



El espacio brucenovoense y la literatura chicana: un análisis metacrítico del texto

Justo S. Alarcón y Lupe Cárdenas

Índice

- [El espacio brucenovoense y la literatura chicana: un análisis metacrítico del texto](#)
 -
 - [Presentación](#)
 -
 - [Preámbulo](#)
 -
 - [I. Introducción](#)
 -
 - [II. El espacio literario](#)
 -
 - [III. El espacio de la literatura chicana](#)
 -
 - [IV. La aplicación al texto](#)
 -
 - [V. Principales conceptos](#)
 -
 - [VI. Conclusión](#)
 -
 - [Posdata](#)
 -
 - [Obras consultadas / bibliografía](#)

***El espacio brucenovoense y la literatura chicana: un
análisis metacrítico del texto***

Justo S. Alarcón

Lupe Cárdenas

EL ESPACIO LITERARIO
DE JUAN BRUCE-NOVOA
Y
LA LITERATURA
CHICANA

Un Análisis Metacrítico del Texto

JUAN BRUCE-NOVOA'S
THEORY OF
CHICANO

LITERARY SPACE

A Metacritical Analysis of the Text



Presentación



Esta presentación es una breve semblanza a un estudio largo y minucioso, cuyas bases son eminentemente filosóficas. A algunos lectores les parecerá un estudio pesado por fundarse precisamente en conceptos filosóficos a los que no están acostumbrados a ver en la crítica literaria. Pero los lectores que se interesan en esta disciplina, encontrarán en este análisis una lectura fructífera y un desafío intelectual. Dicho lo anterior, mi intención es simplemente la de presentar este volumen al lector sin hacer un análisis detallado del mismo.

He tenido la oportunidad, y la suerte, de conocer durante la última década a los dos autores de este libro. El nombre del profesor Justo S. Alarcón ya es muy conocido en los círculos académicos, tanto regionales y nacionales como internacionales, por su labor de crítico en el campo de la literatura chicana y también como escritor de ficción. A la profesora Lupe Cárdenas, aunque no tan conocida -por pertenecer a la nueva generación en curso- también comienza a conocerse en esos mismos círculos académicos.

Como el título mismo del libro indica, el presente estudio es un análisis «metacrítico» de un artículo del también conocido crítico de la literatura chicana Juan Bruce-Novoa. El método a seguir, expresamente anotado por los autores, fue el del análisis del texto. Es decir, «el de seguir paso a paso el texto» del artículo teórico de Juan Bruce-Novoa intitulado «*The Space of Chicano Literature*», aparecido por primera vez en 1975, reimpresso después dos veces más y, por último, entrando a formar parte del libro *RetroSpace*, publicado recientemente.

El aspecto que nosotros encontramos de interés particular en este estudio es el de su originalidad. Se trata de un trabajo que, aunque relativamente breve, alcanza niveles de profundidad que no se encuentran en otros estudios monográficos de esta naturaleza. Además, no se trata de «otro libro más», sino de que, por primera vez, nos hallamos frente a un libro de «metacrítica», es decir, que se hace crítica minuciosa de una teoría crítica: «la teoría del espacio literario chicano», expuesta por Juan Bruce-Novoa en «*The Space of Chicano Literature*».

Si bien se ha dicho ya que para que haya crítica tiene que haber literatura, y que para que haya teoría tiene que haber crítica, también es cierto que, para que haya crítica, tiene que precederle la crítica teórica. Y parece ser que éste es el momento. Por tanto, el presente volumen confirma lo que habíamos afirmado antes, de que Alarcón y Cárdenas abren una nueva brecha con el campo de la metacrítica chicana.

Podemos afirmar que, si con el advenimiento de la crítica y de la teoría literarias chicanas, se comenzó hace algún tiempo una etapa de franca discusión intelectual, ahora, con la entrada de la metacrítica en ese campo literario chicano, comenzará una etapa de polémica. No cabe duda de que este volumen cumplirá dicha función. Creemos que Juan Bruce-Novoa había tratado de ampliar el enfoque crítico de la literatura chicana por los años setenta y advertía él, por ese tiempo, que los críticos chicanos limitaban demasiado sus enfoques. Ahora, Alarcón y Cárdenas vienen a advertir que las pocas teorías literarias existentes sobre la literatura chicana deben ampliarse todavía más, inyectándoles bases filosóficas sobre las cuales puedan mejor fundamentarse.

Arturo Ramírez
Sonoma State University

Preámbulo

△▽

Hace tiempo que hemos leído con sumo interés tres artículos que vieron la luz en la segunda mitad de la década de los setenta y que, a nuestro parecer - así como al de otros estudiosos- abrieron brecha en el campo de la crítica literaria chicana. Nos referimos a los artículos, ya hechos «clásicos», de Juan Bruce-Novoa («The Space of Chicano Literature», *De Colores*, 1975), de Joseph Sommers («From the Critical Premise to the Product», *New Scholar*, 1977) y de Ramón Saldívar («The Dialectics of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel», *MELUS*, 1979).

De los tres, dos de ellos -el de Juan Bruce-Novoa y el de Ramón Saldívar- se apropiaron de la categoría de «teorías». Aún más, estos dos artículos se reimprimieron dos o tres veces cada uno, y, por añadidura, tanto el artículo de Bruce-Novoa como el de Saldívar, desembocaron en un libro cada uno, respectivamente. Todo esto nos llevó a la conclusión, como era de esperarse, de que cada uno de estos artículos encerraba en sí mismo la simiente de una posible y supuesta teoría.

En vista de esto, lo que nos sorprende en gran manera es que, después de unos veinte años de haber sido publicados, no haya habido ningún crítico, que nosotros sepamos, que se haya preocupado por dedicarles un estudio serio y amplio a dichos artículos teóricos. En vista de ello, éste ha sido, entre otros, nuestro propósito principal: hacer un estudio extenso de metacrítica sobre el primero de los tres artículos, que fue el de Bruce-Novoa, aparecido por primera vez en 1975.

Hemos dividido este trabajo en seis partes. La primera («Introducción») y la última («Conclusión»), caen por su propio peso, es decir, son de obligación, y sirven de flancos al cuerpo de nuestro estudio. Pero las más importantes y extensas, como sería de esperarse lógicamente, son las tres dedicadas al análisis minucioso del «texto» brucenovoense. La división de estas partes corresponde a las tres secciones en que se divide dicho artículo, a saber, a) *The Literary Space*/El espacio literario, b) *The Chicano Literary Space*/El espacio literario chicano y c) *Its Application*/Su aplicación. Como ya se puede ir observando, la segunda y tercera secciones de nuestro trabajo corresponden a la primera y segunda parte teórica del artículo de Bruce-Novoa y, la cuarta, a la praxis o aplicación de sus conceptos teóricos a los textos literarios por él escogidos. Aunque un poco tardíamente, tenemos que hacer otra observación, en cuanto a la división de los capítulos. Después de haber terminado nuestro trabajo, cayó en nuestras manos el libro *RetroSpace* (1990) de Bruce Novoa. Una vez leído, nos vimos en la necesidad de añadir otro apartado, que lleva por título, justamente, «Posdata».

El proceso que hemos seguido en nuestro extenso análisis fue el que nos pareció más sencillo: seguir paso a paso el desarrollo de la «teoría» brucenovoense, como se va desprendiendo del texto mismo. Ha sido un proceso arduo, en el cual hemos tratado de ajustarnos lo más posible a la letra, tratando de desentrañar los posibles significados de sus afirmaciones, digresiones, paralelismos y también contradicciones, unas veces implícitas y otras explícitas. También hemos ido añadiendo y salpicando en este análisis ideas emitidas por otros pensadores sobre dichos temas, o temas parecidos.

No se nos escapa el hecho de que se han filtrado nuestros propios conceptos en todo este proceso analítico, como el propio lector de estas páginas podrá observar sin dificultad. De hecho, éste fue uno de nuestros propósitos: el hacer un análisis metacrítico bastante personal, sin pretensiones de reemplazar una «teoría» ya existente por otra que no prometemos. Lo que hemos tratado de hacer, pues, fue acercar la lente y, a veces, la lupa para ver si, después de examinar el texto y los conceptos aislados, se sostienen éstos, sirviendo de puntales, base y fundamento para la ardua tarea de una elaboración de la prometida «teoría». El lector crítico, después de haber cotejado las citas del artículo brucenovoense y este estudio, podrá sacar sus propias conclusiones sobre el propósito aquí señalado.

I. Introducción



Ya hace casi dos décadas que en uno de nuestros estudios pasamos revista a algunos de los acercamientos críticos sobre la literatura chicana (Alarcón, «Consideraciones»). El motivo había sido, además de nuestro interés y dedicación al quehacer literario, una especie de intranquilidad interior que lindaba, y aún linda, en un sano escepticismo. Todavía hoy tenemos esa insatisfacción que nos invade de vez en cuando. Creemos que todo esto radica en la naturaleza misma del problema: la arbitrariedad de las metodologías que se emplean para diseccionar y analizar el objeto artístico llamado literario.

Como preámbulo aclaratorio a lo que acabamos de decir, y a lo que sigue en estas páginas, anotaremos que vemos en todo esto una desproporción, una falta de paridad y, hasta cierto punto, una visión absurda. Consiste en lo siguiente: un objeto de arte -la literatura- no debe ser tratado, ni se puede analizar con propiedad, por medio de un método analítico que intenta convertirse en científico. Para verlo desde otro ángulo, podría invertirse la relación sujeto-objeto y decir: vamos a analizar el principio físico que sostiene que «con el calor se dilatan los cuerpos» aplicándole un método o acercamiento crítico literario y artístico, por ejemplo, el arquetípico o el semiótico. Sería otra especie de aberración.

Digamos de una vez que el arte es arte porque se fundamenta en valores estéticos. Es así que todo valor, incluso el estético o artístico, es básicamente subjetivo/emotivo. Luego, no puede abordarse ni analizarse con un utensilio primordialmente objetivo y científico. Quizás esto explique por qué ha habido, hay y habrá tantas escuelas de crítica literaria con una vida tan relativamente efímera.

