, Marzo 5, 1992, pp.69-79.

sufrieron en su momento Rivera o Villarreal. La perenne discusión acerca de la idoneidad de presentar personajes chicanos con luces negativas también afectó a Sandra Cisneros, ya que “some have applauded her for breaking the stereotypical portrayal of passive, fatalistic latinas; others have criticized her for perpetuating stereotypes of the latino male”²⁰¹. No obstante, es precisamente este hecho el que determina el “status” de Cisneros como representante de la nueva literatura chicana.

Tanto Villarreal como Rivera están centrados en el aspecto “masculino” de la experiencia chicana, ya que sólo explican los comportamientos de los hombres y niños en sus novelas, y, a través de la experiencia reveladora de un muchacho, los autores permiten entrever un mundo lleno de dificultades y abusos para los inmigrantes. Sin embargo, a medida que el poder e influencia del “Movimiento” en las letras chicanas parece diluirse, los autores y autoras se alejan de la protesta social y se dedican a la búsqueda de motivos más intimistas, donde la posible queja no va dirigida al mundo anglo exclusivamente, sino a los padres, hermanos o novios responsables directos del desasosiego, de la ilusión, de los sueños, de las frustraciones. 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”²⁰².

No es extraño, pues, observar cómo a finales de la década de los setenta la literatura chicana acoge la llegada de las voces más diversas, representadas, como ya hemos visto, por Sandra Cisneros, pero también por Ana Castillo, Lorna Dee Cervantes, Helena María Viramontes, Estela Portillo, Gloria Anzaldúa, Pat Mora, Evangelina Vigil-Piñón, etc.

²⁰¹ Meier, Matt S. (ed.). 1997. *Op. Cit.*, p. 90.

²⁰² Henríquez Betancor, María. 2000. “Chicanas’ Contemporary Construction of Autobiographical Texts”, en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares, p.178.

Las inquietudes de Cisneros se describen perfectamente en la obra *The House on Mango Street*, y al igual que Rivera y Villarreal, decide adoptar el modelo del *bildungsroman*, o mejor, el *künstlerroman*, donde la joven protagonista, una niña llamada Esperanza, recuerda a través de breves “sketches” su infancia y describe sus emociones, sus vecinos, su casa, su barrio, su escuela, sus sueños, decidiendo al final continuar su camino como escritora. La propia Cisneros comentó en una entrevista²⁰³ la razón que motivó esta elección, al afirmar que, “in order to regain my voice, I had to take an earlier voice—a child’s voice”. Se comprueba de este modo que el género también adoptado por Rivera es válido para expresar tanto la crisis existencial a nivel universal como particular.

Uno de los aspectos diferenciadores entre *Tierra* y *Mango* refuerza, precisamente, el carácter particular de la obra de la escritora de Chicago, pues a pesar de la existencia de numerosas novelas que narran el proceso de maduración de un joven chicano, como ya se ha mencionado, Cisneros sintió que ninguna de ellas reflejaba con precisión el sentir más profundo de las mujeres chicanas, afirmando incluso que, “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”²⁰⁴. Por consiguiente, del mismo modo que la literatura chicana emergió para llenar ese espacio literario vacío al que hizo referencia Bruce-Novoa²⁰⁵, Cisneros hace suya la misión de asegurarse que en ese espacio estén todos y todas representados.

El estilo literario y constructivo de la obra de Cisneros también se asemeja en numerosos aspectos a la de Tomás Rivera. Las dos novelas están armadas bajo un esqueleto de breves historias cortas, las cuales suelen tener un final altamente revelador que ayudan al proceso de aprendizaje del protagonista. Las breves anécdotas suelen

²⁰³ Ruby, Mary K. 1992. *Op. cit.*, pp. 69-79.

²⁰⁴ Sagel, Jim. 1991. “Sandra Cisneros”, *Op. cit.*, p.74.

²⁰⁵ Bruce-Novoa, Juan. 1990. *Retrospace*. Houston: Arte Público Press.

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 una sensibilidad similar a la de la obra de Rivera. Según las propias palabras de la autora²⁰⁶,

I tried to use a language that was completely opposite-- a most unpoetic language possible. Instead of trying to use a lyrical voice ... I'd use an anti- poetic voice. I liked the idea of creating a poetry out of a language that was ugly, and the ugliest language I could think of would be slang. I was carrying on this very quiet revolution. I was reading the worksheet and thinking, now what could I do that's just the opposite of this? I remember someone had a poem about swans written with the language of flowers and things. So what was the opposite of a swan? A rat! So I wrote a poem about a rat and ' Pink as a newborn rat' was the first line.

El contenido argumentativo de la obra de Cisneros gira en torno a las experiencias de la mujer chicana, encarnada en la joven Esperanza, que sirve de altavoz a sus amigas de juegos, a su madre, sus vecinas y, por referencia, también comenta hechos y costumbres de los hombres y muchachos chicanos. En *Mango* se pone de manifiesto que la mujer chicana se encuentra en un “marginal group within a marginal group”²⁰⁷, por lo que Cisneros decide romper con ciertos roles pre-establecidos y, a

²⁰⁶ Ruby, Mary K. 1992. *Op. cit.*, pp. 69-79.

²⁰⁷ Herrera-Sobek, María (ed.). 1985. *Beyond Stereotypes. The Critical Analysis of Chicana Literature* Binghamton: Bilingual Press, p. 10.

través de su protagonista Esperanza, delinea sus anhelos de terminar con la tradición que de algún modo encarceló a muchas mujeres en el pasado,

She looked out the window her whole life, the way so many women sit their sadness on an elbow. I wonder if she made the best with what she got or was sorry because she couldn't be all the things she wanted to be. Esperanza. I have inherited her name, but I don't want to inherit her place by the window.²⁰⁸

Mientras que en la obra de Rivera la mujer aparece más como un complemento a la narración, sin llegar a desarrollar los personajes femeninos más allá de los mencionados papeles de María la Virgen o María Magdalena, las mujeres de Cisneros expresan sus sentimientos, sus sueños e ilusiones, aunque en más de una ocasión esos mismos se ven negados por sus propios compañeros, maridos o padres. De hecho, y a modo de contraste con la obra de Rivera, las intervenciones de personajes masculinos son muy limitadas y casi siempre aparecen bajo una luz negativa, como por ejemplo cuando la joven Esperanza tiene su primer contacto con el mundo laboral y un hombre decide aprovecharse de la inocencia de la muchacha (“he grabs my face with both hands and kisses me hard on the mouth and doesn't let go”²⁰⁹).

Uno de los aspectos más interesantes de la obra de Cisneros, y en absoluto comentada por Rivera, es precisamente la expresión de la sexualidad femenina, si bien es cierto que la protagonista sigue bastante anclada en las enseñanzas del pasado. Así, cuando unos muchachos del barrio se valen de una argucia para conseguir favores sexuales de una amiga de Esperanza, Sally, ella sale en busca de ayuda, pues considera a su amiga en peligro, y al regresar se sorprende por la respuesta de Sally, que parece no

²⁰⁸ Cisneros, Sandra. 1991 (1983). *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books, p. 11.

²⁰⁹ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 55.

necesitar ningún tipo de auxilio (“But when I got there Sally said go home”²¹⁰). Sobre este aspecto se han pronunciado Erlinda González-Berry y Tey Diana Rebolledo, quienes afirman que mientras el protagonista masculino de *Tierra* simplemente debe separar sexualidad y religión para conseguir una integración positiva, la joven Esperanza “must suffer some very negative experiences, or knowledge of them, which in the end leave her, and the reader, with a very strong impression of female sexual vulnerability”²¹¹.

Un motivo común entre la obra de Cisneros y la de Rivera es el rol preferente que adquiere la educación 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, como se ha visto en sus respectivas reseñas biográficas. A pesar del desasosiego que sienten en la escuela ambos protagonistas de *Tierra* y *Mango*, ya sea por no conocer bien el idioma, por sentirse marginados por los propios compañeros de aula, o ya sea incluso por la timidez mezclada con deseos de agradar a la profesora, el hecho es que los dos niños son conscientes de la importancia de sus estudios, aunque en algunos momentos la escuela se presenta como un lugar hostil (“I always cry when nuns yell at me, even if they are not yelling”²¹²).

La escuela simboliza en las tres obras estudiadas de Villarreal, Rivera y Cisneros el primer paso hacia la consecución de la propia identidad, el distanciamiento inicial (o permanente en el caso de Villarreal) de la seguridad del hogar, de las costumbres mejicanas, del idioma español, y marca la separación entre los adultos y los muchachos, capaces de forjarse su propio destino con ayuda de los libros, la escritura y la palabra. Así, el padre de Esperanza, recién llegado a los Estados Unidos, sufre las consecuencias

²¹⁰ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 97.

²¹¹ González-Berry, Erlinda & Tey Diana Rebolledo. 1986. “Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros”, en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 116-117.

²¹² Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 45.

de su incapacidad de usar correctamente las palabras (“my father says when he came to this country he ate hamandeggs for three months. Breakfast, lunch and dinner. Hamandeggs. That was the only word he knew”²¹³). Por otro lado, la madre también lamenta no haber podido adquirir una educación que la hubiera permitido una dosis mayor de independencia, por lo que exhorta a su hija a que continúe sus estudios, “I could’ve been somebody, you know? Esperanza, you go to school. Study hard [...] You want to know why I quit school? Because I didn’t have nice clothes. No clothes, but I had brains”²¹⁴.

Para concluir este estudio comparativo, podemos ver cómo las intenciones finales de Cisneros y Rivera también coinciden cuando los protagonistas se sienten portadores de una herencia que permanecerá siempre con ellos como una parte fundamental de su plenitud individual. En un primer momento parece que Esperanza, al más puro estilo de Virginia Woolf, únicamente anhela una casa propia, “Only a house quiet as show, a space for myself to go, clean as paper before the poem”²¹⁵, donde poder liberar su propia voz literaria, aunque se muestra en ocasiones reticente a aceptar un pasado que le provoca vergüenza y rencor, como muestra la siguiente conversación, donde aprovecha Cisneros para hacer una crítica contra la dejadez de la clase política hacia el pueblo chicano,

- No, Alicia says. Like it or not, you are Mango Street,
and one day you’ll come back too.

- Not me. Not until somebody makes it better.

Who’s going to do it? The Mayor?²¹⁶

²¹³ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 77. Esta misma anécdota había sido también usada previamente por Villarreal en *Pocho*.

²¹⁴ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 91.

²¹⁵ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 108.

²¹⁶ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 107.

Sin embargo, “Esperanza’s desire for a house of her own is not simply her desire for economic and emotional independence [...] but also means an initial rejection of her Chicano roots in order to become a woman in the Anglo world that she seems to deprive from machismo connotations”²¹⁷. De todos modos, son muchas las voces que instan a la joven Esperanza a recordar sus orígenes, a recuperar su pasado y, a su vez, a regresar para ayudar a todos los que no han podido superar las difíciles condiciones de vida de los chicanos al no haber eliminado las barreras impuestas por el mundo “anglo”,

When you leave you must remember to come back for the others. A circle, understand? You will always be Esperanza. You will always be Mango Street. You can’t erase what you know. You can’t forget who you are [...] You must remember to come back. For the ones who cannot leave as easily as you.²¹⁸

De este modo, Esperanza deja claras sus intenciones cuando declara su sueño de tener una casa propia, pero donde tendrán cabida todos aquellos menos afortunados que ella,

One day I’ll own my own house, but I won’t forget who I am or where I came from. Passing bums will ask, Can I come in? I’ll offer them the attic, ask them to stay, because I know how it is to be without a house.

Some day, after dinner, guests and I will sit in front of a fire. Floorboards Hill squeak upstairs. The attic grumble.

²¹⁷ Morillas Sánchez, Rosa. 2000. “Out of the “Barrio”: Breaking the Myth of Chicana Women in Cisneros’ *The House on Mango Street*”, en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares, p. 279.

²¹⁸ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 105.

Rats? They'll ask.

Bums, I'll say, and I'll be happy.²¹⁹

Es por esto que Esperanza, al igual que los otros jóvenes protagonistas de *Pocho y Tierra*, decide recuperar su pasado, recordar su niñez, sus juegos, su barrio, su escuela, para después escribir su historia personal, afirmando así su identidad personal, aunque primero debe separarse de los suyos para ver con claridad. Esperanza, que en un principio reniega de su pasado, incluso de su apellido (“I would like to baptize myself under a new name”²²⁰) descubre, como en *Tierra y Pocho*, el verdadero valor de sus recuerdos. Una de las vecinas, entonces, anima a Esperanza a convertirse en escritora de la misma manera que Bartolo, el poeta del pueblo, anima al muchacho de la obra de Rivera, “you just remember to keep writing, Esperanza. You must keep writing. It will keep you free”²²¹. Se produce, por tanto, el mismo proceso en las tres obras, donde el niño-poeta pasará de mero testigo presencial a convertirse en el portavoz de toda una raza, una vez recuperada la propia identidad individual después de su exilio voluntario.

En conclusión, el estudio comparativo de los trabajos principales de tres representantes de la literatura chicana de la segunda mitad del siglo XX, Villarreal, Rivera y Cisneros, nos muestra claramente el proceso de maduración de esta literatura, apuntando las sutiles diferencias que marcan las tres etapas: resurgimiento, afirmación y confirmación. Las tres novelas narran las experiencias de un joven chicano que sufre una crisis de identidad al sentirse dividido por los mundos de Méjico y de los Estados Unidos, y los tres personajes recurren a sus recuerdos y a la escritura para poder definirse como individuos y en relación con los suyos; si bien es cierto que cada novela

²¹⁹ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 87.

²²⁰ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 11.

²²¹ Cisneros, Sandra. 1991. *Op. cit.*, p. 61.

apunta hacia aspectos distintos que reflejan el momento socio-económico en el que fueron creadas.

De este modo, *Pocho* es heredero de la filosofía del “melting pot” dominante durante la década de los años cincuenta, cuando los diferentes grupos étnicos luchaban para adaptarse al “mainstream”, aceptando un coste, en ocasiones demasiado alto, que suponía el abandono de ciertas costumbres. *Tierra* indica que es posible conjugar el mundo puramente mejicano y el estadounidense, al mismo tiempo que se alcanza una identidad individual plena. No resulta extraño observar que la obra de Rivera apareció en medio de la vorágine del “Civil Rights Movement” de los años sesenta, que transformó la filosofía del “melting pot” en la del “salad bowl”. Por último, la mayor diversificación que experimentó la literatura chicana desde finales de la década de los setenta hasta nuestros días ha permitido que los temas, estilos e intenciones de los autores también se multiplicaran, atendiendo a motivaciones más íntimas y contribuyendo a la maduración de la literatura chicana.

Capítulo 12

Adaptaciones de la obra de Tomás Rivera

Tomás Rivera alcanzó la fama literaria relativamente a temprana edad, cuando se hizo acreedor del primer premio “Quinto Sol”, pero sus posteriores funciones académicas impidieron que el autor continuara desarrollando su labor artística como hubieran deseado muchos de sus críticos y lectores. No obstante, sus trabajos, tanto en poesía como en prosa, tuvieron pronto una gran difusión en el Southwest de los Estados Unidos, y numerosas instituciones universitarias adoptaron su obra principal, *...Y no se lo Tragó la Tierra*, en sus planes de estudio. Por este motivo, no resulta extraño observar cómo diferentes artistas y académicos aprovecharon la oportunidad de investigar en el mundo de Rivera para continuar y expandir su trabajo. En el siguiente capítulo analizaremos la obra de Rolando Hinojosa *This Migrant Earth*²²², la versión en inglés de *... Y no Se lo Tragó la Tierra*, porque se trata de algo más que una simple traducción, así como también la adaptación al cine de esta misma obra, llevada a las pantallas bajo el título de *...and the earth did not swallow him*, de la mano del director Severo Perez en 1994, e interpretada, entre otros, por José Alcalá, Daniel Valdez, Rose Portillo y Marco Rodríguez.

- *... and the earth did not swallow him.*

La repercusión de la obra de Tomás Rivera en absoluto podía pasar desapercibida para la industria del cine. De hecho, la sociedad en general se ha

²²² Hinojosa, Rolando. 1987. *This Migrant Earth*. Houston: Arte Público Press. Según reza debajo del título de la obra, “Rolando Hinojosa’s Rendition in English of Tomás Rivera’s *...y no se lo tragó la tierra*”.

convertido en una “cultura de la imagen”²²³, y cualquier estudio sociológico actual necesita fijar su atención en las escenas que los *mass media* dibujan y esparcen constantemente. De este modo, es muy difícil que los Estados Unidos de las últimas décadas –y cualquier nación moderna industrializada - permanezcan ajenos a la cultura cinematográfica, como sería absurdo capturar la esencia de la Florencia del siglo XIV sin estudiar paralelamente las artes visuales de su época.

El mundo chicano, así pues, también ha sido víctima de la máquina creadora de sueños. El universo “hollywoodiense” había vivido demasiado tiempo de espaldas a la realidad norteamericana, y sus imágenes estaban tradicionalmente dedicadas al mundo WASP (“White Anglo Saxon Protestant”), intentando retratar una sociedad próspera y feliz²²⁴. Es por esta razón que los chicanos solían aparecer, si acaso lo hacían, bajo una luz bastante negativa cuyos roles no iban más allá de los estereotipos del pandillero, el sirviente o el campesino.

No obstante, a partir de la década de los sesenta, con la caída del código Hays (el sistema censor encargado de velar por la decencia “yanqui”), la aparición de las producciones independientes y los efectos de la “counter culture”²²⁵, el cine americano experimentó una apertura de temas y métodos cinematográficos, eliminando así también diversos tabúes. Los productores y directores se mostraron escépticos a las ideas con carácter “centralizador”, y prefirieron imágenes de comunidades más pequeñas y auténticas. Esta fascinación por las comunidades pequeñas, con un marcado

²²³ Hueso, A. L., *El Cine y la Historia del Siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1983, p. 27.

²²⁴ Véase las películas de Capra, por ejemplo.

²²⁵ Para un estudio sobre el movimiento “hippie” y la “counter-culture”, ver Deleon, D. 1973. “The American as Anarchist: Social Criticism in the 1960s”, *American Quarterly*, 25 (1973) y Purcell, E. A. 1983. “Social Thought”, *American Quarterly*, 35 (1983). En este último ensayo, el autor señala que el éxito inicial de este movimiento se basó en “the captivating rhetoric of community, liberation, participation, and transformation. The first promised unity; the second, ecstasy; the third, equality; and the last, utopia” (p. 83). Sin embargo, continúa Deleon, esta filosofía fracasó debido a “the essential hollowness of Kennedy’s accomplishments and the failure of liberalism to solve any basic problems even during its most triumphant moment during 1965 and 1966 accelerated the disillusionment” (p. 519).

romanticismo escapista, revelaron a su vez una reacción contra las exigencias del mundo contemporáneo. Al mismo tiempo, el cine pasó a convertirse en material digno de estudio en numerosas universidades, puesto que previamente “it was believed to be an opiate of the masses -light entertainment and nothing more”²²⁶. Este cambio de actitudes hacia el cine americano ha sido descrito con los siguientes parámetros,

- a) Increase of the independent productions
- b) Minor production budgets
- c) Search of young public
- d) Discussion of the moral values defended by the precedent cinema
- e) Concern for politics and habits
- f) Elaboration of films of documentary character
- g) Rejection of the ‘studios’, and search for daily spaces
- h) Classical directors start to fade
- i) Abandonment of the ‘star system’
- j) Ideological revision of the ‘classical genres’.²²⁷

Todos estos cambios fueron seguidos por el propio Tomás Rivera muy de cerca, pues mantuvo una estrecha relación con el director Severo Pérez, quien apenas descubrió la obra *Tierra*, en seguida se planteó llevarla al celuloide. Así, Rivera y Pérez charlaron a menudo sobre la adaptación de la novela, pero desgraciadamente, la temprana muerte del escritor quebró sus deseos de ver su obra en la gran pantalla. Pérez compró los derechos de la novela, ya fallecido Rivera, y tuvo que esperar varios años y

²²⁶ Rollins, P. C. 1974. “Film and American Studies: Questions, Activities, Guides”, *American Quarterly*, 26 (1974), p. 245.

²²⁷ La Polla, F. 1981. “USA: Come Continuare a Raccontare Storie”, in Micciché, L. (ed.), *Film 81*. Milano: Feltrinelli, p. 99. Para un estudio detallado sobre el cambio sufrido en el mundo cinemtaográfico de los Estados Unidos, consultar también La Polla, F. 1978. *Il Nuovo Cinema Americano*. Venezia: Marsilio.

varias subvenciones, provenientes del “National Endowment for the Humanities” y la “Corporation for Public Broadcasting” principalmente, para conseguir su meta.

Severo Pérez, que había ya participado como dramaturgo en algunas producciones del Teatro Campesino, se encargó del guión de la película, aunque el cineasta se dio a conocer originalmente como creador de documentales. Uno de sus críticos comenta, precisamente que

The eye of a documentary film maker is evident in the lovely Chicano film “...and the earth did not swallow him” [...] Director Severo Perez, a maker of award-winning social documentaries [...] has brought a tone of everyday realism to his adaptation of the autobiographical novel by the late Tomás Rivera. Perhaps budget constraints and the fact that the film was first made for television -- KPBS-TV in San Diego -- are reasons. Yet it has emotional tug.²²⁸

Aparte de Severo Pérez y el propio Rivera, el tercer protagonista en la creación del filme es el productor, Paul Espinosa. Según se ha mencionado previamente, el mundo hispano apenas había aparecido en la gran pantalla, por lo que aceptar un reto como la adaptación de la novela *Tierra* representa una confianza total en el producto. Así, Espinosa se percató de la nueva influencia del mundo hispano en la sociedad estadounidense y, lo que es todavía más interesante, de la afición de los hispanos por el séptimo arte. De este modo, las carteleras empezaron a mostrar más nombres latinos a partir de los ochenta y, en algunos casos, el hispano dejaba su tradicional rol de villano para convertirse en el amigo del héroe (tendrían que pasar unos años más para que un

²²⁸ Stack, Peter. 1995. “Migrant Workers Struggle in `the earth””, *San Francisco Chronicle*, 22 Septiembre 1995.

hispano fuera el protagonista indiscutible de una cinta). Según palabras del mismo Espinosa sobre las posibilidades de su película,

Con el éxito de películas como Como agua para chocolate y El Mariachi sentimos que la industria está más abierta a interesarse en trabajos como estos [...] Muchas veces no entienden ni se dan cuenta del potencial que existe, pero si le dan una oportunidad, estoy seguro, que *...and the earth did not swallow him*, va a poder desarrollar una gran audiencia.²²⁹

Desgraciadamente y, a pesar de los varios premios conseguidos en diversos festivales, entre otros los de Santa Barbara y Minneapolis, el éxito comercial de la película *...and the earth did not swallow him*²³⁰ no fue tan importante como se esperaba. Su repercusión entre el público general no fue muy grande y, de hecho, es bastante difícil encontrar copias de esta cinta en las bibliotecas, salvo en las páginas “web” especializadas de Internet.

Por otro lado, de la misma forma que una obra literaria es difícilmente el producto de una única persona, pues intervienen de manera importante aspectos culturales, sociales y económicos, una producción cinematográfica es incluso mucho más deudora de estos fenómenos. Por consiguiente, al igual que Rivera se vio empujado a relatar las experiencias del mundo chicano para denunciar las injusticias que se cometían sobre ellos, Espinosa también reconoce y se enorgullece de su condición de chicano. De hecho, el cineasta deseaba usar su obra para relatar esa situación de

²²⁹ Nagel, Juan Carlos. 1994. “Y de Verdad no se lo Tragó La Tierra”, *La Opinión*, 12 Marzo 1994, en <http://www.electriciti.com/~espinosa/productions/earthop.htm>.

²³⁰ Para evitar futuras confusiones, la película se mencionará a partir de ahora como *Earth*, y continuaremos refiriéndonos a la novela de Rivera simplemente como *Tierra*.

desamparo ante las leyes y los prejuicios que sufren los hispanos en general y hacer valer la capacidad de influencia del cine para cambiar estas actitudes negativas,

I see myself as a bridge builder [...] it implies political consciousness about the situation of the Mexican-American community [...] On both sides of the border, there is great prejudice amid discrimination about certain things, issues that have to do with just plain old ignorance with not understanding what "the Other" is all about. That's been the driving force behind my work.²³¹

Como se puede notar, Espinosa usa además la misma expresión de Rivera cuando se refiere al "Otro". Esa alusión directa al ideario hecho explícito por Rivera en sus ensayos críticos y en su obra literaria, confirma la semejanza de motivos e inspiraciones del escritor y del productor. Mientras en la obra de Rivera el "Otro" toma la forma de personaje imaginario al final de la novela *Tierra*, cuando el muchacho subido a un árbol, feliz de haber encontrado su año perdido, levanta la mano y saluda a otro niño que sólo existe en su mente, de acuerdo con las propias palabras de Espinosa, el "Otro" representa a toda la raza chicana, cercana y a la vez lejana al mundo anglo.

Si nos atenemos a partir de ahora a la lectura del film, debemos aclarar sin embargo que "como los sueños, la interpretación del lenguaje cinematográfico es infinita"²³², y el cine, aunque es una herramienta muy válida para conocer las condiciones socioeconómicas de un pueblo, posee un componente subjetivo enorme. No debemos olvidar que pocas personas acuden a las salas para recibir una lección de historia. El rigor histórico de una producción cinematográfica casi nunca suele ser tal, y

²³¹ Romero, Fernando. 1996. "...And the Wait did not Deter Him", *KPBS on Air*, Junio 1996, en <http://www.electricti.com/~espinosa/productions/earthonair.htm>.

²³² Ferro, M., *Historia Contemporanea y Cine*. 1977; tr. Rafael de España, Barcelona: Ariel, 1995, p. 31.

frecuentemente se pueden observar varios anacronismos e irregularidades (de todos modos, la historia también se escribe a través de la interpretación de los hechos, y parafraseando a Miguel Méndez, suele venderse al mejor postor como “una puta vulgar”). Incluso, los hechos y la ficción se confunden en varias producciones, por lo que la respuesta del público en general a la película *Earth* puede resultar de lo más diversa, sobre todo si mezclamos estos dos conceptos con otros aspectos visuales y sonoros del cine. De hecho, el lenguaje del cine es complejo y de acuerdo con el profesor Ramallo, “muchos aspectos iconográficos que normalmente pasan inadvertidos para el público, y a veces no son considerados siquiera por el director, pueden ser decisivos para la comprensión completa de la película”²³³.

Una de las acusaciones que se suele hacer a la industria del cine por parte de los historiadores es esa tendencia a personalizar la historia con un personaje principal, un héroe que responde a varias fórmulas y estereotipos, y que se utiliza ante la imposibilidad de ilustrar convenientemente procesos y conflictos sociales más amplios. No obstante, la novela *Tierra* escapa de esa posible acusación, pues la obra de Rivera gira en torno a un héroe anónimo, cuya finalidad es precisamente abarcar, representar y servir de voz a todo un pueblo. Es más, la película, a diferencia de la novela, ofrece unos estímulos visuales inmediatos que acogen al espectador y lo sitúan en una determinada época, con ciertos paisajes, vestidos, ambientes, mientras que Rivera, debido a su estilo breve, conciso, anecdótico, raras veces se detenía con detalle en las descripciones ambientales.

²³³ Ramallo Asensio, G. 1991. “Una Aproximación al Estudio de la Iconografía en el Cine”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4 (1991), p. 284. Si se desea profundizar en este aspecto, ver también Yuri, M. L. 1979 (tr. José Fernández Sánchez). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili; O’Connor, J. E. 1979. “Teaching Film and American Culture”, *American Quarterly*, 31 (1979); Borrás, J. & A. Colomer. 1977. *El Lenguaje Básico del Film*. Barcelona: Nido; Dondis, D. A. 1973 (tr. J. Romaguera). *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona: Gustavo Gili; Giannetti, L. D. 1996. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs: Prentice Hall; Romaguera, J. 1991. *El Lenguaje Cinematográfico*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Por otro lado, es cierto que el cine en un primer momento se había limitado a contar historias en orden cronológico, pero después de haber contado con grandes maestros como Orson Welles, las posibilidades narrativas se ampliaron inmensamente, con *flashbacks*, secuencias borrosas implicando procesos mentales interiores, saltos temporales hacia el futuro, la música para añadir más o menos tensión o el contraste de luces y sombras, entre otros. Si comparamos estas nuevas técnicas cinematográficas con las grandes obras literarias de principios del siglo XX, en pleno movimiento modernista, se observa un gran paralelismo entre las formas de estructurar los relatos en ambos medios. La relación del cine y la literatura, de hecho, ha sido siempre muy estrecha, pues el trabajo de grandes escritores enseguida se trasladó a los estudios de Hollywood, sobre todo durante la época del cine negro, y todavía hoy continúan reclutando a numerosos literatos para versionar sus obras. No resulta extraño, así pues, comprobar una cierta influencia del cine en la literatura y viceversa.

Tomás Rivera, entonces, mientras por un lado participa de la tradición literaria de los grandes escritores del siglo XX, Joyce, Faulkner, Rulfo, Borges, D. H. Lawrence, García Márquez, también es heredero del mundo del cine, por lo que se notan varios elementos que convierten la obra de Rivera en idónea para su adaptación al cine. Pérez incluso afirmó que la obra de Rivera poseía muchas cualidades cinematográficas que la convertían en una elección obvia para realizar el salto de la página a la pantalla. Según palabras del propio director, “the thing that made (Rivera's novel) filmic to me was that this film is about the interior landscape of a child's mind [...] How people remember and how you use memory. The film becomes a blending of memories, dreams and fantasies.”²³⁴

²³⁴ Kendriks, Neil. 1995. “A Window into migrant life”, *The San Diego-Union Tribune*, 24 Agosto 1995, en <http://www.electriciti.com/~espinosa/productions/earthsdut2.htm>.

Por consiguiente, fácilmente superadas las barreras técnicas, la adaptación que Severo Pérez realiza de *Tierra* intenta ser bastante fiel en su contenido a la obra de Rivera. Sin embargo, existen sutiles diferencias que merecen destacarse, pues de alguna manera provocan algunas ambigüedades con los motivos expresados previamente por el propio productor. El primer hecho que levanta una cierta perplejidad es el idioma usado para realizar el film, pues el director optó por el inglés frente al español, quizás con la intención de abarcar una mayor número de público, o incluso siendo consciente de que su “target audience”, el mundo hispano, no podría ser capaz de comprender perfectamente el español, ya que el inglés está ganando la batalla lingüística al español, a pesar de los programas escolares bilingües y el constante goteo de inmigración hispana en los Estados Unidos. Como aspecto positivo, sin embargo, merece destacarse el uso de ciertas expresiones y vocablos españoles en los momentos de mayor tensión dramática, añadiendo un mayor realismo a la película y conservando el bilingüismo también presente en la obra de Rivera.

Ese realismo conseguido a través del lenguaje se contrapone con el uso que hace Rivera de “lo mágico” y que encuentra también lugar en la producción cinematográfica. Los primeros cinco minutos de la cinta son, posiblemente, lo mejor de toda la película, pues relatan de una manera bastante literal las historias de “El Año Perdido” y la anécdota del vaso de agua que la madre pone por las noches para espantar a los malos espíritus. Sin embargo, el cineasta se toma la licencia de comenzar su relato con el muchacho escondido debajo de la casa donde se producirá su proceso de recuerdo y descubrimiento, mientras que en la obra de Rivera, el muchacho va allí después de haber soñado todos los eventos que luego formarán su “año perdido”. De todos modos, resulta acertada la decisión de Pérez, pues otorga a su personaje principal una voluntad mayor de recuperar su pasado, al no ser simplemente una víctima de su subconsciente, y

enmarca la obra *Earth* en un mismo lugar físico, confiriendo a su vez la imagen de película circular.

Otra de las decisiones que tomó el Director Severo Pérez y pueden causar algún interrogante a los estudiosos de la obra de Rivera es el nombre propio con el que “bautiza” al protagonista de la película. Una de las cualidades del muchacho en *Tierra* es precisamente su anonimato, lo cual lo convierte en un símbolo universal de la búsqueda de identidad y de su pasado. En la película *Earth*, no obstante, el muchacho se llama Marcos, y en vez de limitar su participación a mero testigo de las acciones de sus paisanos, conversa e interactúa con sus familiares (también con nombres propios, como Julián, el hermano, la madre Florentina, o el padre, muy acertadamente llamado Joaquín González). De alguna manera, el joven Marcos, al alejarse de esa posición contemplativa y estar presente en las discusiones, juegos y problemas de la familia y su entorno, pierde ciertos aspectos psicológicos y de introspección. En una reseña periodística al film *Earth*, el crítico Gary Kamiya hace una valoración, un tanto peyorativa de la novela *Tierra*, aunque destaca la dificultad que tenía el director Severo Pérez para reflejar en la pantalla esos momentos más íntimos,

Rivera's "novel" is really more a collection of semi-linked stories, piquant or tragic incidents that stand on their own but that don't give a coherent sense of the young protagonist's development. It's a work of undeniable power and occasional brilliance, but it is somewhat thin and episodic. At least Rivera was working in a medium, language, sufficiently abstract to allow him to hint at psychological depths and create indirect effects. Film, a more concrete medium, is stronger at conveying dramatic

conflict (a quality largely lacking in Rivera's amorphous work) but weaker at such half-tones.²³⁵

A pesar de todo, uno de los aspectos más criticables de la película *Earth* es la estructuración y elección de las escenas. El film, como cualquier adaptación literaria, se puede analizar por todo lo que se muestra en la pantalla, pero es lícito también analizar los elementos que quedan fuera, pues pueden provocar una ligera desviación del objetivo principal que inicialmente preveía el autor de *Tierra*. Es nuestra opinión que la no inclusión de algunas escenas, así como el metraje excesivo dedicado a otras, en particular a aquéllas en las que los chicanos se presentan como perjudiciales para su propia raza, cambian ligeramente el sentir general de la obra de Rivera.

Es posible que por motivos económicos y temporales -la película se rodó en tan sólo 27 días- así también como por la duración de la propia cinta (alrededor de 100 minutos), el director y guionista Severo Pérez decidiera suprimir ciertos episodios de la obra de Rivera. Por esta razón, no aparecen los capítulos “Los Quemaditos”, “La Primera Comuni3n”, o “La Noche Buena” ni las breves anécdotas “Comadre, ¿Ustedes piensan ir para Iuta?”, “Faltaba una hora”, “El abuelo quedó paralizado”, “Fue un día muy bonito”, “Poquito antes de las seis...”, “Antes de que la gente se fuera” y “Ya soltaron a Figueroa”.