Hace también algún tiempo que hemos leído algunos artículos de crítica teórica que pasan hoy día ya por «clásicos», y parece ser que los que afirman esto no se han tomado el tiempo ni la molestia en explicarnos el porqué de esta afirmación. Nos referimos, en particular, a tres artículos que intentan y quieren establecer una «teoría» crítica que sirva de base para el análisis de la literatura chicana. Tenemos en mente, en especial, a los tres siguientes, citados ya en nuestro *Preámbulo*: 1) «The Space of Chicano Literature» (*De Colores*), de Juan Bruce-Novoa (del cual nos ocupamos aquí); 2) «From the Critical Premise to the Product» (*The New Scholar*), de Joseph Sommers y 3) «A Dialectic of Difference: Toward a Theory of the Chicano Novel» (*MELUS / Chicano Fiction*), de Ramón Saldívar.

Aquí comenzaremos por analizar la parte teórica del que apareció primero cronológicamente, es decir, «The Space of Chicano Literature», de Juan Bruce-Novoa. Hemos debatido con nosotros mismos sobre el plan a seguir en el presente trabajo. Decidimos, por fin, que lo mejor sería optar por un análisis sobre el texto y seguir paso a paso los diferentes segmentos en que se divide dicho artículo.

Juan Bruce-Novoa, conocido crítico de la literatura chicana, comienza su estudio teórico con tres citas breves, a modo de epígrafes. Se supone, y no cabe duda de ello, que la médula de su análisis teórico radica precisamente en estas citas, aunque no exclusivamente, pues elabora otros conceptos propios por añadidura, que, diríamos, vienen a confundir, en lugar de aclarar, la premisa general de partida. Por considerar estas citas de suma importancia, y por ser cortas, las transcribiremos ahora, aunque sólo sea de segunda mano:

No se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser para terminar de manifestarse libre o independientemente. Su esencia se encuentra en la realidad, y lo que percibimos de ella son sus signos, sus reflejos, que muy pronto desaparecen devorados por la contingencia.

(Juan García Ponce, *La aparición de lo invisible*, 1968, 204) (22)

Así, la imagen es un recurso [poético] desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo.

(Octavio Paz, *El arco y la lira*, 1967, 111) (22)

Sólo de la nada puede surgir un número infinito de posibilidades -todas simultáneamente posibles. Sólo en la nada puede uno encontrar todo.

(Ponencia inédita. Nuestra la traducción) (22)

En general, y corriendo el peligro de ser imprecisos, nos atreveríamos a sellar cada uno de estos pasajes de la siguiente manera: el primer texto tiene trasfondo filosófico, el segundo proyecta un sabor poético-filosófico, con base psicológica, y el tercero suena a pseudo-existencialista.

Hagamos algunos comentarios globales.

El texto de García Ponce es verdaderamente genial. Decimos esto, no por ser precisamente una disquisición escolástica, sino por su transparencia y sinteticismo. Esta cita resume a perfección una de las problemáticas ontológicas y fundamentales que más acuciaron a los filósofos de todas las

escuelas y de todas las épocas, desde los griegos hasta el existencialismo del siglo presente, pasando por el cartesianismo y el kantismo idealistas. Se trata de las dicotomías sujeto / objeto, sustancia / accidente, necesidad / contingencia e intelectualidad / sensibilidad, con implicación de «continuidad» / «discontinuidad» estas últimas, de las que nos habla Juan Bruce-Novoa.

Brevemente: el Ser como ser trascendente y metafísico, i.e. su *esencia*, no se puede captar o aprehender por los sentidos. Es una pura abstracción, quizás la suma abstracción a que pueda llegar la inteligencia humana. Es inmutable, está preso, o sea, *no* puede «manifestarse libre o independientemente» (22), como dice García Ponce. Lo que sí podemos captar o «percibir» por los sentidos son «sus signos, sus reflejos», sus fenómenos, o sea, los *accidentes* de que nos habla Aristóteles y sus seguidores, hasta llegar a Descartes y los filósofos modernos. Por eso, esos «signos» y esos «reflejos» de la esencia del Ser «desaparecen» por ser «contingentes» o accidentales, *i. e.*, no-esenciales. En otros términos, nos hallamos ante lo que Bruce-Novoa menciona con frecuencia en su artículo: las propiedades del «espacio», que son la «continuidad» (esencia / sustancia) y la «discontinuidad» (accidente / contingencia). Volveremos más tarde y repetidamente sobre este punto.

En cuanto al texto citado de Octavio Paz se podría decir que estamos ante un poeta angustiado que *siente* e intuye lo que el filósofo explica. Es decir, Octavio Paz es más poeta que filósofo. De cualquier modo que sea, al decir que «la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade...», nos está indicando *poéticamente* lo que García Ponce nos decía *filosóficamente*: «no se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser [abstracto / metafísico / ontológico] para terminar de manifestarse...». O sea, que la *esencia* de las cosas («terrible experiencia» / «silencio») tampoco puede captarse por la emoción o sensibilidad poética. Que lo más cercano a ello -a «manifestarse» a través de la «imagen», y ésta, por muy fija que se pretenda ser- no llega a cristalizarse, a hacerse *esencia* inmutable. En palabras del mismo García Ponce, son «signos» y «reflejos» de la esencia-realidad de las cosas-en-sí, *no* las cosas-en-sí. De todos modos, la cita sacada de Octavio Paz no deja de ser una expresión *poética*, y, como poética que es, no puede convertirse en crítica o teoría literaria, porque, si así fuera, nos encontraríamos ante un argumento *ad hominem*, es decir, analizar críticamente un poema usando otra metáfora poética, que viene a ser lo mismo que lo que el axioma regula: «la palabra definida no puede entrar en la definición».

En cuanto al tercer texto citado, el de María Medina López, al que nos referíamos antes diciendo que era de «sabor pseudo-existencialista», no es más que eso: un pseudo algo. Poética o románticamente hablando podemos decir cualquier barbarismo lógico y todo el mundo lo acepta por ser una divagación poética o calenturienta, pero de ahí a que se nos diga sería y

filosóficamente que «Only in *nothing*[ness] can you find everything/Sólo en *la nada* uno puede encontrar todo», hay un gran salto y una embestida a la intelectualidad filosófica y crítica. En pocas palabras, tanto en el orden físico, como en el matemático, como en el filosófico, *la nada* es nada y de esta nada no puede salir algo, porque, por definición, *la nada* es precisamente la carencia del ser, de ese algo. Ahora, si nos metemos en el campo de la teología o de la teodicea, podemos aceptar que solamente el Ser Supremo (Dios o Divinidad) puede crear algo de *la nada*. Pero esto pertenece al orden de la *fe* y no al de la crítica o *teoría* literaria, ni al del sentido común. O sea, esta cita «suenan» bonita por acercarse a una expresión poética.

Antes de entrar de lleno en el texto brucenovoense, y a modo de resumen de lo dicho hasta ahora sobre los tres epígrafes o citas, podemos ya prever las dificultades críticas con que se encontrará Juan Bruce-Novoa para iniciar y desarrollar sus «teorías» (*sic*) sobre el «espacio» que le corresponde a la literatura chicana.

(De paso nótese que el texto, citado a continuación, habla de «teorías» -no «teoría», como se dejaba esperar- sobre el espacio literario chicano. Si esto es lo que el crítico realmente quiso decir, nos entrarían más dudas todavía sobre la validez de su argumentación. La razón es simple: nos parece que con *una* «teoría» bastaría, porque si se necesitan establecer varias «teorías» sobre el mismo tema u objeto a estudiar eso quiere decir que el enfoque -una teoría- no basta por sí mismo. Luego habría que dudar no sólo de su totalidad abarcadora, sino también de su validez lógica).

Pasando, pues, al análisis del artículo, y yendo por partes como nos habíamos propuesto, comencemos por el corto preámbulo, que consta escasamente de quince líneas. Lo que nos importa es el final de dicho preámbulo, en donde vuelve a citar a María Medina López, parafraseándola.

Me gustaría proponer que el/lo chicano y, por tanto, la literatura chicana son [la] *nada*, la nada de la que habla María Medina López.

(Nuestra la traducción) (23)

Y, para remachar más la premisa de partida, añade:

Quiero decir con ello que la nada es el bien máximo y que de ninguna manera debe considerársela como algo negativo. Espero que la presentación de mi[s] teoría[s] sobre el espacio literario [chicano] ofrezcan un acercamiento

positivo y dinámico a nuestra literatura, en lugar de limitarla, como lo hacen otros acercamientos parciales.

(Nuestra la traducción) (23)

Para comenzar, volvemos a repetir lo de antes: que «*la nada* es nada», que de la nada no puede surgir *el ser*, y, por el contrario, de que *el ser* no puede aniquilarse, y que lo que es ser es ser y no puede ser la nada. *Al ser*, en tanto que ser, lo único que puede ocurrirle es transformarse o ser transformado en otro ser, pero no aniquilado. Y que *la nada* es nada y no puede ni siquiera transformarse en sí misma ni en otra nada cualquiera, porque *la nada* no tiene nada en qué transformarse, por ser nada, y menos crear *al ser*, porque no tiene poder para realizarse en ser, por no existir. Por tanto, el decir que esta «*nothing*[ness] is an ultimate good and in no way negative/*la nada* es el bien máximo y de ninguna manera debe considerársela como algo negativo» es simplemente un absurdo. Para refutarlo de un golpe se podría decir que si este «*nothing*» es algo «positivo», ¿qué sería el «no-*nothing*», es decir, el «ser»? ¿Algo «negativo»? En otros términos, si la «nada» es la fuente positiva de donde surge lo «positivo», ¿cómo es que más tarde se nos dice que las cosas/los seres (en particular el hombre) son y están dentro de la «discontinuidad» y del «caos» de los que nos hablará el crítico? Doble contradicción: se nos dice, por una parte, que «sólo en la nada se puede encontrar todo» (la nada = lo positivo) y, por otra parte, que *el ser*, que procedió de *la nada* «positiva», es «caótico» por ser «discontinuo» (lo positivo = caótico).