Resulta de todos modos curioso observar cómo muchos de los “sketches” eliminados en la película *Earth* son bastante críticos con el mundo anglo y el clero. En la pantalla podemos ver la confesión del muchacho ante el sacerdote y se atisba también la aventura del cura que viaja a Barcelona y regresa con postales de la Sagrada Familia, pero, quizás intentando evitar susceptibilidades, se quedan fuera los pagos que la gente

²³⁵ Kamiya, Gary. 1995. “A Touching Story of Migrant Laborers”. *Examiner*, 22 Septiembre 1995, en <http://www.sfgate.com/cgi-bin/examiner/article.cgi?year=1995&month=09&day=22&article=WEEKEND14734.dtl>.

chicana debe hacer al cura para bendecir las “trocas” o la obsesión de la monja por los pecados de la carne. También se echa en falta el momento en que el joven protagonista de *Tierra* es expulsado de la barbería por motivos puramente racistas o el accidente de coche provocado por una mujer blanca borracha y que causa dieciséis muertos. Es más, dos de los capítulos que mejor marcan la tragedia chicana, sus penosas condiciones laborales y sus pocas vías de escape al quedar marginados en sus casas y su mundo, son precisamente “Los Quemaditos”²³⁶ y “La Noche Buena”²³⁷, desaparecidos del film de Severo Pérez. Hay que admitir, de todos modos, que la película se hace eco de algunos momentos de crítica social muy relevantes en *Tierra*, como por ejemplo cuando el capataz dispara a un niño por ir a beber agua, o cuando el padre y hermanos de Marcos sufren una insolación por trabajar demasiado, e incluso aparecen diversos fotogramas que muestran los insalubres habitáculos que los anglos procuraban a sus trabajadores temporeros.

En cuanto a las escenas que ocupan la trama central, hay dos en particular que parecen dominar buena parte del metraje del film. Se trata de dos historias que tienen como personajes principales a chicanos, aunque se dibujan como parásitos, gente vil y miserable, que son en parte responsables de las desgracias de sus paisanos. La primera relata la historia de *Tierra* “La Mano en la Bolsa”, dónde una pareja de chicanos desalmados (en el libro llamados Don Laíto y Doña Bone, mientras que en *Earth* aparecen como Don Cleto y Doña Rosa, ¿un intento de evitar malentendidos socarrones quizás?) se encargan del muchacho una temporada para que éste pueda continuar sus estudios. El matrimonio roba, ofrece carne podrida al niño, lo fuerzan a trabajar, se

²³⁶ Un grupo de niños, al quedar completamente solos sin supervisión adulta por estar sus padres trabajando, mueren en un incendio causado por ellos mismos mientras boxeaban.

²³⁷ Una madre, temerosa de no poder dar regalos de Navidad a los suyos otro año más, se acerca a un centro comercial, donde es acusada de robar unos juguetes al no estar acostumbrada a estar lejos de su casa.

prostituye la mujer, e incluso llevan a cabo el asesinato de un “mojado” y obligan al muchacho a guardar silencio bajo amenazas.

Otra historia “negativa” que se presenta como una constante a lo largo de todo el film, pues el director corta la narración en varias escenas para volver a ella poco después, es la que aparece titulada en *Tierra* como “El Retrato”. En ella, un hombre estafa a la familia y les causa un gran daño emocional al llevarse la única foto de su hijo, perdido en combate en Corea, prometiéndoles una foto en tres dimensiones.

El director Severo Pérez acierta en pleno al filmar su película con constantes cambios de escena, *flashbacks*, cambios de punto de vista, pues de alguna forma respeta el estilo literario de Tomás Rivera, pero el énfasis dado a estas dos anécdotas en particular sugiere algo diferente de lo que, en mi opinión, esbozaba el escritor. En descargo del autor de *Earth*, no obstante, se puede conjeturar que es posible que la obra de Rivera también sufriera una cierta operación estética por parte del “Movimiento Chicano” cuando se eliminó el capítulo de “El Pete Fonseca”, en el que se cuestionaba la catadura moral de un pachuco durante un período histórico cuando no convenía desmitificar nada relacionado con el mundo chicano.

Otro de los grandes personajes de *Tierra* es Bartolo, el poeta que canta las historias de sus paisanos. En este caso, el director Severo Pérez se anota un gran tanto, al destacar su importancia dentro del conjunto de la historia por su enorme influencia sobre el joven Marcos cuando le insta a escribir sobre y para su pueblo (“write it down, write it down”). Bartolo se presenta, además, durante casi todo el film como uno más del grupo chicano, envuelto en sus quehaceres cotidianos, y muy al principio aparece ejercitando su misión de vender poemas cantados, dedicando una canción romántica a los padres del muchacho. Además, el director, en un alarde de gran conocimiento de las

técnicas narrativas fílmicas, pone en boca del poeta y a través de otra canción²³⁸, las desventuras de Ramón y Juanita, explicadas en *Tierra* bajo el epígrafe “La Noche que se Apagaron las Luces”. De hecho, Severo Pérez hace coincidir por medio de un cinematográfico salto temporal, otro de los ejes principales de la obra de Rivera cuando Ramón, desesperado por no poder tener el amor de Juanita, se suicida lanzándose a los generadores eléctricos, al mismo tiempo que Marcos, el protagonista, invoca al diablo, momento en el que todas las luces se apagan.

Si hasta ahora nos hemos referido a todas aquellas escenas que aparecen o fueron eliminadas de *Tierra*, existen también ciertos fotogramas que, sin haber sido extraídos directamente de la obra de Rivera, se incluyeron en la película. A pesar del gran riesgo que supone para el director y guionista el tomar esta medida, lo cierto es que Severo Pérez, ya familiarizado con la obra *Tierra*, capta con verdadera maestría algunos de los mejores pasajes de la cinta, paradójicamente jamás escritos por Tomás Rivera. Así, el director nos regala una escena donde un grupo de chicanos, sentados en la parte trasera de un camión se dirigen hacia su próximo encargo laboral. Cuando el camión se detiene para que todos sus ocupantes puedan tomar un poco de agua, se produce una divertida pelea en el barro, donde los chicanos se permiten disfrutar un poco, incluido el protagonista Marcos. No obstante, en un giro dramático al más puro estilo de Rivera, una de las mujeres enzarzadas en la pelea con el barro y el agua empieza a toser, lo que más tarde se descubre como una pulmonía fatal. Entonces, el muchacho, para no ver a la pobre mujer escupir sangre, vuelve la vista para descubrir otro camión, éste mucho más nuevo y grande, cargado con americanos anglos que ríen y cantan camino de un pic-nic.

Por último, merece también mencionarse la forma tan lograda con la que Pérez trata el asunto de la recuperación de la identidad. El director nos muestra en varias

²³⁸ Es posible que el director quisiera ensalzar el valor de la literatura oral a través de estas canciones, rememorando la tradición chicana de los corridos.

ocasiones a lo largo de toda la película al muchacho solo, alejado del resto de su familia y de su barrio, en su cama o vagando por los caminos, los campos, el río o los cementerios, y comparando los del norte con los del sur. El protagonista opina que los cementerios del norte son fríos y carentes de misterio, pues parece que “nadie se acuerda de los muertos”, mientras que el camposanto del sur está dominado por un letrero con la inscripción, en español, “No me olvides”.

La música débil, alejada de la fanfarria que a veces inunda la escena, invita a la reflexión del muchacho, mientras que una voz en *off* narra sus procesos mentales, en los que se cuestiona la existencia del diablo, de Dios, y su pertenencia a la tradición que representa su madre y su padre. Esos pensamientos siguen una línea *in crescendo* hasta que las circunstancias dramáticas, su padre y sus hermanos caen enfermos por trabajar demasiado, desatan la ira del muchacho y provocan el distanciamiento de Marcos y su pueblo. Desgraciadamente, ese grito de afirmación y lucha, el desafío que el protagonista lanza a la mismísima tierra de que nunca podrá tragarla y que tan líricamente se describe en *Tierra*, pasa prácticamente desapercibido para el espectador de la película y uno siente que se ha perdido en cierto modo el clímax de la obra.

A pesar de ello, el director retoma al final de la cinta la multitud de voces que aparecen a lo largo de toda la película, y al igual que en *Tierra*, se presentan como un bombardeo de imágenes y sonidos en la cabeza del niño que todavía se encuentra escondido debajo de la casa, exactamente donde se encontraba al inicio del film, tratando de recuperar su “año perdido”. Es entonces cuando la voz en *off* nos confirma que el muchacho no ha perdido nada, sino todo lo contrario, ha recuperado el año, y a sí mismo. De hecho, Severo Pérez añade una frase que no se encuentra en la novela de Rivera, y que posiblemente aclare el significado a aquellos espectadores no familiarizados con *Tierra*, cuando el niño afirma “I wasn’t lost anymore”. Entonces,

Marcos sube a un árbol, para saludar al aire, y retomando el discurso de Rivera, “so the other person could see I was there”. La cinta culmina con un breve homenaje a la figura del escritor Tomás Rivera, de quien se dice “He remains an inspiration to us all”.

En conclusión, la película *Earth*, resulta una cinta muy interesante para expandir nuestro conocimiento del arte chicano desde un nuevo punto de vista. El cine, como fenómeno cultural, no podía ignorar los cambios acontecidos en el mundo de la literatura norteamericana de los últimos cuarenta años, donde los chicanos han jugado un papel muy importante, teniendo a Rivera como uno de sus mayores exponentes, de la misma manera que los chicanos no podían dar la espalda a esta forma artística ya centenaria. A pesar de la dificultad que siempre entraña la adaptación de una obra literaria a la gran pantalla, la obra de Severo Pérez y Paul Espinosa captura bastante bien el universo creativo de Rivera, si bien es cierto que quienes conocen bien la obra del escritor de Crystal City echan de menos ciertos momentos que pueden únicamente disfrutarse durante la lectura.

- ***This Migrant Earth.***

Rolando Hinojosa es, junto con Tomás Rivera, uno de los autores chicanos más leídos y respetados. Curiosamente, Hinojosa y Rivera cimentaron una gran amistad desde el día en que se conocieron en 1971 en el campus de la “Southwest Texas State University”. A partir de entonces, compartieron numerosos paseos, charlas, aulas universitarias, cervezas belgas y comidas, siendo su amor por la literatura y su pueblo el eje dominador de todos estos momentos. Hinojosa, en un breve ensayo dedicado a

Rivera después de su repentina muerte, escribió: “was not only my closest, my best friend, but he also knew how to be a friend. This was no casual talent”²³⁹.

Estos estrechos lazos de amistad se comprueban en la carta que Rivera envió a Hinojosa en 1978, donde además se pone de manifiesto el respeto literario mutuo que ambos se profesaban. Hinojosa fue el receptor del premio “Quinto Sol” (el primero lo había ganado el propio Rivera) por *Estampas del Valle*, y con motivo de la publicación de otra de las obras principales de Hinojosa, *Klail City y sus alrededores*, Rivera le felicita con satisfacción y orgullo “por tu gran empeño, y más que todo por tu talentazo [...] La nota sobre la publicación de Klail en Alemania me dio mucho gusto, Rolando. Y por muchas razones, por ti, por tu familia, por la raza, por mí, etc.”²⁴⁰.

Resulta interesante, así pues, que Hinojosa tomara la responsabilidad de adaptar la obra fundamental de su amigo Rivera al inglés, aunque, según palabras del propio autor en su prefacio, no se trate de una traducción en el sentido más estricto de la palabra,

In the Spring of 1985, my English 342 class (Life and Literature of the Southwest) read, among other material, works by George Sessions Perry, Fred Gipson, Larry McMurtry, as well as some articles on the Texas literary tradition. This last brought us to Tomás Rivera’s ...y *no se lo tragó la tierra*.

²³⁹ Hinojosa-Smith, Rolando. 1985. “Tomás Rivera: Remembrances of an Educator and Poet”, en Olivares, Julián (ed.). 1985. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, p. 23. Este artículo, junto con otros, se encuentra publicado en un número especial de la *Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4, dedicada en su totalidad a recordar y honrar la figura de Tomás Rivera, fallecido tan solo un año antes, habiendo sido éste uno de sus mayores colaboradores. Éste sería el último número de la revista, cerrando así un ciclo, y pasándose a llamar posteriormente *The Americas Review*.

²⁴⁰ Esta carta de Tomás Rivera a Hinojosa, fechada el 10 de octubre de 1978, fue recogida en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, p. 51. En ella, Rivera también muestra su sentido del humor y su plena conciencia de los cambios que su español sufre al estar expuesto constantemente al idioma inglés, cuando se corrige a sí mismo al usar la palabra elevador en vez de ascensor.

It's been a successful book, and now, in its fifteenth year of publication, I thought it time to devote more work on it; toward this, I began to write not a translation but rather an English rendition of Rivera's seminal work which he had written in Spanish.

The book, then, belongs to Tomás, and it is dedicated to his favorite people: readers, as he said "...of those square objects we call books."²⁴¹

La novela *Tierra*, cuando apareció por primera vez en 1971 con la edición de Quinto Sol, ya vino publicada con su correspondiente traducción llevada a cabo por Herminio Ríos, "in collaboration with the author, with assistance by Octavio I. Romano-V."²⁴², bajo el título de *...And the Earth Did Not Part*. La siguiente publicación de *Tierra* la llevó a cabo Arte Público Press, con sede en Houston, Texas, y fue traducida por Evangelina Vigil-Piñón en 1987, por lo que podemos situar la obra de Hinojosa entre estas dos versiones en inglés.

La traducción de un texto literario, aunque pueda parecer un empeño fácil, requiere un conocimiento muy elevado, no solo de los dos idiomas en cuestión, sino también de la carga afectiva de cada expresión lingüística en un particular contexto, así como también es indispensable que el traductor posea unas ciertas dotes literarias para que el texto no se desvirtúe como obra de arte. Además, en el caso de la literatura chicana existe una dificultad añadida, pues la mayoría de los escritos chicanos suelen presentar varias expresiones tanto en inglés como en español, e incluso la forma híbrida conocida vulgarmente como "spanglish", en un intento de reflejar la realidad discursiva del mundo chicano. Por último, según Imelda Martín Junquera, la aceptación de una

²⁴¹ Hinojosa, Rolando. 1987. *This Migrant Earth*. Houston: Arte Público Press, p. 3. Futuras referencias a este libro vendrán señaladas simplemente como *Migrant*.

²⁴² Rivera, Tomás. 1971. *...Y no se lo Tragó la Tierra/ ... And the Earth did not Part*. Berkeley: Quinto Sol Publications, p. xix.

traducción hoy en día incluye los conceptos de “equivalencia” y “aceptabilidad”. “Theorists call equivalence to that relationship established between a source text and a target text, with the result that every target text is equivalent to a source text [...] Acceptability can be defined as the conditions that a target text has to fulfill so that communication becomes effective”²⁴³.

Rolando Hinojosa, de todos modos, es un autor acostumbrado a estas labores de traducción, ya que suele traducir sus propios escritos literarios. En un ensayo elaborado por Angie López se discuten las estrategias que el autor utilizó para transferir su obra *Mi Querido Rafa*, afirmando que “Rolando Hinojosa as a self translator is aware of translator’s need to produce a translated text that will secure that ever so fundamental link to the text source while, parallely, maintaining a text that will be functional within its new environment”²⁴⁴, y continúa con las propias palabras del autor, quien se define a sí mismo no como un traductor, sino como un “recreator”²⁴⁵.

Es por todos estos motivos que podemos observar interesantes divergencias entre la obra original de Tomás Rivera y la versión de Hinojosa. Quizás el hecho más evidente que encontramos en *Migrant*, susceptible de levantar ciertas dudas, es la estructuración de los capítulos y las breves viñetas que los preceden. Como sabemos, *Tierra* está compuesta por una serie de doce capítulos que representan los doce meses del año más un capítulo inicial que sirve de prólogo y otro final que hace las veces de epílogo. Entre estos capítulos se encuentran otros relatos muy breves y anecdóticos que ayudan a captar el sentido general de pueblo chicano. Sin embargo, Hinojosa decidió cambiar el orden de los doce capítulos centrales, respetando los otros dos que enmarcan

²⁴³ Martín Junquera, Imelda. 2000. “The poetics of self-translation: the case of Rudolfo Anaya’s *Bless me, Ultima*”, en en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares, p. 228.

²⁴⁴ López, Angie. 2000. “Transfer strategies in Rolando Hinojosa’s self-translation of *Mi Querido Rafa*”, en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares, p. 204.

²⁴⁵ López, Angie. 2000. *Op. Cit.*, p. 204.

la obra en su lugar original. También, Hinojosa organizó todos los pequeños “sketches” juntos, uno a continuación de otro, y los usó para dividir en dos la novela, resultando de este modo en una serie de siete capítulos, seguidos por todas las breves anécdotas y terminando con los otros siete capítulos restantes.

Así, *Migrant* comienza con la historia titulada “The Paling Time and the Fading Year” y termina con “The Burden of the World”. Los doce capítulos que dan cuerpo a la novela están entonces estructurados en dos partes, divididas por las historias cortas sin título, y en el siguiente orden: “Water, Water Everywhere”; “Burnt Offerings”; “Love and Darkness”; “With Storms of Prayers”; “Picture of His Father’s Face”; “And All Through the House”; “And When We Get There”; “This Migrant Earth”; “With This Ring”; “Devil With Devil Damn’d”; “The Hurt”; y “First Fruits”.