Elaborando un poco más este concepto, y partiendo de esta misma premisa absurda, podríamos llegar a lo siguiente. Si el/lo chicano y la literatura chicana «*arenothing/son nada*», ¿cómo es que existen? Lo que se debía decir es que «*were nothing/eran nada*» (en el pasado), y, siendo consecuente con su propia premisa, parece ser que tanto el chicano como su literatura *brotaron* (¿en una época reciente?) de la «nada». Si es que hoy hay una literatura chicana es que antes hubo chicanos, pues sin éstos no se podría concebir la existencia de *su* propia literatura. Así que, aunque no hubiera habido literatura chicana, digamos, antes de 1959 -año en que se publicó la «primera» novela chicana, *Pocho* (1959) de José Antonio Villareal, como quieren algunos- tuvo que haber chicanos con anterioridad. Si aceptamos esto, como un hecho dado y como algo evidente y lógico, se sigue que la literatura chicana no pudo haber salido de la «nada», pues tuvo su origen o causa en los autores chicanos que le precedieron y la produjeron.

Pero si ahora añadiéramos (como nos dice Bruce-Novoa) que *también* «el chicano *es* [era] nada», nos encontramos con un problema aún más serio y

grave. Si, como decíamos antes, aceptar que «la literatura chicana es [era] nada» se nos hacía difícil, más difícil todavía se nos hace aceptar que «el chicano es [era] nada», porque de inmediato surge la pregunta obligada: ¿y quién engendró al chicano de la «nada»? ¿De qué clase de «nada» salió el chicano? En otros términos, *la nada* de donde surgió la literatura chicana no es tan difícil de comprender, por tratarse de una «nada» (?) que ya *pre*-existía, i. e., el autor chicano. Pero, ¿de qué «nada» surgió ese autor chicano, hacedor de su literatura chicana? ¿De la misma «nada»? ¿De otro hacedor/creador chicano inexistente? Pero si es que admitiéramos esto, como nos vemos obligados a ello, tendríamos que admitir, a su vez, que este creador chicano, que salió de la «nada» para producir otra «nada» de la que surgió la literatura chicana, tuvo que ser producido, también de «otra nada» (¿o es la misma?), por el creador o engendrador que produjo esa «nada» (¿la misma u otra?) de donde emanó este otro creador chicano que produjo de la «nada» (¿cuál, ahora?) al segundo creador chicano, ya creado, que produjo, a su vez, «al chicano» que produciría de la antigua «nada» (¿la primera?) a la literatura chicana que poseemos hoy día. Difícil de comprender todo este galimatías.

No cabe duda de que todo esto es lógico. Es lógico, porque se ajusta más o menos a unas reglas silogísticas. Pero es que también los sofistas griegos tenían sus reglas silogísticas. El problema radica, evidentemente, en la validez o falsedad de las premisas. Si partimos de unas premisas deficientes o erróneas, la conclusión o conclusiones tienen que ser también erróneas. Es el caso presente, en donde, partiendo de una premisa absurda, como lo hizo Bruce-Novoa -apoyándose en la premisa sobre «la nada» de María Medina López- tenemos necesaria y apodícticamente que llegar a una conclusión absurda. Y aquí radica el problema, a no ser que, para justificarlo, admitamos como cierto que también lo absurdo tiene su propia lógica: la lógica de lo absurdo. Y, forzando la situación, podríamos afirmar que sí, parece tenerla, como acabamos de ver en esta nuestra divagación sofística -basada también en la premisa brucenovoense.

Otra vez, si el preámbulo al largo artículo de nuestro crítico parte de esta premisa absurda, se seguirá lógicamente (y desde este mismo momento) que lo que sigue al preámbulo será todo un absurdo. Y así parece ser, como acabamos de ver e iremos viendo en las secciones siguientes.

II. El espacio literario

△▽

La primera parte, de las tres en que se divide el artículo de Juan Bruce-Novoa, lleva por subtítulo «The Literary Space». La premisa matriz de este apartado se puede resumir de la siguiente manera: citando a Mircea Eliade y a

Juan García Ponce, el crítico contrapone el hombre moderno occidental al hombre antiguo (¿no-occidental?). A éste se le caracteriza por tener y vivir una existencia armónica (= continua), debido a que su vida y existencia tienen un «lugar y propósito en ese orden» (refiriéndose a un orden religioso y cósmico), mientras que aquél, el hombre «moderno occidental», se encuentra «en el caos de una realidad vacía (=discontinua) o carente de una supraestructura exterior [creencia en/y armonía con el Ser y el Todo - ¿Dios?] que pueda darle sentido a su vida (23)».

A renglón seguido, y apoyándose en algunos pensadores occidentales citados por García Ponce, nos dice el crítico:

El hombre moderno es un ser discontinuo, definido como tal por su viaje hacia la muerte, moviéndose en un tiempo secuencial y unilateral y [también] por su aislamiento en las relaciones espaciales que solamente [le] sirven para señalar su individualidad particular como este hombre y nadie más.

(Nuestra la traducción) (23)

Por el momento observemos solamente que 1) esta aseveración puede y parece ser gratuita, porque no se nos ofrece ninguna demostración contundente para probar tal afirmación, es decir, que «el hombre moderno [vs. el antiguo] es un ser discontinuo». 2) De que la causa de esa discontinuidad («defined as such/definida como tal») sea «su viaje personal hacia la muerte» -por la simple razón de que este «viaje hacia la muerte» se haga a través de «el tiempo secuencial, unilateral»- también parece ser gratuita, por la misma razón. Estas dos primeras afirmaciones podrían ser o no ser exactas, todo depende de qué *perspectiva* partamos (Eliade vs. Bataille-Bruce-Novoa), bien sea subjetiva/objetiva, relativa/absoluta o circular/linear. Y 3) lo que sí hay que notar aquí, como lo haremos repetidas veces, es que el crítico, cada vez que se adentra en su(s) «teorías», va añadiéndole términos nuevos que no presentó en el preámbulo (= estado de la cuestión), y que ni siquiera indicó en el título mismo de su estudio. Recordemos que el título de su artículo es «The *Space* of Chicano Literature», en el cual no incluye ni el tiempo, ni la continuidad/discontinuidad que tantas veces maneja. Ya iremos viendo.

Después de habernos contrapuesto el hombre moderno occidental al antiguo (¿occidental / oriental?), para quizás probar su aserto, continúa:

El primer epígrafe de mi ensayo resume el problema [¿de la continuidad/discontinuidad?]. La contingencia de la

realidad discontinua devora los reflejos y las imágenes del hombre tan rápidamente que la percepción que él tiene de ellas es parcial y fragmentada, encontrándose, como resultado, en unas revelaciones perniciosas de su propia imagen perdidas irrevocablemente y sin significado dentro de una progresión veloz del tiempo unilateral. El hombre trata de apoderarse de ciertos recursos [¿el arte literario?] con los cuales puede combatir la [esta] amenaza de la discontinuidad caótica [la realidad].

(Nuestra la traducción) (23)

Este es un pasaje de suma importancia en el desarrollo de la teoría(s) brucenovoense y, como se trata de una paráfrasis que él hace del texto de García Ponce, nos vemos en la obligación de transcribirlo otra vez para poder establecer la comparación implícita y también explícita.

No se trata de otra cosa que de la imposibilidad del Ser para terminar de manifestarse libre o independientemente. Su *esencia se encuentra* en la *realidad* y lo que *percibimos* de ella son sus *signos, reflejos*, que muy pronto desaparecen devorados por la *contingencia*.

(Nuestro el énfasis) (22)

Una lectura atenta de los dos textos nos revela una disparidad fundamental entre ellos. Habíamos indicado al principio que el pasaje de García Ponce era «genial», a causa de su contenido compacto y sintético. Es una lástima que nuestro crítico haya retorcido, trastocado y confundido el pensamiento filosófico tan claro del texto garcíaponciano.

Nos dice Bruce-Novoa: «the contingency of discontinuous reality devours man's reflections and images so quickly that... / La contingencia de la realidad discontinua devora los reflejos y las imágenes del hombre tan rápidamente que...». La expresión de nuestro crítico es antitética al sentido del texto de García Ponce, en el cual se fundamenta, al invertir el binomio sujeto-objeto semántico filosófico del pasaje. De acuerdo a García Ponce, la «esencia» del Ser se encuentra encarcelada o prisionera en la «realidad», imposibilitando al Ser para que se manifieste libre.

Esta postura es extremadamente *objetiva*. La posición de Bruce-Novoa es antitética a la anterior, porque nos dice que la «realidad» es

«discontinua»*objetivamente*, por el hecho de ser «contingente». No, la realidad-esencia, de acuerdo a García Ponce, ni es contingente ni es discontinua objetivamente. Lo que es «contingente» (el texto de García Ponce no nos dice nada sobre lo «discontinuo») para el pensador mexicano son los «signos» y «reflejos» de la realidad esencial en tanto que percibida *subjetivamente* por nosotros, pensantes subjetivos.

En cuanto al segundo concepto del mismo pasaje, es decir, «resulting in an even more pernicious revelations of his self image as irrevocably lost / encontrándose, como resultado, en unas revelaciones perniciosas de *su propia imagen* perdidas irrevocablemente» es una mezcla que hace Bruce-Novoa de los textos de García Ponce, de Octavio Paz y de su propia cosecha, atribuyéndosela a García Ponce, inyectándole así una confusión que no se encuentra en el texto original, claro por demás.

Brevemente, García Ponce nos habla de la inmutabilidad de la esencia del Ser (esencial / trascendental) que nosotros no podemos alcanzar como vivencia, sino solamente como abstracción intelectual subjetiva. Los «signos» y «reflejos» de dicha realidad-esencia son *nuestra percepción* fenomenológica de ella («lo que percibimos de ella»), no la realidad-esencia en sí.

Por tanto, estos «signos» y «reflejos» que nosotros percibimos subjetivamente serán «devorados» por la «contingencia» de la realidad (*no* por la «esencia» de esa misma realidad), puesto que la «contingencia» se refiere a los *accidentes* de la realidad y *no* a la *esencia* de la misma. Se podrían establecer, por tanto, y para resumir, dos ecuaciones esclarecedoras de lo que acabamos de decir: 1) «realidad» (objetiva) = esencia (inmutable) + contingencia o accidentes (mutables), y 2) yo-pensante o vidente (subjetivo) = percepción (mutable) + signos/accidentes (objetivos / mutables).