Se nota a su vez un cambio bastante brusco con los títulos originales de *Tierra*, como por ejemplo con los dos episodios que sirven de marco, “El Año Perdido” y “Debajo de la Casa”. Las razones que llevaron a Hinojosa a cambiar el orden de los relatos, así como los títulos que encabezan cada uno pueden ser de índole artística, pero también es posible que Hinojosa, buscando el manuscrito de *La Casa Grande del Pueblo*²⁴⁶ después de morir repentinamente Rivera, hallara otras versiones de la obra *Tierra* que motivaran al autor a realizar estos cambios. De hecho, según la confesión del mismo Hinojosa,

Aprendimos que *Tierra* también había pasado cambios a manos de Tomás y, también importante, cambios por Quinto Sol, que resultaron de beneficio tanto para la obra como para Tomás. Cambios en ordenación de capítulos y

²⁴⁶ Este manuscrito, al cual Rivera se refirió en varias ocasiones e incluso llegó a paginar en unas trescientas hojas, no ha sido todavía encontrado, a pesar de la incesante búsqueda de su editor, Julián Olivares, la esposa de Tomás Rivera, Concha, y el propio Hinojosa. Lo único que ha sobrevivido, desgraciadamente, son unos cuantos párrafos sueltos.

de títulos (por ejemplo, en un tiempo, los meses del año, de enero a diciembre, eran los capítulos titulados). Esto suele ocurrir; no es una tragedia; es, simplemente, los consabidos trámites entre el escritor y la casa, y los cambios de cualquier escritor.²⁴⁷

No obstante, existen una serie de razones que aconsejan ordenar los capítulos de *Tierra* de una determinada manera, ya que de no ser así, el sentido general corre el riesgo de perderse y convertirse también en una serie de cuentos en vez de en una novela completa y redonda. Si bien es cierto que algunos episodios de *Tierra* son capaces de sustentarse por sí solos, los capítulos “La noche estaba plateada” y “...y no se lo tragó la tierra” deben necesariamente ser cronológicamente consecutivos. En “La noche...”, el muchacho atisba su separación con las ideas religiosas familiares, al invocar al diablo, al principio tímidamente (“Primero no le salían las palabras de puro miedo, pero luego que accidentalmente se le salió el nombre en voz alta y no pasó nada, siguió llamándolo de distintas maneras”, *Tierra*, p. 29). Al darse cuenta de que el diablo no se la aparecía, como rezaba la tradición popular inculcada a los más pequeños, el joven protagonista llega a cuestionarse la existencia de Dios. En el posterior capítulo, “...y no se lo tragó la tierra”, el niño ya se encuentra en un momento psicológico inquisitivo y crítico, por lo que su siguiente afirmación, “si Dios no se acuerda de uno... yo creo que ni hay” (*Tierra*, p. 33) resulta más coherente dentro del contexto de la obra.

Por contra, Hinojosa sitúa el capítulo “This Migrant Earth” (correspondiente con el central de *Tierra*) previo al de “Devil with Devil Damn’d”. De este modo, el niño protagonista todavía no se ha acercado lo suficiente a la cuestión de la existencia de Dios cuando aventura su primer acto de separación del catolicismo tradicional profesado por su madre ante la enfermedad de su familia (“God doesn’t care. He doesn’t

²⁴⁷ Rivera, Tomás. 1989. *The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston, Texas: Arte Público Press, p. 7.

even know we're here. Shoot! I don't think there's such a thing as G... Hmph. What if I say it?"²⁴⁸). Se muestra entonces que el protagonista todavía no es capaz en ese instante de alejarse completamente de las supersticiones maternas, al contrario que en *Tierra*. Un par de capítulos después es cuando el muchacho finalmente se escapa en medio de la noche para intentar contactar con el diablo, pero sus miedos parecen menos legítimos, al haberse ya enfrentado de alguna manera con el concepto de Dios ("the words wouldn't come out, see? There was fear there, but then, just-like-that, accidental-like, the words popped out"²⁴⁹).

Otro capítulo que aparece en un orden diferente a la obra de Rivera es "Cuando Lleguemos", siendo éste el último en *Tierra* antes del epílogo final. En este pasaje, Rivera aprovecha las diferentes voces de todos los chicanos que narran sus sueños, miedos y planes de futuro, mientras descansan durante un viaje al norte de los Estados Unidos, para ofrecer una visión de toda la raza, posteriormente "abrazada" por el muchacho protagonista. Hinojosa insertó la historia "And When We Get There" hacia la mitad de su novela, y algunos de los personajes que allí aparecen no son tan reconocibles como los de *Tierra*.

Hinojosa incluye también en su relato ciertos comentarios que no se encuentran en la obra de Rivera y que pueden cambiar algunos aspectos mínimos dentro de cada capítulo en particular, aunque el significado general de la obra no viene perjudicado. Algunos de estos comentarios, a su vez, podrían provenir del mismo Tomás Rivera, dada la estrecha amistad de los dos escritores y su afición por las charlas literarias. Así, en el episodio del tanque de agua, el padre se queja de no poder traer su propia agua a los campos de cultivo (aunque en el norte sí se lo permiten, fomentando el mito del

²⁴⁸ Hinojosa, Rolando. 1987. *Op. cit.*, p. 77.

²⁴⁹ Hinojosa, Rolando. 1987. *Op. cit.*, p. 98.

norte) diciendo a los niños del capataz, “he’s no damned good, and he’s lazy, and he doesn’t care, and that’s the way he is [...] Up North we can get any water we want”²⁵⁰.

Aparte de estas ligeras discrepancias narrativas, el mayor contraste entre las obras de Rivera e Hinojosa se encuentra en el estilo literario empleado por cada autor. Rivera, aunque tratando de imitar el discurso simple y directo de los niños, se vale de su sentir poético para dotar sus fragmentos de una intensa carga lírica. Incluso los diálogos entre personajes tienen un sonido muy melódico (el español posiblemente se presta más a la musicalidad que el inglés al ser un idioma silábico, mientras el otro es más rítmico). Hinojosa, por su parte, usa un estilo mucho más coloquial y conversacional. En ocasiones, incluso apunta los nombres de los personajes que están manteniendo un diálogo, como si se tratara de una obra de teatro (por ejemplo, en el capítulo “Love and Darkness” donde se narra la desventura de Ramón y Juanita). El narrador, por otro lado, constantemente interactúa con el lector con locuciones familiares del tipo “see?”, “yeah!”, “let me tell you that”, “can you beat that?”, “whywhywhy”, “ha!”, etc. También, Hinojosa suele recrearse en esas expresiones conversacionales y tiende a repetir la misma idea, siendo más fiel al modo de expresarse de un niño, revuelto y redundante, si bien es cierto que resulta dañado ese liricismo condensado de Rivera. Baste un ejemplo de los dos textos para notar los cambios en estilo de los dos autores:

Se había venido el calor muy fuerte. Era raro porque apenas eran los primeros de abril y no se esperaba tanto hasta como los últimos del mes. Hacía tanto calor que no les daba abasto el viejo con el bote del agua. Venía solamente dos veces para el medio día y a veces no se aguantaban. Por eso empezaron a ir a tomar agua a un tanque que estaba en la orilla de los surcos. El viejo lo tenía allí para las vacas y cuando los pescó tomando

²⁵⁰ Hinojosa, Rolando. 1987. *Op. cit.*, p. 10.

agua allí se enojó. No le caía muy bien que perdieran tanto tiempo yendo al agua porque no andaban por contrato, andaban por horas. Les dijo que si los pescaba allí otra vez los iba a desocupar del trabajo y no les iba a pagar. Los niños fueron los que no se aguantaron. (*Tierra*, p. 10).

Texas Winter Garden area heat, remorseless and humid. But a strange heat since it was only the beginning of April. Why, heat like this doesn't come on...doesn't settle to wear you down until the end of the month, beginning—a May, or later. But the heat had come on so that the owner...the planter...couldn't keep up the water supply.

It was hot, and he knew it, too. But where was he then? He'd made two trips that morning, and that was it. And it wasn't enough, not nearly enough, let me tell you that.

The field hand-what else could they do?- they took to going over to a water tank; it was meant for the stock, see? And that's what the planter meant it for, too. He'd said that. So, when the hands went there (you got to understand that it was hot, see?) he'd get angry. Yeah.

Get away from there!

We were getting paid by the hour, all of us was. No piece work, nossir. And he looked at those water trips we took as a waste-a time. And money. But it was hot out in those field rows. What did he know?

Know what he did then? Threatened to fire us, he did.

No more water drinking, hear? Get way from that tank!

But it was the little kids, see? They couldn't do the work, and him not bringing enough water for us. Only made those two trips in the morning, see? So, the kids'd go out to the stock tank²⁵¹.

²⁵¹ Hinojosa, Rolando. 1987. *Op. cit.*, p. 9.

El bilingüismo de *Tierra* es otra de las dificultades que Hinojosa debía superar, pues no podía realizar el *code switching* al que Rivera nos tenía acostumbrados. En este aspecto, el momento de la pelea del muchacho anglo con el protagonista pierde algo de fuerza expresiva, pues en el original de Rivera un chico acusa a los mejicanos de robar en inglés, añadiendo al joven chicano un sentimiento de extrañeza e incapacidad verbal que no se puede percibir cuando los dos chicos se expresan en el mismo idioma. Otro pasaje que muestra la pérdida de dramatismo literario a causa de la traducción es cuando dos chicanos hablan de ir para Iuta (sic.) en la obra de Rivera, un lugar que ellos creen cerca de Japón, mientras que Hinojosa se ve obligado a escribir correctamente “Utah”. De hecho, las únicas expresiones españolas que se encuentran en el texto son *raza* y *mojado*, dos vocablos difícilmente traducibles y plenamente adaptados al léxico norteamericano.

En conclusión, se observan varios elementos en el trabajo de Hinojosa que hacen de su *Migrant* algo más que una traducción de la obra de Tomás Rivera. Rivera es el inspirador directo de las situaciones y motivos de la novela de Hinojosa, aunque el estilo empleado es parte fundamental de la maestría de Hinojosa. Algunas decisiones narrativas, aunque cuestionables, merecen tratarse como expresión del arte literario de uno de los más afamados escritores chicanos de la segunda mitad del siglo XX, quien, debido a su cercana relación personal con Rivera, así como su mutua admiración literaria, se convierte en una voz autorizada para ir un poco más allá del propio autor de *Tierra*.

Capítulo 13:

La Cosecha y otras estampas

Tomás Rivera, con la ayuda de “Publicaciones Quinto Sol”, consiguió ensanchar el espacio de la literatura chicana con su novela *...Y no se lo Tragó la Tierra* en 1971. Sin embargo, algunos cuentos, o historias breves inicialmente pensadas para esta novela, fueron dejados en el cajón de su escritorio, junto a otros jamás publicados, sólo compilados y editados después de su muerte bajo el título *La Cosecha*, por Julián Olivares en 1989. Estas historias, tanto las publicadas en revistas literarias como las inéditas, siguen la mayoría de la temática de Rivera presente en su novela *Tierra*. *La Cosecha* consta de siete fragmentos: “El Pete Fonseca”, “Eva y Daniel”, “La Cosecha”, “Zoo Island”, “Las Salamandras”, “La Cara en el Espejo”, y “En Busca de Borges”. Además de estos relatos, existen una serie de escritos sueltos y estampas que se publicaron en 1992 como “Apéndice” para su antología literaria editada también por Julián Olivares, y que contiene también algunos fragmentos de esa malograda novela, *La Casa Grande del Pueblo*, de la cual sólo tenemos noticia de su existencia a través de los escritos personales de Rivera.

Los cuentos de Rivera comparten numerosos elementos con su novela *Tierra* ya que, como se ha visto en capítulos previos, la narración del escritor se caracteriza por estar compuesta de historias breves. Cada una de sus viñetas presenta un conflicto particular que el lector debe posteriormente enlazar con otras historias para dar sentido y cohesión a toda la obra. Según el escritor, es precisamente la empatía que el lector siente por los personajes frente a esos conflictos lo que hace que la narración se convierta en algo intrigante. Por otro lado, los cuentos expresan esos conflictos de un

modo más particular y que según los apuntes personales del propio autor responden a tres tipos:

- (1) Primeramente existe los que se puede llamar el conflicto físico. Este conflicto existe entre el hombre y la naturaleza. Se incluye bajo este tipo de conflicto el hombre contra lo que circunda al hombre, la propia fisionomía del hombre, el ambiente natural y físico. Sin embargo se excluye aquí al otro hombre, aunque sea parte íntegra de la naturaleza.
- (2) Existe el conflicto social. El conflicto social es un conflicto entre hombres. Este conflicto puede ser ideológico, físico o psicológico, pero implica desde luego la lucha entre hombres.
- (3) Por último existe el conflicto interno. Este tipo de conflicto es psicológico y ocurre dentro de algún personaje. Desde luego que el conflicto interno puede traer manifestaciones de conflictos sociales o naturales. Es por eso que es necesario comprender que el cuento puede contener los tres tipos de conflictos o dos en combinación o solamente uno. Sin embargo, siempre se eleva un tipo como el de mayor intención.²⁵²

De este modo, la novela *Tierra* aúna todos estos conflictos. Esto es, la tierra se presenta como un ser hostil para los chicanos, que viven subyugados a ella en los campos de labranza. A la vez, sus patronos anglos –y algunos chicanos- son los responsables de muchas de las miserias que sufren, mientras que el muchacho protagonista vive su conflicto existencial particular al encontrarse atrapado entre dos mundos ideológicos. Por contra, cada historia corta de Rivera pone un énfasis especial en uno de los conflictos por él descritos, lo que los convierte en entidades únicas y completas.

²⁵² Esta cita corresponde a los papeles privados del autor, sin publicar previamente, y que forman parte de los Archivos de Tomás Rivera. La clasificación ofrecida por el autor, y que posiblemente fuera usada durante sus clases, aparece en varios estudios literarios previos, por lo que no se le puede atribuir la autoría completa. Citado en la “Introducción”, a cargo de Julián Olivares, en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, pp. 12-13.

Sin embargo, cuatro de las historias que componen la colección de *La Cosecha* fueron en principio pensadas para la novela *Tierra*. Estas historias son “El Pete Fonseca”, “Eva y Daniel”, “La Cosecha” y “Zoo Island”, aunque razones de composición, considerando el marco general de la obra, llevaron al autor a eliminar estos fragmentos de la novela. Existe un interesante estudio hecho por Julián Olivares²⁵³ que explica las razones de la exclusión de estas historias, aduciendo que, aparte de estar la novela *Tierra* obligada a contener sólo doce capítulos, para así representar los doce meses del ‘año perdido’ del joven protagonista, hay motivos de contenido que arruinarían el tono general de la novela. No obstante, Tomás Rivera publicó “El Pete Fonseca” y “Eva y Daniel” posteriormente en diferentes revistas literarias como *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature*, *Revista Chicano-Riqueña*, *Mester*, o *El Grito*, al igual que los cuentos sueltos “Las Salamandras”, y “En Busca de Borges”, y dejó sin publicar “Zoo Island” y “La Cosecha”. Por último, “La cara en el Espejo” junto a una pequeña introducción que no se puede llamar propiamente historia corta, más un fragmento sin terminar (“Era muy Llorón”), es lo único que queda de su obra jamás terminada, *La Casa Grande del Pueblo*.

Los cuentos de Rivera eliminados de su novela, en consecuencia, tienen mucho que ver con la experiencia migratoria de los trabajadores del campo, reflejando vivencias del joven Rivera cuando viajaba con su familia durante los veranos a los estados del “Midwest”, al mismo tiempo que denuncia el trato recibido por parte de los anglos. Estos cuatro cuentos están relatados, al igual que *Tierra*, desde la perspectiva de un niño que presencia la mayoría de los hechos o le han sido contados por alguien

²⁵³ Olivares, Julián. 1991. ““La Cosecha” y “Zoo Island” de Tomás Rivera: Apuntes sobre la formación de ... *Y no se lo tragó la tierra*”, *Hispania*, 74, Marzo 1991, pp. 57-65. En este ensayo, Olivares también revela que los cuentos eliminados de *Tierra* eran estos cuatro, y no dos (como afirmó en 1989, en la “Introducción” de *La Cosecha* dos años antes), estando todos ellos compilados bajo el título de *Debajo de la Casa y Otros Cuentos*, y que luego pasaría a convertirse en su novela maestra ... *Y No Se Lo Tragó La Tierra*.

cercano a él, por lo que el estilo literario tampoco difiere mucho del usado en la novela²⁵⁴. Así, la narración fluye ligeramente, con frases breves llenas de significado, propias del hablar de los niños, en un español²⁵⁵ sencillo, con rasgos dialectales en ocasiones (‘pos’, ‘pa’, ‘abajó’), y con varias inferencias del inglés (como se ha visto en *Tierra*, ‘troca’, ‘pompe’, ‘dompe’, etc.).

“El Pete Fonseca” es la historia de un pachuco, el joven rebelde chicano que vive en la gran ciudad, que se une a los temporeros y engaña a La Chata, una mujer abandonada por varios hombres (dejando cada uno de ellos un hijo detrás), robándole el dinero que habían ahorrado para un supuesto futuro juntos. Pete, “que llegó como la cosa mala, luego se hizo buena, y luego mala otra vez”²⁵⁶, explota el mismo tema que nos encontramos en algunos capítulos de *Tierra*, por ejemplo, “El Retrato” o “La Mano en la Bolsa”; esto es, cuando los mismos chicanos se aprovechan de sus desamparados paisanos. Ya había excluido “El Pete Fonseca” de *Tierra*, por esta innecesaria redundancia, cuando Rivera recibió la sugerencia de los editores de Quinto Sol de suprimir esta historia porque el pachuco “was presented in a derogatory manner”²⁵⁷ en un momento histórico en el que la figura del pachuco representaba cimas casi míticas para la causa chicana.