Pero Bruce-Novoa trata de hacernos creer -quizás por no haber leído atentamente a su mentor- de que «la contingencia de la discontinua realidad [tautología] devora las reflexiones/reflejos e imágenes del hombre», confundiendo e invirtiendo los términos: el sujeto por el objeto (y viceversa) y la causa por el efecto (y viceversa). Es decir, parece que leyó a García Ponce al revés. Esta inversión y confusión creemos que fue causada al juntar en una frase las dos citas dispares, aunque parecidas, de García Ponce (filosófica) con la de Octavio Paz (poética). Y, como se puede ver para un discernidor atento, la filosofía y la visión poética no se hermanan muy bien cuando tratamos de hacer un análisis crítico o de elaborar una teoría(s) (pseudo)científica. De todos modos, estas disquisiciones no tienen mucho que ver con la crítica y teoría literarias. Por lo menos, todavía no. Ya iremos viendo.

A continuación, nuestro crítico, basándose exclusivamente sobre los términos «continuidad» y «discontinuidad» (no necesariamente relacionados

éstos con el concepto del *espacio* / «space» del título), se lanza a tratar de convencernos que si hay posibilidad de que el «hombre moderno» pueda detener la «discontinuidad» de las cosas y de la vida será a través de seis posibles situaciones o elementos, marcadores o bloques () «espacios»?): la religión, la niñez, la muerte, el erotismo, el misticismo y el arte. Nos gustaría analizar detalladamente cada uno de estos puntos, pero nos haríamos demasiado prolijos. Con todo, vamos a ensayar de tocar lo esencial de cada caso y ver si hay consistencia lógica o no en cada uno y, al final, si hay aplicabilidad a la literatura chicana, que es lo que, después de todo, nos debe interesar.

Juan Bruce-Novoa comienza citando a dos pensadores modernos, Mircea Eliade y George Bataille, y queda patente que se abraza a los argumentos del segundo. Nuestro crítico se limita a decirnos que la concepción e inclinación del pensador rumano Mircea Eliade (*The Sacred and the Profane*) es de que el «hombre moderno» ha roto los lazos con la «supraestructura» religiosa que lo mantenía *ab origine* en una «continuidad» total. Que, al romper estos lazos, se encuentra ahora no sólo enajenado con el Todo, sino con el mundo, con los otros seres y consigo mismo. Que debe volver a recobrar esos lazos de continuidad si es que ha de sobrevivir en un estado normal, que no es otra cosa que la teoría de algunos psicólogos de la psicología colectiva, como la del suizo Carl G. Jung (*El hombre y sus símbolos*, 15-98). Parece ser que Bruce-Novoa no aboga por la postura de Eliade y, en su lugar, se basa en la teoría del francés George Bataille (*L'Erotisme*). De él, a través de Juan García Ponce, parece que saca los seis puntos o bloques antes aludidos.

En cuanto al primer bloque o «espacio», la *religión*, lo descarta de inmediato al afirmar que:

La religión, al menos en las sectas cristianas, justifica y perpetúa la historicidad discontinua y la soledad espacial del hombre, proyectándolo *post mortem* en una eternidad que promete una vida perenne para el individuo particular. La religión puede ser un orden seguro, según Eliade, pero la concentración que pone sobre el individuo lo convierte en un espacio discontinuo y, por tanto, caótico.

(Nuestra la traducción) (24)

Como indicábamos arriba, para no extendernos demasiado, no podemos adentrarnos en detalles. Baste decir que en este texto hay, por lo menos, una contradicción fundamental y, también, un conocimiento simplista de la doctrina teológica religioso-cristiana que sobrevivió «continuamente» durante

un «espacio» de veinte siglos. Podríamos aplicar el principio de que «lo que gratuitamente se afirma, gratuitamente se niega». Que «la religión, al menos en las sectas cristianas, justifique y perpetúe la historicidad discontinua y la soledad espacial [¿...?] del hombre, proyectándolo después de la muerte hacia la eternidad con promesas de una vida eterna para el individuo», es una afirmación contundente que tendría que probarse sin remisión. Esta prueba o comprobación no aparece por ningún lado en el texto de nuestro crítico. Y es una lástima, por no decir un desacato intelectual, pues se trata aquí de establecer una «teoría[s]» sobre «el espacio literario chicano» en la vida del cual la religión, tanto cristiana como pre-cristiana, desempeñó, y todavía desempeña, un papel trascendental. Que la «religión» (*re-ligación* con el Ser Supremo) enseñe que hay una vida terrenal, temporal y finita, es cierto. Que diga que hay otra vida eterna, ilimitada y «continua», también es cierto. Y que esta vida presente debe considerársela como una antesala y preparación para la otra, también es cierto. Pero que «la religión justifique y perpetúe la historicidad discontinua y la soledad espacial [¿...?] del hombre [moderno o no]» y que «la concentración de la religión en el individuo lo convierte en un espacio discontinuo (¿...?), y por tanto caótico», es un razonamiento (¿«espacio intelectual»?) «discontinuo», atrevido y apriorista, diríamos nosotros, por parte de nuestro ensayista.

Para refutar esta segunda parte de la cita podrían traerse a cuento varios ejemplos. Citemos solamente, sin necesidad de analizarlos -por ser patrimonio común-, los casos teóricos, sin tocar los ritualísticos (para el cristianismo), del «pecado original» vs. el «Nuevo Adán», el de la «economía de la salvación de Cristo», y, sobre todo, el de la «teoría»/doctrina y práctica del «Cuerpo Místico de Cristo». Estas posturas, y otras más, como las ritualísticas que se pudieran aducir aquí, se basan todas ellas en la «continuidad» no sólo del hombre antiguo, sino también del «hombre moderno» (occidental o no) y la estructura «comunitaria», y no «individual» y «aislada / enajenada» del hombre con «los otros» y con «El Otro», uniendo *esta* vida «discontinua» (según el crítico) con la *otra* «continua» (¿según Eliade?). La doctrina del Cuerpo Místico de Cristo, en especial, presupone, de un lado, la integración de las partes en el todo, como los «miembros individuales» en el «cuerpo completo», en el sentido de unidad. Y, de otro lado, es la «disolución» de la individualidad en la totalidad, haciendo imposible de este modo la enajenación y el «caos», como señala nuestro crítico. De todos modos, la doctrina o postura religiosa cristiana es totalmente opuesta a lo que nuestro crítico (y quizás George Bataille) ataca como de «[espacio] caótico, en último análisis». Hay también una contradicción implícita en este texto, pero, como se relaciona al quinto apartado o bloque a estudiar -el *misticismo*-, la dejaremos para más tarde.

El segundo bloque o «espacio», en cuanto a la alternativa subyacente entre la «continuidad» y la «discontinuidad», es lo referente a la *niñez*.

La niñez es el primer espacio de continuidad (simultáneamente temporal y espacial, unidad total) experimentado por el ser humano. La niñez es un espacio de movimiento de flotación libre en el cual el niño se convierte en designador de papeles [roles], en transformador de la realidad sin los impedimentos que imponen las barreras físicas y mentales que los adultos aceptan como normales. La niñez se termina en el momento en que el niño se da cuenta de su existencia limitada y discontinua, ese darse cuenta que acompaña el predominio de la razón sobre la imaginación. Volver a la niñez es imposible en y dentro del tiempo secuencial, pero la memoria perdura en el hombre y [ésta] es la fuente del deseo para poder recapturar la unidad dentro de la continuidad que, como adulto, ha dejado ya atrás.

(Nuestra la traducción) (24)

A simple vista, el párrafo que Juan Bruce-Novoa le dedica a la niñez, como «el primer *espacio* de continuidad [¿...?]]» (simultaneidad temporal y espacial), se desliza muy bien y parece ser «lógico», pero si recapitamos un poco, esa lógica se desvanece progresivamente. Según él, en el niño predomina la «imaginación» sobre la «razón», por tanto no se ve limitado a las trabas que impone la razón al hombre moderno. «La niñez es un espacio de movimiento de libre flotación», en donde el niño puede designar y asignarse papeles y de este modo transformar (¿subjétivamente?) la realidad, sin barreras. El adulto, a causa de los límites que le impone la razón, no tiene ese privilegio o poder, perdido ya, y, por tanto, navega en la «discontinuidad». Sólo a través de la «memoria», y de modo insatisfactorio, puede volver a la niñez para recobrar de alguna manera esa «continuidad» perdida.

No nos parece esta situación tan sencilla como la ve nuestro crítico. Por una parte, que el poder de la «imaginación» sea garantía de «continuidad» y de que la «razón» lo sea de la «discontinuidad» no se sigue, ni está comprobado científicamente ni filosóficamente. Podríamos defender la posición contraria con igual facilidad. Por ejemplo, la «imaginación», la fantasía, los sueños, etc., son «libres», como nos dice el crítico, pero esa «libertad» no deja de ser también «caótica» en muchos de los casos. Cualquier psicólogo o psiquiatra lo puede atestiguar. Por el contrario, podríamos muy bien aducir que la «razón» es la facultad que, por esencia, establece «orden» dentro del «caos». Esta facultad, que establece la lógica, es atributo del adulto, no del niño.

Y, tratándose de la literatura (adulta), sobre todo en la época del barroco y del surrealismo, movimiento literario éste de reciente y «moderna» aparición,

podemos observar que esa «flotación libre» de que nos habla el crítico, muchas veces se convierte en un «libre caos» (palabras nuestras). Por otra parte, si bien es que los niños pueden «asignar papeles» libremente, no nos olvidemos de que esos mismos niños, una vez en el juego, ficticio o no, son capaces de crearse un «caos discontinuo» que le sería muy difícil de igualar a un adulto, «razonable» o lógico. No hay más que pensar, para el mundo concreto del niño, en una fiesta de cumpleaños o navideña en donde sus juguetes son *suyos* («individuales/discontinuos») y no del *otro* («¿comunitarios / universales / continuos?»).