La historia del “Pete Fonseca” jugó un papel primordial en la carrera literaria de Rivera, pues era una de las lecturas que más le solicitaban durante sus conferencias, hasta el punto de poder recitarla casi de memoria²⁵⁸. Este cuento, donde el conflicto presentado es claramente de tipo social, donde un hombre se aprovecha de la debilidad e indefensión de la mujer, presenta varios detalles que merecen ser estudiados

²⁵⁴ Ver el capítulo de la presente tesis “... *Y no se lo Tragó la Tierra*”.

²⁵⁵ La mayoría de los cuentos, si no todos, fueron originalmente compuestos en español aunque luego se publicaran en inglés o las dos lenguas en las diferentes revistas literarias.

²⁵⁶ Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 39. Futuras referencias a esta compilación corresponden a esta edición y vendrán incluidas en el texto.

²⁵⁷ Olivares, Juan, 1991, *op. cit.*, p. 58.

²⁵⁸ Tal y como su amigo Rolando Hinojosa ha declarado en numerosas ocasiones.

atentamente. En primer lugar, esta historia relata las desdichas de la mujer chicana mejor que cualquier otro texto de Rivera. Como hemos mencionado previamente, el rol de la mujer no aparece de una forma contundente en los escritos de Rivera, al adoptar éste un punto de vista principalmente masculino. Sin embargo, en unas pocas páginas podemos leer la dificultad que tiene la mujer chicana para hacerse dueña de su propio destino, al encontrarse siempre supeditada al hombre. De este modo, La Chata, llamada así por haber padecido una enfermedad infecciosa que le destrozó la nariz cuando era niña, vive siempre bajo el yugo de su padre, quien debe darle su aprobación para poder casarse y pasar luego a servir a su marido, quien no tiene ningún reparo en abandonarla aunque ésta haya quedado embarazada, quedando entonces a expensas de otro hombre que pueda venir a ayudarla. Además, otros varones cercanos a ella también sienten que pueden disponer de ella libremente (“Cuando tenía apenas quince años dio luz a un niño. Le echaban la culpa a uno de sus tíos pero ella nunca descubrió de quién era”, *La Cosecha*, p. 32).

Lejos de inspirar compasión, La Chata se convierte de esta manera en ‘la dejada’ del pueblo y todos sus habitantes, hombres y mujeres, se entretienen contando sus miserias, congratulándose al mismo tiempo de que esa desgracia no les cayera a ellos. Después de que el Pete Fonseca abandona a La Chata sin dejarle ni un centavo, el narrador afirma que “los papases de la Chata bien enojados y nosotros, pues, casi no. Yo creo que porque no nos había pasado nada a nosotros” (*La Cosecha*, p. 39). Este último comentario también aleja a este cuento de la temática principal de la novela *Tierra*, al percibirse una empatía menor por el pueblo chicano, por sus sufrimientos y dramas personales, reafirmando la posición de varias escritoras y críticas literarias que declaran que las mujeres chicanas representan un grupo marginal dentro de otro grupo marginal.

Otro aspecto que resulta interesante del estudio de estos cuentos es la aparición de algunos detalles personales de ese niño-narrador-protagonista anónimo que sirve de nexo narrativo en la novela de Rivera. Así, en la historia de “El Pete Fonseca” podemos leer el siguiente pasaje: “Eso pasó allá por el ‘58” (*La Cosecha*, p. 39), desvelando el año específico donde situar la mayoría de los hechos relatados por el escritor (cuando el autor contaba unos trece años) y que posiblemente fuera el mismo momento cronológico que Rivera tuviera pensado para su novela *Tierra*²⁵⁹.

La historia “Eva y Daniel” también trata el tema amoroso, aunque desde una perspectiva completamente diferente, pues el conflicto presentado es el del tipo interno y psicológico (en menor medida, es posible hallar elementos pertenecientes a los otros dos). Cuenta la tragedia de dos amantes, que al principio “daba gusto el verlos juntos” (*La Cosecha*, p. 40) y que se ven forzados a la separación a causa del enlistamiento del joven para la guerra de Corea. Estando Daniel de maniobras, recibe la noticia de que su esposa embarazada está gravemente enferma y, a pesar de huir del campamento (ante la negativa de sus superiores a un permiso), llega demasiado tarde, encontrando a Eva ya fallecida. El final del cuento es de lo más poético, presentando a Daniel a punto de perder la razón y tronando cohetes cada noche desde entonces, simbolizando lo efímero de la felicidad. A pesar de su triste final, parece que Rivera decidió no incluir esta historia en *Tierra* porque no se correspondía con los otros capítulos de la novela en la que el amor verdadero no aparece o es siempre mal interpretado (piénsese en “La Noche que se apagaron las Luces”, por ejemplo, donde el amante sufre el desdén de su amada y decide últimamente suicidarse). Además, y como tema transversal, este cuento también narra las consecuencias del “G. I. Bill” dentro del pueblo chicano, al que se le muestra

²⁵⁹ Aunque es posible situar con bastante certeza el momento histórico de los hechos presentados en *Tierra* (a través de las referencias a la guerra de Corea), la inclusión de una fecha específica permite eliminar todos aquellos falsos debates surgidos sobre la presentación de personajes chicanos como seres demasiado resignados y anacrónicos según el momento de la publicación de la novela.

el camino militar como único método factible de superación social, –y que también se encuentra presente en los capítulos de “Un Rezo” y “El Retrato” de la novela *Tierra*.

Por otra parte, el cuento de “Zoo Island”, narrado en tercera persona, abarca toda la temática de *Tierra*. Relata el intento de un muchacho de crear un *pueblo* partiendo de las personas que están con él trabajando en Iowa, y para ello decide organizar un censo. El protagonista de esta historia, José, “tenía apenas los quince años cuando un día despertó con unas ganas tremendas de contarse, de hacer un pueblo y de que todos hicieran lo que él quería” (*La Cosecha*, p. 51). El título original de este cuento era “La Vez que se Contaron”, y acierta al comparar la situación de los 881/2 inmigrantes hispanos (contando las mujeres embarazadas como media persona adicional) con la del pueblito de al lado donde compran éstos la comida, en el que sólo hay 83 almas, y tienen iglesia, salón de baile y escuela, mientras los chicanos apenas tienen cuatro excusados y una “pompa” del agua. El nuevo título del cuento “Zoo Island” responde al irónico comentario de uno de los inmigrantes, cansado de ver cómo los anglos se pasean por las fincas para mirar a los chicanos como si fueran animales extraños²⁶⁰. Así, el chico pretende utilizar el censo como una herramienta para crear una comunidad, denunciando a su vez las ínfimas condiciones de vida que los sajones imponen a los chicanos. Para ello, el joven necesitará encontrar “la palabra”, *hablar*, gritar su disconformidad y sentirse parte de un grupo más grande –esto es, los elementos principales de la novela *Tierra*-, presentes en toda la producción literaria de Rivera, tanto en prosa como en verso.

Esta búsqueda de la “palabra” se une con la búsqueda de identidad del pueblo chicano y, a través del censo, “sabe uno que no sólo está, sino que es” (*La Cosecha*, p.

²⁶⁰ Por consiguiente, la elección del nombre “Zoo Island” se encuentra en inglés, al estar dirigido hacia los anglos, en un ejemplo del uso de los dos idiomas con fines retóricos. Según Olivares, “con el ‘code switching’, el pueblo chicano declara su solidaridad y superioridad: los humanos son los chicanos, las bestias los fisgones anglosajones” (en la “Introducción”, en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 20).

57). La diferencia entre “ser” y “estar”, inexistente en el idioma inglés que utiliza indistintamente el verbo “to be”, es de relevante importancia en este caso, ya que como el mismo Rivera afirmó en un ensayo publicado *post-mortem* sobre la autobiografía de Richard Rodríguez²⁶¹, clasifica al verbo “estar” como algo exterior, mientras “ser” representa el mundo interior, añadiendo que “in the Hispanic world, the interior world of ‘ser’ is ultimately more important than the world of ‘estar’”²⁶². De todos modos, la semejanza de temas es tan obvia entre esta historia corta y el último capítulo de *Tierra*, “Debajo de la Casa”, que la inclusión de “Zoo Island” habría supuesto minimizar la epifanía del protagonista de la novela, y es más que probable que ésta fuera la razón que llevó a Rivera a excluirla.

Para finalizar el estudio de las historias cortas rechazadas para formar parte de *Tierra*, el cuento titulado “La Cosecha” expresa un tono totalmente diferente al de la novela. En este relato, unos niños chicanos son testigos de un comportamiento un tanto singular por parte de un paisano llamado Don Trine. El marco temporal de estos hechos se encuentra durante los últimos días de septiembre y los primeros de octubre, “el mejor tiempo del año” (*La Cosecha*, p. 46) porque la cosecha está ya casi recogida y los chicanos se preparan para volver a Texas. Cuando se termina la labor, Don Trine se aparta de su grupo y se queda solo, no permitiendo a nadie acercarse a él. Los niños sienten curiosidad por saber de las andanadas de Don Trine y un día, sin que éste se cuenta, presencian cómo el hombre escava un hoyo y acto seguido entierra su brazo, permaneciendo en esta posición durante un tiempo.

²⁶¹ Rodríguez, Richard. 1982. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books. Tomás Rivera, aunque admiraba la expresión narrativa de Rodríguez, no podía compartir sus conclusiones.

²⁶² Rivera, Tomás. 1984. “Richard Rodríguez’ *Hunger of Memory* as Humanistic Antithesis”, *MELUS*, 1984, Winter, 11:4, p. 7.

Al día siguiente, uno de los muchachos que habían descubierto lo de Don Trine se fue solo a una labor. Allí imitó el mismo proceso que había observado el día anterior. Lo que sintió y nunca olvidó fue el sentir que la tierra se movía, que parecía que le cogía los dedos y hasta los acariciaba. También sintió el calor de la tierra. (*La Cosecha*, p. 50).

Esta historia se encuentra en clara oposición con la obra *Tierra*, donde se observa la relación del hombre con la tierra como algo hostil (el conflicto de tipo físico previamente mencionado). El joven protagonista de *Tierra*, después de dudar de la existencia de Dios, responsabilizándolo del estado de subyugación al que se ve forzada la comunidad chicana, se vuelve contra la tierra y, dándole una patada, grita que todavía no se lo va tragar. Esta actitud de lucha es la que caracteriza a toda la producción literaria de Rivera, tanto en prosa como en verso, y resulta sorprendente leer una historia como “La Cosecha”, donde hombre y naturaleza se encuentran en armonía, lo que explicaría el porqué de la desaparición de esta historia de la novela.

En conclusión, después de analizar los cuatro cuentos que fueron elaborados en un principio con motivo de *Tierra*, podemos sin ningún tipo de duda afirmar que su exclusión fue debida a las inconsistencias que éstos podrían originar, estableciendo *Tierra* como una novela “redonda” y no como una serie de cuentos. Por consiguiente, se hace necesario matizar, si no corregir, la opinión de Daniel P. Testa, cuando escribe sobre *Tierra* que “the individual stories, as esthetic constructions, are uneven in their appeal and impact. It may even be said that a few of them are somewhat contrived or at least do not have the ring of authenticity”²⁶³. La verdad es que se hace más evidente la inclusión de cada viñeta dentro de la obra completa, sus significados e intenciones,

²⁶³ Testa, Daniel P. 1979. “Narrative Technique and Human Experience in Tomás Rivera”, en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Op. cit.*, p. 93.

cuando se comparan con aquellos pequeños “sketches” que el autor decidió no incorporar a su novela.

Además de estos cuatro relatos, *La Cosecha* también incluye tres cuentos sueltos de temática bastante dispar. El primer texto de la recopilación se titula “Las Salamandras”, donde un narrador adulto reflexiona sobre un suceso acontecido en su niñez. Desde el principio de este cuento, se observa una gran diferencia con todas las anteriores producciones en prosa de Rivera, pues la voz narrativa no expresa una mera descripción de unos hechos presenciados por un niño, sino que ofrece una introspección psicológica sobre el significado de esos mismos hechos.

Pero tengo que empezar desde el principio para que puedan comprender todo esto que sentí y también de que, al sentirlo, comprendí algo que traigo todavía conmigo. Y no lo traigo como recuerdo solamente, sino también como algo que siento aún. (*La Cosecha*, p. 25).

En “Las Salamandras” se puede leer acerca de los intentos frustrados de una familia de inmigrantes chicanos en busca de trabajo. La lluvia echa a perder la mayoría de las cosechas, por lo que los dueños anglos de los ranchos echan a esta familia de sus tierras al no poder ofrecerles trabajo, y algunos “ni siquiera nos abrían la puerta para decirnos que no” (*La cosecha*, p. 26) por temor a que los chicanos les roben algo. Sin dinero para poder regresar a Texas ni comida, los miembros de esta familia se ven obligados a dormir a la intemperie, cuando el muchacho reflexiona sobre la condición de los suyos,

Dormimos en la orilla del camino y volví a despertar en la madrugada y volví a ver a mi gente dormida. Y esa

madrugada, la tercera, me dieron ganas de dejarlos a todos porque ya no me sentía que era de ellos. (*La Cosecha*, p. 27).

Aunque en un primer momento esta actitud puede parecer similar a la del muchacho protagonista de *Tierra* antes de su descubrimiento final, al indicar el distanciamiento existente entre su familia y él mismo, hay un elemento diferenciador y de suma importancia para comprender esta historia corta: su gente está dormida. Al inspeccionar los rostros de sus familiares mientras éstos duermen, compara sus cuerpos y caras de cera con la de su abuelo fallecido. Simbólicamente, Rivera parece culpar de algún modo a esos chicanos ‘que duermen’ de parte de sus desgracias, mientras que el niño siente que no pertenece a ese grupo precisamente porque no puede dormir, no puede aceptar con resignación abnegada las injusticias cometidas sobre ellos. Sin embargo, al amanecer, los chicanos consiguen encontrar un ranchero al que no se le había arruinado la cosecha, y los invita a quedarse para trabajar en sus campos. Esa misma noche, mientras la familia está durmiendo, la carpa donde se encuentran sufre una invasión de salamandras²⁶⁴, por lo que todos se despiertan y empiezan a matarlas.

Ese acto de lucha es precisamente el que hace que el muchacho vuelva a sentirse parte de su familia, de su grupo. La descripción de la ‘reconquista’ del suelo, del pie de la labor, por parte de los chicanos apunta numerosos elementos simbólicos. Así, aunque al principio el niño siente un poco de asco al aplastar a las salamandras, porque “les salía como leche del cuerpo” (*La Cosecha*, p. 28), en una clara referencia a la leche materna, a medida que comprende el valor de esa lucha directa en favor de su propia existencia, el niño recuerda que le “gustaba aluzar con la lámpara y matar despacio cada

²⁶⁴ Las salamandras, o ‘axolotes’ simbolizan, según la mitología azteca, el bien y el mal, la vida y la muerte, la tierra y el agua. Otros poetas chicanos, como Alurista, usaron estos animales conscientes de su valor simbólico (ver “Notas” a la “Introducción”, en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 22).

una” (*La Cosecha*, p. 28). A punto de matar a la última salamandra, el narrador reflexiona sobre el significado de ese momento y sus consecuencias futuras,

Pesqué a una y la examiné bien con la lámpara, luego le estuve viendo los ojos antes de matarla. Lo que vi y sentí es algo que traigo todavía conmigo, algo puro –la muerte original. (*La Cosecha*, p. 28).

La muerte aparece así pues una vez más en la obra de Rivera como elemento revelador, como maestra universal en el proceso de aprendizaje del chicano. La vida y la muerte representan un todo literario y existencial, actuando en perfecto equilibrio. La misma narración está construida sobre esa base donde el principio y el fin se tocan de manera circular, por lo que la repetición de ese “algo que traigo todavía conmigo” de la voz narrativa cobra mayor relevancia. Por eso, cuando el niño presencia la lucha de su pueblo, consigue por fin identificarse con ellos, pero también con la naturaleza y su ciclo vital.

En un plano diferente se sitúa el cuento “La Cara en el Espejo”, donde se relatan las visiones y pensamientos de un niño, Enrique, acerca de su amigo Chuy, quien murió ahogado. Esta historia pertenece a la novela *La Casa Grande del Pueblo*, de la cual tenemos noticia a través de algunos “Curricula Vitae” y comentarios del propio Tomás Rivera²⁶⁵, pero que nunca ha podido hallarse en su totalidad entre sus archivos personales. El propio Rolando Hinojosa afirma que “neither Concha Rivera nor Frank Pino nor I could locate the entire manuscript on a careful search some six months after Tomás’ death. We came across some new pieces and some familiar ones he’d read or that I’d read for him at this or that conference. But as to the completed, or completed

²⁶⁵ En una entrevista en 1979, Rivera declara “hace res años que terminé otra novela, *La Casa Grande del Pueblo*, pero no la he repasado”, en Vásquez-Castro, Javier. 1979. “Tomás Rivera”, *Acerca de Literatura: Diálogo con Tres Autores Chicanos*. San Antonio: M&A Editions, pp. 51 -52.

manuscript, no; no such good fortune, if it existed in completed form”²⁶⁶. Parece que la novela *La Casa Grande del Pueblo* giraba en torno a las vivencias de un grupo de chicanos que se veían obligados a compartir un mismo techo, según se desprende de otros fragmentos recuperados (y que estudiaremos más adelante). El editor Julián Olivares parece que se mostró dispuesto a incluir este episodio dentro de la colección *La Cosecha* y no otros porque “La cara en el Espejo” posee los suficientes elementos literarios característicos de las historias cortas.

Este cuento presenta también el conflicto de tipo interno, pues narra la dificultad de un niño a aceptar la muerte de su mejor amigo. Esta historia presentada en forma de un largo monólogo interior se ve interrumpida constantemente por una segunda voz externa que insta al protagonista a que se levante pues se le hace tarde para ir a la escuela. Según vamos leyendo, descubrimos que Chuy falleció ahogado mientras el protagonista, Enrique, pensaba que estaba simplemente jugando, por lo que le pedía también que dejara de bromear y se levantara, solapando los “ándale, levántate” de la otra voz en un interesante giro irónico.

Además, el mismo título “La Cara en el Espejo” hace referencia a un motivo que ya hemos visto en “Zoo Island”, pues indica la pequeña ventana por la cual los fisgones anglos se acercan a la vida de las ochenta y seis personas que viven en la casa (curiosamente, casi las mismas que las que habitan en “Zoo island”),

De todos modos, fue güelito quien dijo que ya no le importaba si lo veían de noche, que al cabo comoquiera eran muchos dentro de la casa –ochenta y seis. Ochenta y seis almas, como dice, en una casa por grande que sea, se hacen más. (*La Cosecha*, p. 58).

²⁶⁶ Esta cita forma parte de un segundo “Prólogo” de Rolando Hinojosa en inglés a la traducción de los cuentos de Rivera (en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest* (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 72).

Sin embargo, esa ventana sirve metafóricamente también para ver dentro de la mente del muchacho, quien posiblemente se siente culpable y confundido por la muerte de su amigo. Por eso, cuando Enrique se levanta finalmente para arreglarse e ir a la escuela, la cara que ve en el espejo no es la suya, sino la de su amigo Chuy (“todo era yo, menos la cara, la cara era de Chuy”, *La Cosecha*, p. 62). De este modo, aunque Julián Olivares afirma que esta experiencia “indica que la muerte es un rito –en el caso de Enrique, un rito de pasaje - que solidifica a la comunidad mediante el recuerdo de los muertos”²⁶⁷, lo cierto es que la muerte se presenta en esta historia como algo misterioso y confuso. Lejos de evocar los paseos del muchacho protagonista de *Tierra*, al que le gustaba caminar por los cementerios cuyos pórticos rezaban “No me olvides”, o incluso la historia previamente comentada “Las Salamandras”, donde la lucha entre la vida y la muerte aparece como un elemento de afirmación vital, en “La Cara en el Espejo” la muerte no parece esconder ninguna enseñanza, sino que incide precisamente en la fragilidad de la vida y la incertidumbre del destino.

“La Cara en el Espejo” no es la única historia que nos queda de *La Casa Grande del Pueblo*, sino que disponemos de algunos pasajes más, y que fueron publicados en 1992, en la antología literaria de los trabajos completos de Rivera. Estos fragmentos aparecen en el “Apéndice”, junto con algunas explicaciones del editor, Julián Olivares. El primer texto parece ser la introducción de la novela, donde se narra la llegada de una familia tejana a Iowa para trabajar en los campos del “Midwest”. Una vez allí, el patrón les ha dispuesto una enorme casa blanca en el centro del pueblo, aunque les advirtió que sólo cogieran “un cuarto para las tres familias”²⁶⁸. Al ser los primeros en llegar, los miembros de esta familia optan por acomodarse en tres cuartos diferentes, pero deciden

²⁶⁷ “Introducción”, a cargo de Julián Olivares, en Rivera, Tomás. 1989. *Op. cit.*, p. 17.

²⁶⁸ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 420.

que una vez lleguen los otros trabajadores, se quedarán en la habitación que tiene una puerta que da al cuarto de baño. También se menciona que el dueño de la casa ha dispuesto que todos los solteros vivan en el mismo piso, revelando la posible línea argumental de la novela, en la que los solteros despertarían recelos entre los matrimonios. Este primer fragmento concluye con las inquietantes palabras de un muchacho, premonitoras de un final dramático,

Teníamos una casa grande en el pueblo. Lo único que me sorprendió a mí y lo que me dio miedo fue el sótano. Grandísimo. Me pareció como que la casa lo estaba escondiendo y guardándolo para alguna ocasión. Lo encontré oscuro y frío. Hasta parecía estar lleno de algo.²⁶⁹

El otro fragmento que nos ha quedado de la obra *La Casa Grande del Pueblo* es el titulado “Era muy Llorón”. En esta breve historia podemos leer un interesante estudio sobre la sensibilidad masculina, que rompe en cierto modo con los papeles estereotipados del hombre chicano. Cuando un muchacho no puede contener las lágrimas por su amigo fallecido (recordemos “La Cara en el Espejo”), su hermano mayor se burla de sus lloriqueos. Sin embargo, el padre defiende a su hijo menor, declarando que “nomás los hombres de deveras lloraban. Que los meros hombres eran los que sentían”²⁷⁰. Este comentario supone un giro radical en la concepción del ‘macho’ que se presenta en numerosos textos chicanos, aunque Rivera lo atenúa inmediatamente después, con la afirmación de que el padre “aunque era muy llorón, mi viejo era muy hombre”²⁷¹.

²⁶⁹ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 421.

²⁷⁰ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 423.

²⁷¹ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 421.

Volviendo a *La Cosecha*, el último cuento que aparece en esta colección, “En Busca de Borges”, es el único que fue publicado inicialmente en inglés²⁷² en 1973, y que parece que fue compuesto como un ejercicio literario por parte de Tomás Rivera como ejemplo y estímulo para una de sus clases universitarias. Esta historia difiere completamente de todas las anteriores producciones de Rivera, pues no trata de las experiencias de los trabajadores temporales, sino que se presenta como una pincelada surrealista acerca de la literatura misma. El cuento abarca la mayoría de las preocupaciones literarias de Rivera, la magia de la palabra, la búsqueda del “laberinto” donde el chicano pueda observar y grabar su propia existencia²⁷³, y la función social y crítica de la literatura.

Como hemos estudiado, la prosa de Rivera se vio influenciada por numerosos escritores hispanos, principalmente Rulfo, García Márquez y Borges. De hecho, éste último se encontraba en la Universidad de Oklahoma cuando Tomás Rivera estudiaba allí, por lo que no resulta extraño encontrar algunas coincidencias estilísticas. De este modo, el cuento empieza con un ser anónimo que busca ‘la verdad’, cuando una voz le sugiere que vaya a la biblioteca a buscar a Borges,

Pregúntale a Borges, pregúntale; no temas. Lo encontrarás en la biblioteca debajo de cada palabra. Aún se afana, a tal edad, por encontrar o decifrar la manzana ¿o pera?, lo que representó la revista *Life* cómo fuese el mundo... o mejor, cómo se ve la tierra desde el espacio. (*La Cosecha*, p. 64).

El ‘yo’ narrativo se encuentra entonces en una biblioteca, donde mantiene una conversación con Borges quien le exhorta a leer todas las palabras. La voz narrativa

²⁷² Aunque fuera escrito originalmente en español, el idioma que Rivera prefería para componer, con excepción de algunos poemas.

²⁷³ Ver Rivera, Tomás. 1992. “Into the Labyrinth: The Chicano in Literature” en *Tomás Rivera. The Complete Works, Op. cit.* pp. 325-337. Originalmente publicado en Simmen, Edward (ed.). 1971. *New Voices in Literature: The Mexican- American* Edinburg: Pan American University, pp. 18-25.

decide entonces dedicarse por completo a seguir la invitación de Borges, aunque esa búsqueda de la verdad, escondida según él en las palabras, empieza a provocarle náuseas. A instancias de una tercera voz inquisidora, el ‘yo’ narrativo revela una pesadilla similar al mito de Sísifo, indicador de la futilidad de su cometido, y una segunda pesadilla que la cuenta “en el tiempo pasado porque está en el futuro” (*La Cosecha*, p. 66). En este segundo sueño, numerosos personajes observan a la voz narrativa y le piden que les revele algo. Seguidamente, los personajes empiezan a llevarle libros y el narrador-protagonista empieza a sentirse molesto por la “esperanza que mostraban los ojos” (*La Cosecha*, p. 67) de esos personajes que esperan algún tipo de revelación y que el narrador no dispone. Al final, el protagonista huye de la biblioteca, no sin antes vomitar todas las letras durante horas, mientras los otros personajes se encuentran volteando el vómito con unos palos, “con una cara de esperanza que a veces me parecía imbécil”²⁷⁴ (*La Cosecha*, p. 67).

El significado de la historia se hace evidente cuando uno contextualiza toda la producción literaria de Tomás Rivera. De acuerdo con Julián Olivares, “para Rivera, la literatura tiene que decir algo; no es sólo una invención abstracta de la mente, una sopa borgeana de palabras”²⁷⁵. Por consiguiente, al igual que hemos visto la dimensión crítica y social de la mayoría de los escritos en prosa de Tomás Rivera²⁷⁶, en sus ensayos enfatizaba la necesidad de encontrar una literatura propia donde los chicanos pudieran reconocerse. Según Rivera, los tres elementos distintivos de la literatura chicana son precisamente el recuerdo, el descubrimiento, pero también la voluntad de

²⁷⁴ Esta frase, que concluye el cuento “En Busca de Borges”, sólo se encuentra en la publicación en español.

²⁷⁵ “Introducción”, a cargo de Julián Olivares, en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 18.

²⁷⁶ Ver el capítulo “La Política en la Obra de Tomás Rivera” de la presente tesis.

hacerse a sí mismos, puesto que “de la desesperación brota la esperanza a la fuerza a seguir viviendo”²⁷⁷.

Para terminar este capítulo sobre los escritos en prosa jamás publicados en vida por Tomás Rivera, es conveniente hacer mención a una serie de viñetas o estampas que fueron originalmente pensadas para la novela *Tierra* o para algunos de los cuentos de *La Cosecha*. Según el propio Rivera, la estampa o anécdota “a veces se puede ligar bien al cuento que precede pero no necesariamente. Sirve de ligazón para la obra total”²⁷⁸. El arte narrativo de Rivera es de tal magnitud que consigue evocar numerosos sentimientos, la mayoría con sabor agridulce, en unas pocas líneas. La mayoría de estas estampas se encuentran entre los doce capítulos de *Tierra* que componen los doce meses del año perdido del niño protagonista. Sin embargo, Julián Olivares pudo rescatar otros fragmentos que completan la producción narrativa de Rivera.

Es posible que algunas de estas estampas fueran los primeros bocetos de sus cuentos, o que surgieran a raíz de ellos, como una forma de breve epílogo. Así, Rivera narra la conversación entre Don Simón y tres jóvenes que intentan entrevistarlos para hacer un censo (igual que en “Zoo Island”). Sin embargo, la respuesta de Don Simón revela la inquietud típicamente riveriana de la falta de la palabra entre el pueblo chicano,

- ¿Para qué? ¿Apoco creen ustedes que hablan mucho?
Bueno, no solamente ustedes sino toda la gente. Lo que hace la mayor parte de la gente es mover la boca y hacer ruido. Les gusta hablarse a sí mismos, es todo. Yo también

²⁷⁷ Rivera, Tomás. 1992. “Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad en el Proceso Imaginativo Literario”, en *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 361. Publicado originalmente en *Atisbos: Journal of Chicano Research*, 1 (1975), p. 363.

²⁷⁸ Esta cita corresponde a un “Documento” de los Archivos de Tomás Rivera, en Rivera, Tomás. 1992. *Tomás Rivera. The Complete Works, op. cit.*, p. 417.

lo hago. Yo lo hago en silencio, los demás lo hacen en voz alta.²⁷⁹

Otra estampa titulada “Mingo y Pancha” está centrada en una pareja de chicanos que no puede dejar de hablar sobre su luna de miel, en la que por una semana no comieron tortillas ni frijoles, sino patatas revueltas con huevo y pan blanco. Esta historia es reminiscente de la otra estampa incluida en *Tierra* donde se celebra una boda en el pueblo del niño protagonista, y constituyen dos de las pocas imágenes felices descritas por el autor. Por el contrario, la anécdota “La Volteada” representa a la perfección el estilo trágico de la producción de Rivera. En ella, un padre consigue ahorrar lo suficiente para comprar un coche, pero al ser demasiado anciano y no tener buena vista, le pide a su hijo de trece años que lo conduzca. Al principio el muchacho se muestra prudente, “pero después que pasaron a Kansas City cogió tanta confianza que empezó a leer los letreros al lado de la carretera. Fue cuando se volcaron”²⁸⁰.

Las dos estampas restantes, “El Alambre de Cobre” y “Popeye” hacen referencia a la vida de los inmigrantes en el sur de los Estados Unidos. En la primera se describe la práctica de algunos chicanos de ir al basurero para buscar objetos para vender, siendo el alambre de cobre uno de los tesoros más apreciados, al pagarse a cinco centavos la libra²⁸¹. La otra anécdota narra el desfile anual de Crystal City, la ciudad donde nació Tomás Rivera, con motivo de la celebración de la cosecha de las espinacas, y que viene acompañado por una estatua de la popular caricatura de Popeye. Contrasta en esta pequeña historia la alegría de los más pequeños subidos a los camiones saludando a “la parentela” con el arduo trabajo de los más mayores en los campos de labranza.

²⁷⁹ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 417.

²⁸⁰ Rivera, Tomás. 1992. *Op. cit.*, p. 418.

²⁸¹ Esta estampa parece haber formado parte de la historia de “El Pete Fonseca” en su versión original.

Como se puede comprobar, toda la narrativa de Tomás Rivera se caracteriza por seguir unas pautas muy determinadas. La temática gira en casi todas las ocasiones alrededor de la vida de los inmigrantes chicanos en los Estados Unidos que tienen que trasladarse de estado en estado en busca de ranchos en los que trabajar. Una vez allí, a las duras condiciones laborales se les suman las experiencias cotidianas y las relaciones interpersonales de los personajes, y que suelen estar marcadas por la muerte o el engaño. La mayoría de las historias están narradas por un muchacho o un adulto que recuerda algunos momentos de su niñez, alternando el uso de la primera persona (dándole mayor veracidad autobiográfica) o la tercera persona (actuando como simple testigo de unos hechos). En estas historias, Rivera mezcla anécdotas y episodios trágicos y cómicos, acercando los personajes al lector y convirtiéndolos en seres reales y humanizados a través de su estilo simple y directo. Sin embargo, el tono predominante de la prosa de Rivera es triste y melancólico, pues dibuja un panorama bastante sombrío de la situación del pueblo chicano, y la felicidad aparece de una forma bastante pasajera. A pesar de ello, debemos concluir que la narrativa de Tomás Rivera representa un acto de afirmación positivo del pueblo chicano, pues gracias a ella los chicanos pueden sentirse parte de una tradición mayor, un pueblo que no solo “está”, sino que también “es”.

Capítulo 14

The Searchers

La obra poética de Tomás Rivera es escasa, al igual que la obra en prosa, pero contiene líneas de hermosa belleza y hacen cuestionar qué hubiera pasado si la muerte no hubiera tropezado con el autor de forma tan intempestiva. Algunos de sus poemas aparecieron publicados en diversas ediciones de la revista periódica *El Grito*, y varios de ellos fueron después publicados en un sólo volumen en 1973, editado por Julián Olivares, bajo el título *Always and Other Poems*. Otras composiciones líricas de Rivera han ido apareciendo a lo largo de los años, hasta llegar a la colección de toda su poética, en *The Searchers: Collected Poetry*²⁸², puesta a la luz seis años después de su muerte en 1990.

Buscando entre este conjunto de poesías, no es difícil encontrar las mismas inquietudes, los mismos motivos que se reflejan en su obra en prosa, y que responden a su vez a su comentario crítico de la literatura chicana en general. Así, el poder de la palabra, el rechazo de la injusticia social contra los chicanos, la dureza del trabajo del inmigrante, la falta de nuevos valores espirituales, el conflicto de padres con hijos y, por último, el optimismo del triunfo del amor sobre todas las cosas, son los temas que Tomás Rivera pinta con su trazo maestro, con sus palabras evocadoras de la realidad chicana en los Estados Unidos.

De este modo, es conveniente empezar con una de las obsesiones que acompañaron a Tomás Rivera desde su infancia, la palabra, esa entidad abstracta que su abuelo, al que ya se ha hecho referencia, le enseñó a idolatrar. Su poder explicatorio, su capacidad de promover el amor y la comprensión entre las personas de todas las etnias,

²⁸² Rivera, Tomás. 1990. *The Searchers: Collected Poetry* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press. Algunos poemas que Rivera pensó en descartar, junto con otros sin terminar, fueron encontrados por Julián Olivares en "his wastebasket" y permanecen sin publicar.

su valor como instrumento para recuperar el pasado de un pueblo, su pueblo, se hacen presentes en este pequeño poema, que advierte del peligro de cerrar el paso a la palabra, de pasivizar su capacidad sanadora, como se puede leer en “Soundless Words”,

Words without sound
how terribly deaf

What if I were to remain
here
in the words
forever?²⁸³

Esta apelación a la expresión de la “palabra”, no muda, se une con la búsqueda de identidad del pueblo chicano, y nos recuerda al joven protagonista de *Tierra* cuando recupera su año perdido ‘debajo de la casa’, cuando la multitud de voces se golpean unas a otras en un flujo incesante de palabras que permiten al niño mirar a su pueblo con una nueva perspectiva, comprenderlo y amarlo. De la misma forma, cuando el niño de “Zoo Island” decide censar a todo su pueblo, para devolverles la identidad que el sistema estadounidense les había denegado de alguna forma, lo que hace es utilizar la palabra para demostrar que ellos no sólo están, sino que también son.