El tercer bloque o «espacio» a que se refiere el crítico para presentarnos la disyuntiva «continuidad» vs. «discontinuidad» es la *muerte*. Tampoco aquí logra convencernos de su tesis, ni queda mejor parado el crítico. Comienza por decirnos que «Death is the most obvious of the possible *spaces of continuity* open to the adult / La muerte es el *espacio de continuidad* más evidente de todos los posibles otorgados al adulto» (24). Si es que no nos equivocamos en la interpretación general de su largo ensayo, tenemos la fuerte impresión de que nuestro crítico no se preocupa ni de la religión, ni del más allá, ni del Todo, pues, entre otras cosas, no abraza la teoría de la *re-ligación* con el Todo, de Mircea Eliade, por el simple hecho de que el «hombre moderno» -y el crítico es moderno- cortó los lazos con la «continuidad» que existía en esta vida y que caracterizaba al hombre antiguo. Si ésta es la premisa de partida, como se desprende del trabajo de nuestro crítico, se sigue que la «muerte» (¿la cesación de la vida? ¿el más allá?) no preocupa ni debe preocupar al «hombre moderno» en general, ni al chicano en particular. Por tanto, la muerte es la cesación de la vida y, siendo así, la muerte es el «espacio de la nada» (palabras nuestras), o sea, el *vacío* por antonomasia. Si la vida es la realidad o «espacio discontinuo», según el crítico, se seguiría que la muerte es el «no-espacio», ni continuo ni discontinuo, porque la realidad/concepto del «espacio» es algo positivo, algo «real» y no puede identificarse con la «nada» (= no-espacio).

El texto a que nos referimos se compone de dos partes, una sacada de García Ponce y la otra es una elaboración propia del crítico sobre el mismo texto de García Ponce. Reproducimos las dos citas para ver la falta de concordancia que hay entre ambas.

[García Ponce nos dice que] para romper la discontinuidad que, al precipitarnos en la vida, nos separa de la naturaleza y los otros, el primer camino inmediato es la muerte, que nos regresa a la continuidad impersonal.

Nuestro crítico elabora el texto citado y lo interpreta de la siguiente manera:

La muerte destruye la manifestación particular de la vida, del hombre discontinuo, pero no afecta a lo impersonal, el espíritu continuo de la vida, sino que al contrario ella/él [¿la muerte? ¿el espíritu de la vida?] lo/la [¿la vida impersonal?] se revela en su ciclo repetitivo y en su interdependencia con la muerte.

(Nuestra la traducción) (24)

El intertexto de García Ponce está muy claro. Hay tres partes o pasos en el ciclo vital del hombre: nacimiento, vida y muerte. Cuando nos «precipitamos» en la vida (= nacimiento) «rompemos» la continuidad con la «naturaleza» y los «otros». Si esto es así (dudoso en nuestra opinión), para poder salir de ella, la resolución será la muerte «que nos regresa a la continuidad impersonal» (también dudoso en nuestra opinión). Fijémonos que García Ponce estableció una «continuidad» *antes* («al precipitarnos en la vida») y *después* («la muerte nos regresa a la continuidad impersonal») de la vida «discontinua». O sea que «la muerte» es un regreso a la *pre*-vida. Este ciclo, aunque claro y fácil de entender, no nos explica nada de ese «espacio» anterior a la vida y posterior a ella. Se nos sugiere que eso es algo («continuidad impersonal»), pero no se nos dice nada sobre la naturaleza de ese «algo». Por lo tanto, en la forma en que está expresado, este aserto no se puede admitir como aceptable en un estudio académico y crítico.

Algo parecido, pero carente de ese ciclo garcíaponciano, nos lo expone Juan Bruce-Novoa en el texto antes citado, con la gravedad de que su sintaxis es deficiente y confunde al lector. Nos dice el crítico que «la muerte destruye la manifestación *particular* de la vida [...], pero *no* toca lo *impersonal*, el *espíritu continuo* de la vida, sino que lo/la [= ¿el espíritu continuo de la vida/la muerte?] se revela en su ciclo repetitivo y en su interdependencia con la muerte». (Nuestros el énfasis y la traducción) (24).

En primer lugar, el texto está un poco confuso, porque el sujeto «muerte», siendo sujeto, se convierte en complemento circunstancial de la misma frase. Pero, a parte de esta imprecisión gramatical, lo difícil de comprender es que, con la muerte, la vida particular e individual cesa de existir. Sin embargo, esa misma muerte respeta, «revela» y establece una «interdependencia» con el «continuo espíritu de la vida». Parece, de acuerdo al texto, que hay una vida particular, personal, física, biológica y material (*hic et nunc*) «discontinua» y que hay otra comunitaria (¿...?), universal, impersonal y espiritual (*in*

morte o *post mortem*) y que ésta segunda existencia espiritual e impersonal, debido a un «ciclo repetitivo» e interdependiente con «la muerte» (¡entre la muerte y la muerte!), establece un «espacio» de continuidad. O sea, que la muerte es el principio y el término de esa «continuidad», y que entre ambos existe un «continuo espíritu de la vida». Difícil es así de establecer una lógica (= ¿«espacio discontinuo»?), a no ser que se proponga aquí un tratado de teología existencial *a partir* de la muerte.

Concluye nuestro crítico con las siguientes palabras:

La muerte, sin embargo, le otorga muy poco consuelo al hombre, porque convierte a las imágenes en invisibles y, naturalmente, se ponen de manifiesto así las desventajas de su permanencia [«continuidad»]. Como espacio de liberación, la muerte es el último recurso [para el hombre].

(Nuestra la traducción) (24)

Que la muerte «no otorgue consuelo» al hombre es sabido de todos, a no ser para los santos y para los desesperados de la vida, pero que la razón de este desconsuelo sea que la muerte «convierte a las imágenes en invisibles», ya no es tan claro para nadie. El que se muere deja de existir, y no solamente desaparecen las «imágenes» propias, sino que todo su ser también se desvanece y se hace «invisible», a no ser que admitamos el Más Allá y la vida eterna, lo que no aparece claro en el crítico. Pero esto es ya otro tema. Ahora que si el crítico nos está preparando con esto para la *aplicación* de su teoría(s), v. gr., al poema de «El Louie», y nos quiera insinuar que no se trata en este poema de las «imágenes» que *el mismo* Louie Rodríguez tenía en la vida, sino de las «imágenes» que *el poeta* José Montoya nos revela de la vida del pachuco Louie, entonces ya estamos hablando de *dos* vidas humanas: la «discontinua» (de acuerdo al crítico) del artista, por ser persona real, que concibe la imagen («continua») del muerto, que, por sí mismo, ya dejó de ser real, y la «continua» del difunto que dejó de concebir imágenes reales («discontinuas»), propias o ajenas. Y esto no tiene nada que ver, en nuestra opinión, con la continuidad o discontinuidad de la obra de arte.

En pocas palabras, en todo este pasaje creemos ver mucho de imaginación, bastante de pseudofilosofía y muy poco de teoría literaria. Lo único que la «muerte» hace es romper y cortar la «continuidad» normal y real (no la «discontinuidad» ficticia) de la vida, porque la vida, por naturaleza y esencia, es una realidad continua. Deja de ser vida continua cuando deja de existir y, por tanto, *se* discontinúa el proceso «continuo» de la existencia. Y que la muerte restablezca la «continuidad impersonal», etc., es una pura abstracción

idealista, porque la única continuidad que puede ofrecer la muerte es la continuidad en la nada y de la nada, o, si creemos en la eternidad, es establecer la continuidad absoluta en la entraña infinita y eterna de la esencia divina. Si aceptamos esto, como muchos chicanos lo aceptan como parte de su continuidad existencial y cultural, entonces podemos hablar en términos serios sobre el *proceso* de la vida futura «espiritual» ilimitada y perfecta (absolutamente continua en el «espacio» y en el «tiempo»). Pero, naturalmente, nuestro crítico no está refiriéndose a este asunto, porque él mismo nos dice: «As a space of liberation [of life] it [death] is a last resort / como espacio de liberación [de la vida], la muerte es el último recurso» (24). Como añadidura, nos vemos forzados a señalar que se nos hace difícil el concepto de «espacio de liberación», porque se nos hace difícil comprender que la «liberación» tenga un «espacio» propio.

El cuarto apartado o «espacio» sobre el tema de la continuidad y discontinuidad (¿del espacio?) es el dedicado al *erotismo*. Una vez más, el argumento de Bruce-Novoa arranca de los dos pensadores repetidamente mencionados, George Bataille y Juan García Ponce. Este último afirma que en el erotismo «se realiza una unión con el otro y con la vida que nos saca del tiempo y la discontinuidad que se cierra al ser» (24), y añade Bruce-Novoa que «la desventaja» del erotismo (= *acto sexual* en este caso) es el «desvanecimiento rápido» de la experiencia erótica. Continúa diciéndonos que,

En ese momento preciso, el ser humano se disuelve y, con él, el mundo, y cuando ambos se reformulan, el hombre - hombre sensible- vuelve en sí con una nueva visión de lo que se llama comúnmente realidad.

(Nuestra la traducción) (24)

Hasta aquí el sentido central del texto nos indica la brevedad del «momento» del placer y de la «intensidad» del acto erótico por medio del cual, y en el cual, el ser humano «se disuelve [él mismo] y, con él, el mundo». Este acto momentáneo y «disolutivo», según nuestro crítico, es la clave para frenar la «discontinuidad» de/y en la vida y del mundo, y arrebatarse así la «continuidad» a ambos. Después de este «momentáneo» acto erótico, el hombre y el mundo «se reformulan» al volver en sí, proyectando una nueva «visión» de la «realidad», sea cual fuere ésta.

Este concepto de por sí y a simple vista hace sentido, pero las preguntas comienzan a aflorar: si en este breve «momento» el ser humano *se disuelve* en sí y en/con el otro y ambos en/con el mundo, ¿cómo es posible que este acto

sea la «continuidad» (momentánea de la anti-vida) dentro de la «discontinuidad» (permanencia vital)? ¿Qué tipo de nueva «visión» («insight») subjetiva de la «realidad» vital puede tener el hombre sobre la *misma* «realidad» objetiva («discontinua») que *no* ha cambiado en sí? ¿Cómo es posible que «el hombre y el otro», al *disolverse* en el acto erótico, puedan disolver también y con ellos al «mundo» que es objetivo y trascendente a la existencia y experiencia personal y subjetiva humana de dicho «mundo» y de los disolventes personales? Esto es una pura *disparidad* («discontinuidad») entre sujeto y objeto y, por tanto, ficticia, por no decir irreal.

Pero el texto continúa:

[...] Cuando el ser humano se disuelve [en el acto sexual] en pura intensidad, perdiendo su «Yo» central y centralizante, el tiempo se detiene [...]. Las innumerables analogías entre el acto sexual y la muerte se basan en el compartido y común espacio de continuidad. Ambos cometen una violación de lo personal del ser discontinuo, impersonándolo y haciéndolo partícipe de la indiferenciada continuidad de la nada: la totalidad simultánea.