Es paradójico que el primer poema que Tomás Rivera publicó en 1967 se refiera al dolor por la muerte de su padre, en una elegía titulada “Me Lo Enterraron”²⁸⁴. Al mismo tiempo, el rechazo del antiguo mundo chicano por parte de las jóvenes generaciones es un tema bastante vivo en la sociedad estadounidense actual, donde es fácil observar cómo los jóvenes se niegan a continuar con el legado de sus padres. Rivera parece advertir del peligro de ignorar este pasado, pues sólo con el recuerdo de aquéllos

²⁸³ Rivera, Tomás. 1990. *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁴ Este poema se encuentra citado en el segundo capítulo de la presente tesis (ref. “Datos biográficos”).

que le precedieron, puede el nuevo chicano afrontar la precariedad existencial. El ejemplo más representativo de este distanciamiento con el pasado se encuentra en el simple hecho del lenguaje, las palabras, cuando padres e hijos mantienen sus diferencias utilizando el inglés y el español,

- Mira, m'ijo, qué rascacielo.
 "Does it reach the sky and heaven?"
 - Mira, m'ijo, qué carrazo.
 "Can it get to the end of the world?"
 - Mira, m'ijo, ese soldado.
 "¿Por qué pelea?"
 - Mira, m'ijo, qué bonita fuente.
 "Yes, but I want to go to the restroom."
 - Mira, m'ijo, qué tiendota de J.C. Penney,
 allí trabajarás un día.
 "Do you know the people there, daddy?"
 - No,
 vámonos a casa,
 tú no miras nada.²⁸⁵

El tema de los trabajadores temporales del campo hace su presencia en el poema épico "The Searchers". Este poema es posiblemente el más significativo de toda su obra, pues se refiere al tema de la búsqueda como acto de afirmación vital, tema que puede aplicarse a muchos niveles "the search for material gain and economic improvement; the quest for community and a rightful place in society; the search for self-determination and a voice in this country's political establishment; and also the pursuit of meaning which concerns all intellectual endeavors"²⁸⁶.

²⁸⁵ Rivera, Tomás. 1990. *Ibid.*, p. 35.

²⁸⁶ Rivera, Tomás. 1990. *Ibid.*, p. 11. La cita se refiere a la introducción de Julián Olivares, editor de la compilación.

De hecho, Rivera entiende la vida como una búsqueda, y mira hacia su propia familia, a su pasado como trabajador temporero, para comprender que el origen de América, de los dos continentes y, por extensión, del hombre, es simplemente expresión del espíritu de sobrevivir, de explorar, de perseguir, y por último, de encontrar.

Within those migrants I saw that strength. They may be economically deprived, politically deprived, socially deprived, but they kept moving, never staying in one place to suffer or be subdued, sino siempre buscaban trabajo [...] they were travelers. If they stayed where there was no work, se morían [...] y no se murieron [...]. I see that same sense in the Europeans who came here [...] And the migrant workers still have that role: to be searchers. I've written a poem called "The Searchers". Para mí era gente que buscaba [...] and that's an important metaphor of the Americas. My grandfather was a searcher; my father was a searcher; I hope I can also be a searcher. That's the spirit I seek.²⁸⁷

Por consiguiente, sólo es necesario combinar los dos motivos permanentes de la poética de Rivera, la palabra y la búsqueda, para reconocer y comprender fácilmente los siguientes versos,

We searched through
 our own voices
 and through
 our own minds
 We sought with our words²⁸⁸

²⁸⁷ Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Op. cit.*, pp.140-141.

²⁸⁸ Rivera, Tomás. 1990. *Op. cit.*, p. 56.

El poema se completa con una interesante reflexión sobre la soledad a la que se tiene que enfrentar el chicano, puesto que debe afirmarse como persona única, desatando los lazos que le mantenían ligado a la cultura mejicana (y española) e incapaz de asentar nuevas raíces en una tierra hostil.

The search begun
 so many years ago only
 to feel the loneliness
 of centuries
 Hollow -soundless centuries
 without earth

How can we be alone
 How can we be alone
 if we are so close to the earth?²⁸⁹

También aparece en “The Searchers” otro tema constante en la poética de Rivera, esto es, la falta de respuesta de la religión para las principales preguntas existenciales, la muerte en particular. La religión entendida como opiáceo, usada para aniquilar cualquier intento de revolución social, tanto por los círculos de poder como por los propios chicanos, es el primer obstáculo que el niño chicano debe superar para así poder descubrir su identidad. Consecuentemente, cuando el niño/la voz poética debe enfrentarse a la muerte, se olvida de todas las enseñanzas basadas en supersticiones, y busca refugio en ella, pues sólo la muerte, y el recuerdo de todos aquellos que le precedieron pueden ayudarle a conquistar su soledad. Una vez más, la muerte cumple un papel didáctico y representa la total aceptación del ciclo vital. Al igual que en el

²⁸⁹ Rivera, Tomás. 1990. *Ibid.*, p. 57.

cuento “Las Salamandras”²⁹⁰, la “muerte original” resulta de la combinación de la vida, la lucha, la búsqueda y el descubrimiento del propio pasado.

Death
 we searched in Death
 We contemplated the original
 and searched
 and savored it
 only to find profound
 beckoning
 A source that continued the search
 beyond creation and death
 The mystery
 The mystery of our eyes
 The eyes we have as
 spiritual reflection
 and we found we were
 not alone.²⁹¹

Al igual que en *Tierra*, entonces, el descubrimiento del pasado, el recuerdo, es la llave que abre un mundo de esperanza para el pueblo chicano, sin soledad, pues, como analiza Julián Olivares, “we live together in our collective conscious. Through memory, we rescue the dead and achieve our own salvation in the affirmation of our being and identity”²⁹².

Terminamos entonces el estudio de la obra de Tomás Rivera con esta característica nota de optimismo del autor, donde el orgullo de ser chicano trasciende

²⁹⁰ Ref. el capítulo trece de la presente tesis, “*La Cosecha* y otras estampas”.

²⁹¹ Rivera, Tomás. 1990. *Ibid.*, p. 58.

²⁹² Olivares, Julián. 1986. “The Search for Being, Identity and Form in the Work of Tomás Rivera”, en *International Studies in Honor of Tomás Rivera*, op. cit., p. 77.

esteréotipos, se recupera el pasado olvidado -o que algunos han intentado borrar-, se recobra la dignidad perdida y permite mirar al futuro con una mirada brillante.

Capítulo 15:

Conclusión

El término “chicano” encierra numerosos significados, todos ellos ilustrativos del poder de la palabra para conferir sentimientos, actitudes, formas y filosofías. Etimológicamente, la palabra “chicano” deriva de la palabra “mejicano”, que sustituye el sonido fricativo velar sordo /x/ español por la combinación inglesa /ks/, seguido por un proceso de abreviación que elimina la primera sílaba “me-”. En un principio, el vocablo “chicano” era usado despectivamente por los anglosajones hacia los inmigrantes procedentes de Méjico, los cuales eran -y son- vistos como elementos perturbadores de su propia utopía americana. Sin embargo, la propia naturaleza de la palabra indica la estrecha relación que existe entre los dos pueblos separados por una frontera ficticia, en continuo contacto y colaboración simbiótica.

Por otro lado, el inglés americano ha optado en los últimos años por referirse a los diversos grupos étnicos a través de los típicos, y un tanto pretenciosos, “African-American”, “Italian-American”, “Native-American” o “Mexican-American”. A pesar de la aparente bondad de sus intenciones, estos adjetivos, en vez de acercar a estas personas al “establishment”, sirven de barrera a muchos que intentan integrarse completamente en la sociedad estadounidense. Es más, los “dobles gentilicios” niegan la interacción que existe entre los diferentes mundos ideológicos que habitan en un mismo espacio físico, con la consiguiente tensión existencial que deben superar sus miembros al verse empujados en dos direcciones distintas.

De este modo, el término “chicano” expresa a la perfección esa síntesis resultante del proceso dialéctico que Tomás Rivera supo abrazar en su totalidad. Por ello, en este estudio sobre la contextualización de los trabajos de Tomás Rivera se ha

propuesto el término “Mexicanamerican” para describir los escritos literarios de un hombre que bebió de las más diversas fuentes para desarrollar sus composiciones y a las que añadió su amor por todas las personas, su amor por la vida. La obra de Tomás Rivera en particular no es un vacío o un guión separador, ni tampoco la superposición aleatoria de dos elementos enfrentados, sino una total afirmación de cada uno de los componentes de su “yo” personal.

Si bien es cierto que los chicanos no son un grupo homogéneo, a pesar de las numerosas etiquetas clasificadoras, Tomás Rivera describe el sentimiento de alienación que la mayoría de los chicanos sufre al vivir entre dos mundos, tanto en un modo individual como colectivo. Pero el autor también revela que la única forma de hacer frente a esa soledad existencial es a través de la propia comunidad chicana, abrazándola y juntándola de nuevo. Cuando el escritor afirmó “I wrote *tierra* because I was a Chicano and am a Chicano”²⁹³, reflejó claramente la deuda que sentía con su pasado, pues gracias a la recuperación de sus orígenes consiguió dar sentido a un presente incierto. No debe extrañar entonces que para comprender la producción literaria de Rivera sea necesario indicar el pasado histórico y literario de este pueblo marginado, al igual que el estudio no sería completo sin señalar el efecto que su obra produjo, y produce, en el seno de la comunidad chicana.

Por consiguiente, una vez establecido el hecho de que una obra literaria no debe ser estudiada como un hecho aislado, producida en lo alto de la “torre de marfil” del poeta, es necesario investigar todos los elementos que juegan un papel más o menos determinante antes, durante, y después de su elaboración. Basta una breve revisión a los momentos biográficos más significativos del autor para descubrir la estrecha unión que existe entre la vida de Tomás Rivera y sus escritos. De niño tuvo que soportar largas

²⁹³ Esta cita corresponde a un artículo del autor jamás publicado, “Chicano Literature: Dynamic Intimacy” (mencionado en la “Introducción”, a cargo de Julián Olivares, en Rivera, Tomás. 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press, p. 24).

horas bajo el sol ayudando a sus padres en los campos de cultivo, pero también se enfrentó a un sistema educativo que durante la década de los cuarenta no destacaba precisamente por su atención a la diversidad. Animado por su abuelo, dedicó la mayor parte de su infancia y juventud a leer y escribir, lo que le supuso poder terminar sus estudios universitarios. Al mismo tiempo, la literatura le enseñó el poder de la palabra como agente histórico y social, capaz de producir efectos políticos y catárticos. Con estos simples hechos, es posible comprender las dos primeras esferas de influencia en Tomás Rivera: la vida del trabajador migratorio y el poder de la palabra.

Por otro lado, las condiciones sociales y políticas en los Estados Unidos durante la época del “Civil Rights Movement” ayudaron a expandir el interés por los motivos étnicos y minoritarios en los campus universitarios. Coincidiendo con los estudios de post-grado de Tomás Rivera y sus primeras producciones literarias, la comunidad chicana centró sus esfuerzos en atacar un sistema que los subyugaba al poder establecido anglosajón. No dudaron los miembros de “La Raza” en usar la literatura como vehículo de protesta, tanto en poesía (Alurista), teatro (Valdez) o prosa (Rivera).

Sin embargo, a pesar de ser una literatura altamente politizada y con carácter regional durante este período, Tomás Rivera consiguió dar una dimensión universal a sus escritos al referirse a los perennes temas existenciales y al problema de la búsqueda de la identidad. Aparecen entonces los dos ejes sobre los que gira la obra riveriana: la feroz crítica a los abusos de los anglos sobre los chicanos y la inquietud de un joven por sentirse atrapado en medio de esos dos mundos ideológicos que mencionábamos anteriormente, el mejicano y el estadounidense. La solución de Rivera, una vez más, no fue excluir, elegir o restar, sino que optó por reivindicar el papel del “chicano nuevo”, capaz de sentirse orgulloso de su herencia cultural sin que por ello tenga que renunciar a su individualidad.

Literariamente, Rivera también fue el receptor de numerosas influencias externas, procedentes de las dos orillas del río Grande y de la memoria colectiva de su comunidad. En parte, fue deudor de una tradición oral sumergida en el pasado del pueblo chicano, que había sido atropellado desde la firma del tratado de Guadalupe-Hidalgo. Los corridos hicieron comprender a Rivera que era posible escribir una obra literaria tomando a un chicano como figura completa. Sus estudios académicos, por otro lado, le facilitaron la adopción de ciertos conocimientos que luego usaría en sus escritos. Tanto la literatura hispana como la anglosajona suministraron a Rivera elementos y modos que son fácilmente identificables a lo largo de su poesía y prosa.

El genio de Tomás Rivera, sin embargo, evitó que su producción se convirtiera en un mero “collage” sin sentido ni cohesión. El autor concibió la literatura chicana (o “Mexicanamerican Literature”) como la síntesis de la literatura mejicana y estadounidense, creando a su vez algo nuevo y original. Para ello, basó sus narraciones en el drama individual de un personaje pero también describió el paisaje humano de todo un pueblo. Usó técnicas literarias propias del “Realismo Mágico”, aunque varios detalles figurativos y estructurales corresponden también a la tradición literaria anglosajona. Rivera otorgó a sus personajes un lenguaje simple, preciso y realista, con acentos locales y “Spanglish”, pero también supo llenar sus diálogos y descripciones de momentos altamente líricos.

Por todo esto, es posible afirmar que Tomás Rivera creó algo único e irreplicable. Si bien es cierto que el autor fue ayudado por el momento político en los Estados Unidos, y las diferentes casas editoriales lo vieron e impulsaron como un ejemplo a seguir, no cabe ninguna duda de que Tomás Rivera fue uno de los principales responsables del “Renacimiento Chicano”. Fueron muchos los escritores y escritoras, así como algunos cineastas, que decidieron seguir o continuar el camino que Rivera

había trazado, abriendo en ocasiones nuevas sendas que representan el futuro de la literatura chicana. Por eso, en este estudio hemos tratado de contextualizar la obra literaria y académica de Tomás Rivera, argumentando las similitudes y diferencias con otros autores chicanos previos, contemporáneos y futuros, para así poder comprender mejor la contribución original de este autor a la literatura chicana en particular y la literatura americana en general.

Por último, es necesario hacer referencia a la otra gran pasión del autor: la educación de los jóvenes chicanos y chicanas en los Estados Unidos. Las estadísticas muestran el fracaso de un sistema que sigue ignorando y discriminando a los hispanos por todo el país. Las políticas de “Affirmative Action” han dado paso a la “No Child Left Behind Act” del presidente Bush, aunque los resultados no parecen nada halagüeños. Por eso, ahora más que nunca, se echa en falta una persona con la capacidad de liderazgo y el poder creativo de Tomás Rivera. En 1984 no sólo perdimos a un gran artista, sino también a un educador que tenía puestas todas sus esperanzas en la mejora de las condiciones de vida del pueblo chicano. Tomás Rivera representa el éxito del sueño americano, que a gracias a su tesón y esfuerzo logró escapar de los campos de cultivo, pero desgraciadamente, todavía quedan muchos a los que la tierra se los está tragando.

Ignacio J. Esteban Giner

New Jersey, Mayo 2005

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

Escritos literarios

- Rivera, Tomás. 1971. *...Y No Se Lo Tragó la Tierra/...And the Earth Did Not Part*. (tr. Herminio Ríos y Octavio I. Romano-V.) Berkeley: Quinto Sol. (Reimpr. 1992. Tr. Evangelina Vigil-Piñón. Houston: Arte Público Press).

- 1989. *La Cosecha / The Harvest*. (tr. Julián Olivares). Houston: Arte Público Press.

- 1990. *The Searchers: Collected Poetry* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press.

- 1992. *Tomás Rivera. The Complete Works* (Julián Olivares, ed.). Houston: Arte Público Press.

Ensayos críticos y escritos personales

- Rivera, Tomás. 1971. "Into the Labyrinth: The Chicano in Literature". Originalmente publicado en Simmen, Edward (ed.) 1971. *New Voices in Literature: The Mexican-American*. Edinburg: Pan American University, pp. 18-25.

- 1975. "Chicano Literature: Fiesta of the Living". Originalmente publicado en *Books Abroad* 49.3 (1975) pp. 439-52.

- 1975. "Recuerdo, Descubrimiento y Voluntad en el Proceso Imaginativo Literario". Publicado originalmente en *Atisbos: Journal of Chicano Research*, 1 (1975), pp. 66-77.

- 1977. "On Chicano Literature". Originalmente publicado en *Texas Books in Review* 1.1 (1977), pp. 5-6.

- 1978. "Carta a Rolando Hinojosa", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, p. 51.

- 1980. "Letter to the Hispanic Community", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.) 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, p. 53.
- 1980. "Commencement Speech, 1980: Remembrance and Will", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 46-47.
- 1982. "The Great Plains as Refuge in Chicano Literature". Publicado originalmente en Faulkner, Virginia y Frederick C. Luebke (eds.) 1982. *Vision and Refuge: Essays on the Literature of the Great Plains* Lincoln: University of Nebraska Press, pp. 126-140.
- 1982. "Chicano Literature: The Establishment of Community". Previamente publicado en Necochea, Fernando, Francisco Lomelí y Roberto G. Trujillo (eds.). 1982. *A Decade of Chicano Literature*. Santa Barbara: Editorial La Causa.
- 1984. "Richard Rodríguez' *Hunger of Memory* as Humanistic Antithesis". Publicado originalmente en *MELUS*, Winter 1984, 11:4, pp. 5-13.

----- 1984 . "Statement of Personal Outlook on the Future of American Higher Education" en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, p. 52.

----- 1984. "The Professional Life of Tomás Rivera: Curriculum Vita", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 54-63.

----- 1992. "Critical Approaches to Chicano Literature and its Dynamic Intimacy". Sin publicar previamente.

FUENTES SECUNDARIAS

- Abbot, James H. 1985. "...Y no se lo Tragó la Tierra: With Tomás Rivera in Spain and some Personal Memories", en Olivares, Julián (ed.). 1985. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 26-29.

- 1988. "Tomás Rivera, 1935-1984. So Proud of You Forever", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 71-74.

- Akers, John C. 1986. "Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 121- 135.

- Alurista. 1971. *Floriscanto en Aztlán*. Los Ángeles: University of California.

- Alurista. 1988. "bartolo's kuilmas", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 92-94.

- 1989. "El Plan Espiritual de Aztlán", en Anaya, Rudolfo A. y Francisco Lomelí (eds.). 1989. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Anaya, Rudolfo. 1994 (1972). *Bless me, Ultima*. New York: Warner Books (publicado originalmente por Quinto Sol, Berkeley, California).
- Anaya, Rudolfo A. y Francisco Lomelí (eds.). 1989. *Aztlán: Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Barrio, Raymond. 1984 (1969). *The Plum Plum Pickers*. Binghamton, N.Y.: Bilingual Press/ Editorial Bilingüe.
- Borrás, J. & A. Colomer. 1977. *El Lenguaje Básico del Film*. Barcelona: Nido.
- Brito, Aristeo. 1990. *The Devil in Texas/ El Diablo en Texas*. Binghamton, N.Y.: Bilingual Press / Editorial Bilingüe.
- Bruce-Novoa, Juan. 1980. *Chicano Authors. Inquiry by Interview*. Austin: University of Texas Press.

- 1990. *Retrospace*. Houston: Arte Público Press.
- Calderón, Héctor y José Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press.
- 1991. "The Novel and the Community of Readers: Rereading Rivera's *Y no se lo tragó la tierra*", en Calderón, Héctor y José David Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. 97-113.
- Cisneros, Sandra. 1991 (1983). *The House on Mango Street*. New York: Vintage Books.
- Cortina, Rodolfo. 1998. *Hispanic American Literature. An Anthology*. Lincolnwood: NTC Publishing Group.
- Dávila, Luis. 1971. "On the Nature of Chicano Literature", *MMLA Convention*, Detroit, Michigan Spanish Section III.
- Daydí-Tolson, Santiago. 1988. "Ritual and Religion in Tomás Rivera's Work" en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 136-149.

- De la Fuente, Patricia. 1986. "Invisible Women in the Narrative of Tomás Rivera", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 81-89.
- Deleon, D. 1973. "The American as Anarchist: Social Criticism in the 1960s", *American Quarterly*, 25 (1973).
- Delgado, Abelardo. 1969. "Stupid America", en *Chicano: 25 Pieces of a Chicano Mind*. Denver: Barrio Publications.
- Dondis, D. A. 1973 (tr. J. Romaguera). *La Sintaxis de la Imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Faulkner, Virginia y Frederick C. Luebke (eds.). 1982. *Vision and Refuge: Essays on the Literature of the Great Plains*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Flores, H. Lauro. 1986. "The Discourse of Silence in the Narrative of Tomás Rivera", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press.

- Garibay, Angel, M. 1970. *Llave del Náhuatl*. Méjico: Porrúa.

- Giannetti, L. D. 1996. *Understanding Movies*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

- González-Berry, Erlinda & Tey Diana Rebolledo. 1986. "Growing up Chicano: Tomás Rivera and Sandra Cisneros", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 109-119.

- Grajeda, Ralph. 1986 (1979). "Tomás Rivera's Appropriation of the Chicano Past", en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue.

- Gutiérrez Martínez-Conde, Juan. 1992. *Literatura y Sociedad en el Mundo Chicano*. Madrid: Ediciones de la Torre.

- Henríquez Betancor, María. 2000. "Chicanas' Contemporary Construction of Autobiographical Texts", en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares.

- Herms, Dieter. 1986. "Chicano Literature: A European Perspective", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 163-176.

- Herrera-Sobek, María (ed.). 1985. *Beyond Stereotypes. The Critical Analysis of Chicana Literature*. Binghamton: Bilingual Press.

- Hinojosa-Smith, Rolando. 1979. "Mexican-American Literature: Toward an Identification", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, pp. 7-18.

- 1986. "Tomás Rivera: Remembrances of an Educator and Poet", en Julián Olivares, (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press, pp. 19-24.

- 1987. *This Migrant Earth*. Houston: Arte Público Press.

- 1991. "Redefining American Literature" en Calderón, Héctor y José Saldívar (eds.). 1991. *Criticism in the Borderlands*. Durham y Londres: Duke University Press, pp. xi-xv.

- Houston A. Baker (ed.). 1982. *Three American Literatures*. New York: MLAA.

- Hueso, A. L. 1983. *El Cine y la Historia del Siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

- Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue.

- Kamiya, Gary. 1995. "A Touching Story of Migrant Laborers". *Examiner*, 22 Septiembre 1995, en <http://www.sfgate.com/cgi-bin/examiner/article.cgi?year=1995&month=09&day=22&article=WEEKEND14734.dtl>.

- Kanellos, Nicolás. 1986. "Language and Dialog in ...*Y no se lo Tragó la Tierra*", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. *Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 53-65.

- Keller, Gary D. 1979. "The Literary Estrategems available to the Bilingual Chicano Writer", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York:

Bilingual Press/ Editorial Bilingue, pp.
263-316.

- Kendriks, Neil. 1995. "A Window into migrant life", *The San Diego-Union Tribune*, 24 Agosto 1995, en <http://www.electriciti.com/~espinosa/productions/earthsdut2.htm>.

- Kuiper, K. (ed.). 1995. *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster.

- La Polla, F. 1981. "USA: Come Continuare a Raccontare Storie", in Micciché, L. (ed.), *Film 81*. Milano: Feltrinelli.

- 1978. *Il Nuovo Cinema Americano*. Venezia: Marsilio.

- Lattin, Vernon E. (ed.) 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue.

- , Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press.

- Leal, Luis. 1973. "Mexican-American Literature: A Historical Perspective", *Revista Chicano-Riqueña*, I, no. 1, pp. 32-44.

- Lizárraga, Sylvia. 1986. "The Patriarchal Ideology in 'La noche que se apagaron las luces'", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. *Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 90-95.

- López, Angie. 2000. "Transfer strategies in Rolando Hinojosa's self-translation of *Mi Querido Rafa*", en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares.

- López, Tiffany A. (ed.). 1993. *Growing Up Chicana/o*. New York: Avon Books.

- Luedtke, Luther S. 1986. "Pocho and the American Dream" en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue.

- Lyon, Ted. 1979. "Loss of innocence", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and*

Analysis of Chicano Literature. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue, pp.254-262.

- Maciel, David R. Iriart de Padilla, Christine y Amado M. Padilla. 1980. "Los Chicanos: Ensayo de Introducción", en Villanueva, Tino (com.) 1980. *Chicanos. Antología Histórica y Literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 104-105.

- Martín Junquera, Imelda. 2000. "The poetics of self-translation: the case of Rudolfo Anaya's *Bless me, Ultima*", en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares.

- Martínez, Eliud. 1986. "Tomás Rivera: Witness and Storyteller", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press, pp. 39-52.

- Martínez, Jacqueline M. (ed.). 2000. *Phenomenology of Chicana Experience and Identity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

- Martínez, Julio A. y Francisco A. Lomelí (eds.). 1985. *Chicano Literature. A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press.

- Martín-Rodríguez, Manuel M. (com.) 1995. *La Voz Urgente. Antología de Literatura Chicana en Español*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- McKenna, Teresa. 1997. *Migrant Song. Politics and Process in Contemporary Chicano Literature*. Austin: University of Texas Press.

- McWilliams, Carey. 1979. *Al Norte de México. El Conflicto entre "Anglos" e "Hispanos"*. Méjico: Siglo XXI.

- Meier, Matt S. (ed.). 1997. *Notable Latino Americans*. Westport, Connecticut: Greenwood Press.

- Méndez, Miguel. 1974. *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Editorial Peregrinos.

- 1980. *Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley: Editorial Justa Publications.

- Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso (eds.). 2000. *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos*. Granada: Editorial Comares.

- Morillas Sánchez, Rosa. 2000. "Out of the "Barrio": Breaking the Myth of Chicana Women in Cisneros' *The House on Mango Street*", en *Literatura Chicana. Reflexiones y Ensayos Críticos* (Morillas Sánchez, Rosa y Manuel Villar Raso, eds.). Granada: Editorial Comares.

- Nagel, Juan Carlos. 1994. "Y de Verdad no se lo Tragó La Tierra", *La Opinión*, 12 Marzo 1994, en <http://www.electriciti.com/~espinosa/productions/earthop.htm>.

- Necochea, Fernando, Francisco Lomelí y Roberto G. Trujillo (eds.). 1982. *A Decade of Chicano Literature*. Santa Barbara: Editorial La Causa.

- O'Connor, J. E. 1979. "Teaching Film and American Culture", *American Quarterly*, 31 (1979).

- Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera. Revista Chicano-Riqueña*, vol. XIII, números 3-4. Houston: Arte Público Press.

- 1986. "The Search for Being, Identity and Form in the Work of Tomás Rivera", en Olivares, Julián (ed.). 1986. *International Studies in Honor of Tomás Rivera*. Houston: Arte Público Press.

- 1990. "Los índices primitivos de ...y no se lo tragó la tierra y cuatro estampas inéditas", *Crítica, a Journal of Critical Essays*, 2.2 (Fall 1990), pp. 208-222.
- 1991. "'La Cosecha" y "Zoo Island" de Tomás Rivera: Apuntes sobre la formación de ...Y no se lo tragó la tierra", *Hispania*, 74, Marzo 1991, pp. 57-65.
- Ortego, Philip D. 1971. "The Chicano Renaissance", *Social Casework*, 52, 5 (Mayo, 1971) pp. 294-307.
- Padilla, Genaro y Ramón Gutiérrez (eds.). 1993. *Recovering the U.S. Hispanic Literary Heritage*. Houston: Arte Público Press.
- Padilla, Genaro. 1994. "Nineteenth-Century Mexican-American Autobiography" en Singh, A., Skerrett, J., Hogan, R. (eds.). 1994. *Memory, Narrative, and Identity. New Essays in Ethnic American Literatures*. Boston: Northeastern University Press, pp. 304-324.
- Paredes, Américo. 1979. "The Folk Base of Chicano Literature", en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto

- (eds.). *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, p. 12-31.
- Paredes, Raymund A. 1982. "The Evolution of Chicano Literature", en Houston A. Baker, (ed.). 1982. *Three American Literatures*. New York: MLAA.
 - Purcell, E. A. 1983. "Social Thought", *American Quarterly*, 35 (1983).
 - Ramallo Asensio, G. 1991. "Una Aproximación al Estudio de la Iconografía en el Cine", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 4 (1991).
 - Rebolledo, Tey D. y Eliana S. Rivero (eds.). 1993. *Infinite Divisions. An Anthology of Chicana Literature*. Tucson: The University of Arizona Press.
 - Rodríguez, Alfonso. 1986. "Time as a Structural Device in Tomás Rivera's ...Y no se lo Tragó la Tierra", en Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary Chicano Fiction. A Critical Survey*. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue.
 - Rodríguez del Pino, Salvador. 1979. "La Novela Chicana de los Setenta Comentada por sus Escritores y Críticos", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano*

Literature. New York: Bilingual Press/ Editorial Bilingue.

- Rodríguez, Juan. 1978. "The Problematic in Tomás Rivera's
...And The Earth Did Not Part", *Revista Chicano*
-Riqueña, Año VI, Verano, num. 3. (Reimpr. en
 Lattin, Vernon E. (ed.). 1986. *Contemporary*
Chicano Fiction. A Critical Survey. New York:
 Bilingual Press/ Editorial Bilingue).

- 1979. "Notes on the Evolution of Chicano
 Literature", en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra
 -Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*.
 Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 67- 73.

- 1979. "El Desarrollo del Cuento Chicano: Del
 Folklore al Tenebroso Mundo del Yo", en Jiménez,
 Francisco (ed.). 1979. *The Identification and*
Analysis of Chicano Literature. New York:
 Bilingual Press/Editorial Bilingue, pp. 58-67.

- 1979. "La Búsqueda de Identidad y sus Motivos
 en la Literatura Chicana", en Jiménez, Francisco
 (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of*
Chicano Literature. New York: Bilingual
 Press/Editorial Bilingue, pp. 170-178.

- Rodríguez, Richard. 1982. *Hunger of Memory. The Education of Richard Rodríguez*. New York: Bantam Books.

- Rodríguez, Teresa B. 1988. "Nociones sobre el Arte Narrativo en *...Y no se lo Tragó la Tierra de Tomás Rivera*", en Lattin, Vernon E., Hinojosa, Rolando y Gary D. Keller (eds.). 1988. *Tomás Rivera 1935-1984. The Man and His Work*. Tempe: Bilingual Review Press, pp. 130-135.

- Rojas, Guillermo. 1979. "La Prosa Chicana: Tres Epígonos de la Novela Mexicana de la Revolución", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, pp. 317-328.

- Rollins, P. C. 1974. "Film and American Studies: Questions, Activities, Guides", *American Quarterly*, 26 (1974), p. 245.

- Romaguera, J. 1991. *El Lenguaje Cinematográfico*. Madrid: Ediciones de la Torre.

- Romero, Fernando. 1996. "...And the Wait did not Deter Him", *KPBS on Air*, Junio 1996, en <http://www.electricti.com/~espinosa/productions/earthonair.htm>.

- Ruby, Mary K. 1992. "Interview with Sandra Cisneros", en
Authors & Artists for Young Adults, Marzo 5,
1992, pp. 69-79.

- Sagel, Jim. 1991. "Sandra Cisneros", en *Publishers Weekly*,
Marzo 29, pp.74-75.

- Salazar-Parr, Carmen. 1977. "Current trends in Chicano
Literary Criticism", *Latin American Literary
Review*, 5, pp. 8-15.

- Saldívar, Ramón. 1990. *Chicano Narrative. The Dialectics of
Difference*. Madison, Wisconsin: The University
of Wisconsin Press.

- Simmen, Edward (ed.) 1971. *New Voices in Literature: The
Mexican-American*. Edinburg: Pan American
University.

- 1971. *The Chicanos: From Caricature to Self
-Portrait*. New York: New American Library.

- 1972. *Pain and Promise: The Chicano Today*. New
York: New American Library.

- Singh, A., Skerrett, J., Hogan, R. (eds.). 1994. *Memory,
Narrative, and Identity. New Essays in Ethnic*

American Literatures. Boston: Northeastern University Press.

- Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

- 1979. "Critical Approaches to Chicano Literature", en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 31-39.

- 1979. "Interpreting Tomás Rivera", en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, pp. 94-107.

- Stack, Peter. 1995. "Migrant Workers Struggle in 'the earth'", *San Francisco Chronicle*, 22 Septiembre 1995.

- Tatum, Charles. 1979. "Contemporary Chicano Prose Fiction: Its Ties to Mexican Literature", en Jiménez, Francisco (ed.). 1979. *The Identification and Analysis of Chicano Literature*. New York: Bilingual Press/Editorial Bilingue, pp. 57-47.

- 1982. *Chicano Literature*. Boston: Twayne Publishers.

- Telgen, D. y J. Kamp (eds.). 1993. *Notable Hispanic American Women*. Detroit: Gale Research Inc.

- Testa, Daniel P. 1979. "Narrative Technique and Human Experience in Tomás Rivera", en Sommers, Joseph y Tomás Ybarra-Frausto (eds.). 1979. *Modern Chicano Writers*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.

- Vallejos, Thomas. 1983. "Ritual Process and the Family in the Chicano Novel", en *MELUS*, v. 10, n. 4, pp. 5-16.

- Vásquez-Castro, Javier. 1979. "Tomás Rivera", *Acerca de Literatura: Diálogo con Tres Autores Chicanos*. San Antonio: M&A Editions.

- Vigil, Maurilio. 1980. *Los Patronos: Profile of Hispanic Political Leaders in New Mexico History*. Washington, D.C.: University Press of America.

- Villanueva, Tino (com.) 1980. *Chicanos. Antología Histórica y Literaria*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.

- Villarreal, Jose Antonio. 1989 (1959). *Pocho*. New York: Anchor Books, Doubleday.

- Wellek, René y Austin Warren. 1956. *Theory of Literature* (tercera edición revisada). New York: Harcourt, Brace and World.

- White, Hayden. 1978. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press.

- Yuri, M. L. 1979 (tr. José Fernández Sánchez). *Estética y Semiótica del Cine*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Zimmerman, Marc. 1992. *U.S. Latino Literature. An Essay and Annotated Bibliography*. Chicago: Marck/ Abrazo Press.