(Nuestra la traducción) (25)

En el momento disolutivo sexual, a causa de la intensidad emocional del acto y de la des-centralización del Yo, «el tiempo se detiene» o deja de existir en ese «momento» preciso (¿eterno? ¿eternizante? ¿eternizado?). De nuevo las preguntas afloran: ¿quiere indicarnos el crítico que el arte y la experiencia artística son como el acto erótico en donde el vidente/oyente/lector *se disuelve* en la contemplación y fruición de la obra de arte? Esta sería una posibilidad cruda. ¿O es que el acto erótico (por definición «momentáneo» y, al mismo tiempo, «continuo») se asemeja al acto creativo del artista en cuyo proceso pierde la noción y la conciencia del tiempo? En ambos casos, ¿cesa el fluir del tiempo, del espacio y del mundo? ¿O es la experiencia personal (no-impersonal) la que nos tiende la trampa, creyéndonos que es el objeto (lo impersonal = trascendental) lo que realmente deja de existir *para* nosotros?

El salto mortal lo da nuestro crítico cuando nos dice que «las incontables *analogías* entre el acto sexual y la muerte hallan su base en el *compartido y común espacio* de continuidad». Esto no prueba gran cosa, porque, en primer lugar, como ya hemos visto al hablar sobre la *muerte*, no estamos convencidos de que la muerte sea, por lo menos para el muerto, un «espacio de continuidad». En segundo lugar, que, si así fuera, tendría que

explicarnos cómo el acto sexual, siendo «momentáneo», y la muerte una experiencia o hecho «permanente», puedan equipararse.

Pero aún aceptando esta «analogía» (ficticia, sin duda), ¿por qué no extenderla a otros actos y experiencias *disolutivas* (?), como la embriaguez, la drogadicción, el delirio, la locura (momentánea o permanente, «discontinua» o «continua»), el acto de rabieta (sobre todo en los niños =) «continuidad»?), la intensidad emotiva del asesinato, etc.?

Y termina nuestro crítico diciendo que «ambos» (acto sexual y muerte) son una «violación» del ser personal y discontinuo, des-personalizándolo y «haciéndolo partícipe de la indiferenciada continuidad de la nada: el todo simultáneo». Ya hemos analizado esta postura «teórica» del crítico al principio de nuestro análisis, al hablar de *la nada*, y no vemos la necesidad de recalcarlo otra vez. Pero queremos anotar aquí que la única «analogía» *objetiva* (= identidad objetiva) que vemos entre las experiencias del acto sexual y el de la muerte es que la *disolución* subjetiva del yo, de la que se habla aquí, parece ser una especie de instinto deseable, natural y aconsejable hacia la disolución del ser vital, a saber, el suicidio.

El quinto apartado o «espacio» sobre el tema de la continuidad y discontinuidad es el de lo referente al *misticismo*. Entre todos los apartados o «espacios» hasta aquí presentados, nos parece que éste es el que hace más sentido, aunque no veamos muy bien todavía la aplicabilidad «teórica» de este «espacio» a la obra literaria chicana. Citamos el pasaje por ser breve.

El místico también busca disolverse en un ser trascendente o en un estado de unidad absoluta con el Otro, a veces llamado Dios, otras el mundo y otras el espíritu total. Bajo cualquier de estos nombres, el Otro significa unidad sin límites, libre de toda particularidad divisiva. Al igual que los otros espacios, el individuo particular se convierte en impersonal en la disolución del yo [del sí mismo en el otro].

(Nuestra la traducción) (25)

La diferencia que encontramos en este pasaje, si lo comparamos con los otros, es que la verdadera «experiencia mística» es durable, permanente y, por tanto, verdaderamente «continua». El hecho de «disolverse» en un «estado de unidad absoluta con el Otro» ofrece la garantía no sólo de no perder uno su propia identidad individual subjetiva, sino también de *complementar* la limitación de la propia existencia personal. Pero hay que añadir que el místico que *se disuelve* en la esencia del Otro *no* lo hace en un «desvanecimiento

temporal del momento», como el acto sexual (sensible), sino en una especie de *eterno presente* que es una pre-figuración vital (espiritual) de un eterno futuro. Aquí sí que se puede concebir lógica, teológica y ontológicamente la posibilidad de la «continuidad» (no-«discontinuidad») en la realidad vital *presente*. Quisiéramos también añadir que el acto perdurable místico, aunque «intenso» como el acto sexual, *no* tiene la paridad con éste, por la simple razón de que trasciende la implícita e inherente temporalidad «discontinua» del erotismo. Además, si aceptamos a éste como instrumento para detener la «discontinuidad» de la realidad caótica vital, nos vemos obligados a descartar la anterior postura *vis-à-vis* el primer apartado o «espacio» sobre la *religión*, de la cual ya hemos hablado.

Y ahora entramos en el sexto y último apartado o «espacio» que es el que se refiere y atañe directamente al *arte* y, en particular, a la *literatura*. Este apartado es el más claro y el mejor elaborado de los seis expuestos y, quizás, de todo el largo artículo. Leemos en parte:

El artista arranca al mundo y al hombre de la realidad discontinua y los convierte en imágenes o en palabras; la realidad muere, se convierte en impersonal fuera de la secuencia del tiempo, y se revela aquella otra vida de continuidad. Las imágenes se fijan en una permanencia en donde, libres del fluir devorador del tiempo, pueden manifestarse ofreciéndole al ser humano la oportunidad de experimentar repetidas veces su propio reflejo en esas imágenes.

(Nuestra la traducción) (25)

Hasta aquí nos parece que este pasaje es un modelo de cómo se debe escribir análisis, crítica y teoría literaria: con precisión y claridad. Empleando pocas palabras, encierra esta cita la función del «artista», del «lector», del «proceso» creativo y de la «naturaleza» del arte. Antes y después de este pasaje nos habla de una de las visiones o funciones del arte, citando y elaborando un pequeño texto de García Ponce. Transcribimos los dos:

[El arte] es justamente la continuidad del ser revelado a aquellos que fijan su atención, mediante un rito solemne, en la muerte de un ser discontinuo.

(25)

La víctima del sacrificio es un individuo particular, pero se convierte en impersonal en su permanencia y en su liberación del movimiento al cual todos los individuos están encadenados, a pesar de que su superficie [¿esqueleto/apariencia?] permanezca siendo la del individuo.

(Nuestra la traducción) (25)

Ambos pasajes nos hablan de una analogía metafórica entre el proceso y la naturaleza del arte y la función de lo sagrado del ritual artístico. Aunque es muy interesante este símil, se hace, sin embargo, peligroso en la crítica literaria, porque hay tendencia a *hacer* literatura en lugar de *analizarla*, como ya hemos notado varias veces. Pero dejando de lado este punto por el momento, concentrémonos en los textos. La primera cita, de García Ponce, se puede resumir diciendo que el artista, *como* un sacerdote en un sacrificio victimario, da muerte al («signo del») *ser* «discontinuo» o real y lo transmuta en un («esencia del») *ser* «continuo» o artístico. Es decir, por medio del proceso del ritual artístico lo convierte en permanente, o sea, lo «discontinuo» se convierte en «continuo». La elaboración de este pasaje hecha por Bruce-Novoa es también clara y precisa. Sin embargo, cuando dice -como lo ha hecho ya en otras ocasiones- que «el espacio de continuidad» del arte es lo que nos interesa aquí, en este ensayo, ya nos deja otra vez perplejos. Porque, pensándolo bien, no es lo mismo decir «el espacio de *continuidad*» (Bruce-Novoa) que «la continuidad del *ser*» (García Ponce). La «continuidad» o «discontinuidad» son propiedades o características del *ser*, *no* del *espacio* en que se halla el ser. Con más exactitud se diría que es una característica del *tiempo*. Pero es que el tiempo, entrecortándose y entrelazándose con el espacio, como dos coordenadas o seres siameses, le confiere a éste último la característica de continuidad o discontinuidad. Hablando aún con más propiedad, gracias al *movimiento*, sobre el que cabalgan el espacio y el tiempo, permite a aquéllos la continuidad y/o discontinuidad. El filósofo mexicano Eli de Gortari, en su *Introducción a la lógica dialéctica* (1979), nos lo expone de la siguiente manera:

Continuidad y discontinuidad son, por lo tanto, momentos distinguibles, pero no distintos, de la unidad inseparable del todo. La continuidad es el curso de cambios continuos de los momentos discontinuos reunidos en estrecha unidad.

(59)

Pero sobre estos tres elementos se alza el *ser*. Por eso es más justo, lógico y preciso decir «la continuidad del ser», como dice García Ponce, que «el espacio de continuidad» del arte, como dice Bruce-Novoa, porque, para decir verdad, esta última expresión no hace ningún sentido lógico. La continuidad en sí no tiene espacio. Aún figurativamente hablando, no hace sentido.

Nuestro crítico pasa en seguida a hacer revista de las artes visuales, auditivas y literarias. Hace un recuento de ellas, excepto que nos habla exclusivamente de la apreciación del arte por parte del receptor, y no involucra ni al artista ni a la obra. En otros términos -y haciendo nosotros ahora uso del lenguaje figurado- nos habla de la *ingestión* y *digestión* (percepción del vidente/oyente/lector) y no de la *gestión* y *gestación* (proceso de la obra) ni de la obra *gestada* o *procreada* (producto). Ya hacia el fin del largo párrafo, se mete un poco en la naturaleza del arte literario cuando nos dice:

La naturaleza permanente y fija de la escritura es precisamente el medio por el cual se salvan [las imágenes] de la secuencia del tiempo [devorador], despersonificándolas y permitiéndolas convertirse en arte, en donde aparecen [existen] simultáneamente.

(Nuestra la traducción) (26)

Estamos de acuerdo con el crítico en cuanto a que, a través de la «escritura» literaria -como medio de «fijar» las imágenes- se salvan éstas de la «discontinuidad del tiempo», devorador de las cosas. Sin embargo, no creemos que este medio sea un remedio absoluto para darles «permanencia» y asegurar de que el arte permanezca y desafíe al tiempo. Pues, de una parte, la «fijación escrita» (o escultórica, pictórica, musical), si es garantía de *permanencia*, no se sigue que sea *in perpetuum*, como parece sugerirse aquí. Y, de otra parte, hay escritos (y otras huellas) que no se les considera arte y, sin embargo, «quedan fijadas» también contra la voracidad del tiempo. Como ejemplos para ilustrar lo que estamos diciendo podríamos traer a colación muchas obras de arte plástico, como es el caso de muchas pinturas, estatuas, catedrales, etc., del pasado histórico, en donde, además de los valores estéticos, quedaron incrustados y «fijados» también permanentemente otros elementos no artísticos, como las alteraciones o «lesiones». También estas «lesiones» fijan, salvan y revelan «simultáneamente» las *imágenes* no artísticas en una obra de arte, sin ser ellas arte.

III. El espacio de la literatura chicana



En la primera parte de nuestro trabajo nos hemos limitado al análisis de lo que el mismo crítico decía que era una «larga introducción». Se expresaba de la siguiente manera:

Esta larga introducción fue necesaria para que nosotros - el lector y yo- podamos tener una base para comprender [el problema], aunque todo esto a veces sea [parezca] *ambiguo*.

(Nuestra la traducción) (27)

Ciertamente, la introducción a que se refiere él consta de cinco páginas. No es, sin embargo, el número de páginas a lo que se refiere él, y nosotros, necesariamente, sino a la cantidad de elementos, a veces disparejos, que hacen engorrosa esa introducción. El crítico mismo lo admite al confesar que todo esto es, o puede ser, «a veces ambiguo». Creemos que hemos podido comprobar ya repetidamente dicha «ambigüedad» en las dos primeras partes de nuestro análisis. Lo peor es que esa «ambigüedad» continúa en las siguientes páginas. Trataremos, pues, de señalarla, como también de comprobar si esta «teoría» sobre el «espacio literario chicano» es o no es aplicable a dicha literatura, como se propone hacer nuestro crítico. El plan a seguir en este tercer apartado será el mismo que nos sirvió en la parte anterior: analizar paso a paso el texto brucenovoense.

La primera sección de su trabajo se titulaba «Literary Space», en general. Esta segunda sección la titula «*Chicano* Literary Space», especificando más el enfoque. Y sí lo hace, aunque seguirá empleando la misma nomenclatura básica: el «espacio» (y el «tiempo»), el «orden» vs. el «caos», la «continuidad» vs. la «discontinuidad», lo «particular» vs. lo «universal», lo «individual» vs. lo «impersonal», y la «imagen» vs. «la realidad».

Comienza Bruce-Novoa esta segunda sección de su largo estudio diciendo:

Los chicanos han sido victimizados, especialmente por el caos que los rodea, hasta tal punto que los reflejos pasajeros que uno tiene del ser humano no nos pertenecen. Nos podemos encontrar [reflejados] en aquellas piezas de arte que logran alcanzar universalidad, es decir, que la calidad humana fundamental de continuidad, que revelan dichas piezas de arte, reflejan nuestra humanidad.

Se refiere aquí claramente al contexto sociohistórico («*their surroundings*») y, al mismo tiempo, al texto literario («*fleeting reflections*») en que se encontraba el chicano por las décadas de los sesenta y primera mitad de los setenta. Alude al hecho de que la única representación de la *imagen* literaria del chicano se encontraba antes en la literatura *oficial*, es decir, la visión que del chicano tenía el anglosajón y que la proyectaba en su literatura, como ocurrió desde mediados del siglo XIX hasta los años sesenta del presente siglo. Este es un hecho histórico del que nadie debe dudar hoy día. Sin embargo, dejando de lado el hecho sociohistórico, desde el punto de vista literario, crítico y teórico, que es de lo que se trata aquí, veamos los conceptos con que se expresa nuestro crítico y cómo los usa.

Al decir que «los chicanos han sido especialmente victimizados por el caos que los rodea», esta afirmación es muy exacta histórica y socialmente hablando, pero, al poner los términos subrayados en el contexto de su «teoría» literaria, no deja de causar confusión en la mente del lector. Por ejemplo, en el lenguaje común y corriente se puede decir que una persona ha sido «victimizada», en el sentido de que «le fue mal», «sufrió un contratiempo», etc. Pero, en el contexto de su artículo teórico, el término «victimizado» adquiere un nivel mucho más elevado, justo y exacto, con el significado de «sufrir un *sacrificio ritual*».

Que este segundo sentido es el que debiera emplear el crítico en esta cita, se comprueba por lo que tanto Bruce-Novoa como García Ponce -a quien él cita varias veces- hablan de este tipo de «victimización» *sacrificial* que ocurre, por analogía, en el proceso y función del arte. García Ponce expresa que «el arte es justamente la continuidad del ser *revelado* a aquellos que fijan su atención, mediante un *rito solemne*, en la *muerte* de un ser discontinuo» (25), y Bruce-Novoa lo parafrasea de este modo: «The victim of the sacrifice is a particular individual / La víctima del sacrificio es un individuo particular» (25).

Una cosa semejante ocurre con el término «caos» en la frase «victimized by the *chaos of their surroundings*/ victimizados por el *caos que los rodea*». Aquí el «caos» es causado por una situación social a base de segregación racial y explotación económica. Sin embargo, en el contexto de su «teoría» literaria, este *caos* ya no se refiere a lo social, sino a la «realidad» filosófica y anti-artística que se caracteriza por la «discontinuidad» devoradora del hombre. O sea, como en el ejemplo anterior, los lectores nos encontramos ante *dos* niveles interpretativos muy dispares de esa «realidad», también dispar, que tantas veces Bruce-Novoa trae a colación.

La segunda parte de la misma cita no queda mejor parada, pues nos dice que «podemos reconocernos nosotros mismos en piezas o trozos de arte que logran universalidad», refiriéndose a algunas imágenes sobre chicanos que se encuentran en varias obras literarias escritas no por chicanos, sino por anglosajones. Y, de un mismo plumazo, nos dice que estos «trozos» no son sino «fleeting reflections of man [that] *are not of us*/ reflejos pasajeros [que uno tiene] del ser humano [que] *no nos pertenecen*», pero que, sin embargo, y al mismo tiempo, «reflect our own humanity / *reflejan* nuestra propia *humanidad*».

En otros términos, nos señala, de un lado, que nosotros podemos reconocernos en algunos «trozos» o pedazos pasajeros («*fleeting reflections*») de nuestras vidas de chicanos, proyectados y fijados por la pluma del anglosajón que, irónica y antitéticamente, nos «victimizó en un caos» social, causado por él mismo. Y, de otro, que de este «caos» (= discontinuidad radical) pueden brotar «trozos» de imágenes nuestras que «logran *universalidad*», reflejando «nuestra *humanidad*». No cabe duda que su propia nomenclatura, base para su supuesta «teoría» del espacio literario chicano, le resulta a él y a nosotros contradictoria *in terminis*.

En la segunda parte del mismo párrafo parece querer corregirse explicando esta contradicción, pero no lo logra. Dice:

Sin embargo, la imagen de superficie es todavía una particularidad y, hasta hace poco, esas superficies -y la página de un libro es una superficie- nos excluyeron de dos maneras: 1) no fue una particularidad chicana la sacrificada y universalizada en esa superficie; 2) refiriéndonos a las superficies mismas, no estaban éstas a la disposición de los artistas chicanos. Su sentimiento de enajenación general dentro de la sociedad angloamericana se reforzó en las artes.

(Nuestra la traducción) (27)

Al comenzar esta cita con el adverbio «sin «however») nos está indicando el crítico que lo anterior (lo que precede al adverbio), aún siendo cierto, es supeditadamente cierto. O sea, hay una limitación intrínseca. Y ésta consiste en que, aunque nosotros «nos podamos reconocer a nosotros mismos en trozos de arte que logran *universalidad* [...] dotados de calidad humana» (27), el hecho es que la imagen de superficie («*surface image*») sigue siendo «una particularidad», es decir, sigue siendo «discontinua» (= fragmentada, *des-humanizada*). A no ser que el crítico aclare mejor sus conceptos, estamos ante una grave contradicción: por un lado, esos «trozos» de arte, ajenos a nosotros,

pueden llegar al grado de «universalidad», con cualidades *humanas* (chicanas), y, por otro, puesto que aparecen representados por «imágenes de superficie» y «particulares», sólo pueden ser «discontinuas» (= *des-humanizadas*).

Otra confusión con que se tiene que enfrentar el lector es cuando, como en otras ocasiones, el crítico juega con los términos y conceptos saltando de un nivel a otro. Por ejemplo, el término «surface» fue sellado por la gramática transformacional del conocido lingüista Chomsky, entre otros, al hacer la distinción entre «surface structure» y «deep structure», con la cual está, sin duda, familiarizado el crítico. Ahora aquí toma el sentido técnico literario de «surface image», para indicarnos la «superficialidad» («particularidad», «discontinuidad», o falta de esencia) de la proyección vs. la «deep structure» («universalidad», «continuidad», esencia literaria). De este nivel técnico, sin esperarlo el lector, nuestro crítico da un salto curioso al decirnos, en una frase explicativa o cláusula dependiente, que «the page of a book is [also a] surface / *la página* de un libro es [también una] *superficie*». Para entender claramente el primer uso del término «surface», el intelecto del lector tiene que hacer jerigonzas malabaristas y, de pronto, nos pega en la cara con lo de «y *la página* de un libro es [también una] *superficie*». A no ser que a la cubierta del libro o a la letra impresa se les considere arte, esto no hace sentido. Verdaderamente que en todo esto, como el crítico mismo nos indica, hay mucha «ambigüedad».

En el siguiente párrafo nos expone cómo, con el advenimiento del movimiento chicano de los sesenta y setenta, los chicanos andaban buscando un arte con el cual poderse identificar. Al principio se aceptaba y abrazaba todo lo mexicano y se descartaba todo lo anglosajón. Más tarde, al irse dando cuenta de que el chicano no era ni lo uno ni lo otro, se buscó un «espacio» o término medio entre ambos. El chicano era antes conocido como Mexican-American. Al no ser lo uno ni lo otro, tendría que ser el *espacio* entre ambos, es decir, el *lugar entre* Mexican y American, que le correspondía al *guión* de mexicano (-) americano. Sacándole el guión (-), queda el vacío (= un «nothing[ness]») que hay que re-llenar. Ahí, en ese lugar preciso, se desarrollará el «espacio» («nothing[ness]») chicano. Dejemos al crítico que nos lo diga con sus propias palabras:

Yo propongo que nosotros seamos el espacio [no el guión] entre los dos [mexicano () americano], la nada intercultural de ese espacio. Continuamente ampliamos ese espacio, separándolo más y más para construir nuestra propia realidad, mientras, al mismo tiempo, establecemos fuertes lazos de entretejida tensión que los mantienen relacionados. Cada obra de arte chicana abre un espacio para sí misma y le añade más espacio al arte chicano y al arte en general.

Esta es una concepción gráfica genial, aunque no precisamente original, del crítico. Sin embargo, es una lástima que inyecte en ella alguna disparidad, causando, como en otras ocasiones, confusión. En primer lugar, como habíamos indicado antes, el concepto de «espacio», que se ha manejado de tantas maneras diferentes a través del ensayo teórico de nuestro crítico, toma ahora otra connotación: la de *tipografía*. Es decir, la de espacio físico (y, al mismo tiempo, ficticio) entre dos letras, sílabas o palabras. En segundo lugar, ese «espacio», simultáneamente espacial, conceptual y ficticio, equivale simplemente al vocablo «lugar», tal cual. El *lugar* que ocupaba un guión (-). O sea, de un concepto altamente teórico, se rebaja, por medio de una imagen visual, a una expresión común. Y, por fin, volvemos a perdernos en conceptos pseudofilosóficos, cuando, por tercera vez en la misma expresión, se equipara el término clave de «espacio» a «la nada» («nothing[ness]») intercultural. No importa que el crítico diga que nosotros ampliamos continuamente ese espacio, empujando las dos partes (Mexican & American) hacia afuera, separándolas y, al mismo tiempo, atrayéndolas e «interrelacionándolas» para crear nuestro propio «espacio» (*lugar*) literario intercultural, porque, al fin de cuentas, ese «espacio»/lugar es «nothing[ness]» (= la nada original) y *la nada*, por mucho que se diga de lo contrario, no deja de ser nada.

Queremos aclarar que entendemos perfectamente qué es lo que trata de decirnos el crítico, pero el manejo arbitrario de cambios semánticos atribuidos a un mismo término lingüístico, no le está permitido a un crítico teórico porque, al hacerlo, da indicaciones de que no hay coherencia ni conceptos claros sobre lo que se está tratando de hacer. Un análisis crítico no es un poema o un cuento «abierto» o inconcluso, en donde el lector, como re-creador, se ve en la obligación de concluir o cerrar. No, el crítico teórico tiene que hablar y exponer con claridad y precisión los conceptos, que son los utensilios de su trabajo. Si ese «espacio» es una «nada continua» (contradicción *in terminis*), que se aclare a través de explicaciones *científicas* y *filosóficas*. Si no se hace, porque no se quiere o no se puede, entonces el crítico está sugiriendo nebulosidades ficticias. Y esto es inaceptable.

Lo que acabamos de decir no es un capricho subjetivo nuestro. Leamos lo que dice el mismo Bruce-Novoa:

Debemos evitar clasificaciones que traten de definir las características del arte chicano. (Me doy cuenta plena, regocijada y perversamente de que esto que digo se puede

aplicar a mi propio trabajo). El crítico debe aceptar su función o papel, como cualquier otra fuerza, en el entretejido y juego de tensiones.

(Nuestra la traducción) (28)

Es extremadamente interesante este párrafo que aparece casi al final de la parte teórica de su artículo. Podemos estar de acuerdo con él hasta cierto punto y decir, en lenguaje popular, que las «clasificaciones», como las «comparaciones», son odiosas. Sin embargo, desde un principio nos encontramos ante un intento y propósito de establecer una «teoría», es decir, un conjunto de conceptos «clasificados» y sistematizados. En cualquier teoría, sea en ciencias naturales, aplicadas, literarias o filosóficas, se imponen las clasificaciones, queramos o no. Lineo, en las ciencias naturales, y Aristóteles y Kant, en las filosóficas, son ejemplos históricos notorios.

Pero lo que más choca, porque no lo esperábamos, sobre todo después de largas páginas en donde se nos promete una «teoría», es que se nos diga al final que «tenemos que evitar clasificaciones» que traten en lo más mínimo («would attempt to») de *definir* las «características» del Arte Chicano. Nos preguntamos, entonces, ¿para qué se trató de elaborar una «teoría» sobre el «espacio chicano» y de «literatura chicana»? Tenemos que admitir sin ambages que, además de quedarnos con las ganas de saberlo, nos hallamos ante una contradicción de primera magnitud. Porque, en realidad, el crítico, que nos promete esa teoría, se encuentra incapacitado para justificar su aserto. Lo único que nos ofrece como prueba o *justificación* es que «el crítico debe aceptar su función [¿ambigua?] como cualquier otra fuerza en el juego o relaciones [creadas por/y] en tensión».

Acercándonos a la conclusión de la parte teórica, nuestro crítico dedica un párrafo a *una* de las «características» clasificatorias (prohibidas por él mismo) de la literatura chicana: la modalidad de su *lenguaje*:

En lo que toca a nuestra lengua, tampoco ella es ni español ni inglés, ni bilingüe. Nosotros no saltamos de una lengua a otra, ni las separamos. Las dos se encuentran en tensión dinámica, creando una lengua nueva e interlingüe. Ricardo Sánchez la califica de un «principio terciario». Yo prefiero el término «interlingüe», porque, como el mismo Ricardo ha demostrado, las dos lenguas se fragmentan en tipos de español e inglés, y lo que el chicano habla es el producto de muchos de esos fragmentos.

No hay ninguna revelación nueva en este texto, porque ya con anterioridad al ensayo brucenovoense se habían hecho sendos estudios sobre este asunto. Sin embargo, original o no, el tema del lenguaje del chicano es de suma importancia, porque es una de las «características» del *fenómeno chicano*. A pesar de ello, no estamos seguros hasta qué punto se puede explotar este fenómeno lingüístico como típicamente chicano y hasta qué punto sea un fenómeno cuasiuniversal. Nos referimos a que este fenómeno ocurre, *mutatis mutandis*, siempre que hay lenguas en contacto. Ejemplo de ello, sin salirnos de las Américas, lo encontramos en Paraguay, en las regiones andinas y en la Provincia de Québec, entre otras partes. Pero creemos que sí, que éste es *también* un fenómeno chicano que se puede explotar con creces, estableciendo «clasificaciones», «categorías» y «características» chicanas prohibidas, aunque practicadas, por nuestro ensayista.

Ya al final de la lectura de este apartado, el lector atento quisiera preguntarse lógicamente: «Bueno, pero, ¿y en qué consiste ese detalle que, después de todo, caracteriza a la literatura chicana?» O sea, ¿en qué consiste su *originalidad*? Para decir verdad, nuestro crítico lo tenía presente. El mismo se mete en un atolladero al decirnos:

¿Qué significa *originalidad*? Tomando las connotaciones comunes del término, ninguna [¿...?]. En el sentido que le da Octavio Paz, todo [¿...?]. Hay una particularidad, incluso una novedad, pero Paz ha explicado (como también Unamuno e innumerables otros con anterioridad) que la originalidad es [ocurre] cuando nos convertimos en lo mismo que los otros en un proceso como el que yo he tratado ya de describir [¿...?].

Con este párrafo concluye el crítico su parte «teórica». Pero, antes de dejar nuestro propio trabajo, veamos algunos detalles. Al decir que el espacio literario chicano es como todo espacio artístico, que comparte las mismas características de continuidad, lo está convirtiendo de «chicano» en «universal». La primera pregunta que nos hacemos es: ¿por qué entonces el título de «The Space of *Chicano* Literature»? ¿Por qué mejor no decir simplemente «The Space of Literature», como reza el título general? Por otra parte acabamos de ver que él nos aconseja y recomienda (casi nos prohíbe) que «We must *avoid* *classifications* that would attempt

to *definethe characteristics of Chicano Art / Debemos evitar clasificaciones que traten de definir las características del arte chicano»* y, a renglón seguido, nos expresa lo contrario: «Chicano literary space [shares] the *same characteristics* of continuity / El espacio literario chicano [comparte] las *mismas características* de continuidad». De nuevo nos preguntamos: ¿qué «características» son esas si, de un lado, *se nos prohíbe* establecerlas y, de otro, *se supone* que sí existen y se necesitan?

Dos líneas después, sin saber exactamente de dónde venimos ni a dónde vamos, nos hallamos ante *su* gran pregunta (¿lógica?): «What is *originality*? / ¿Qué es *originalidad*?» Con ansiedad continuamos la lectura para ver si encontramos la respuesta adecuada a la larga interrogación que nos habíamos hecho desde la primera página. «¿Qué es o cuál es su *originalidad*?» Respuesta: «In the common [?] connotations of the word, *none*; in the Octavio Paz sense [?], *all* / Tomando las connotaciones comunes del término, *ninguna* [¿...?]. En el sentido que le da Octavio Paz, *todo* [¿...?]. Verdaderamente, no entendemos.

Y continúa citando nombres como Octavio Paz, Unamuno e «innumerables otros» sin transcribir los textos ni analizarlos. En cambio, los resume de/y por su propia cuenta diciéndonos: «*Originalidad* es [ocurre] cuando nos hacemos [convertimos en] *lo mismo* que *los otros* en un proceso como el que *acabamos de describir*». Y, naturalmente, nos preguntamos: ¿y qué es, y en qué consiste «hacernos [convertirnos en] lo mismo que los otros» cuando no se nos dice quiénes son los otros, ni cómo son para saber y poder establecer una *relación* de igualdad o de mismidad? Además, si la *originalidad* consiste en «un proceso tal como el que acabamos de describir», entonces perdemos los nervios y nos preguntamos, ¿*qué* proceso? y... ¿en *dónde* se nos describió?

Hemos llegado al final de la parte teórica del ensayo de nuestro crítico Juan Bruce-Novoa. Nos quedan dos cosas por hacer: 1) ver si dicha «teoría» es aplicable a los ejemplos o textos literarios que él mismo escogió para someter a prueba la aplicación de su supuesta teoría y 2) un resumen y evaluación general de los principales conceptos de su teoría. Trataremos lo primero a continuación, dejando el segundo punto para el quinto apartado.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

