



Justo S. Alarcón

La frontera como «cruce» y «crucero» en tres textos literarios chicanos

Para este congreso, y bajo este encabezado, hemos seleccionado tres textos literarios chicanos: un poema, un cuento y una novela. El poema escogido es del poeta popular chicano Abelardo Delgado, y que lleva por título «El Río Grande». El cuento seleccionado es el de Miguel Méndez, Tata Casehua, y la novela elegida es la de Aristeo Brito, El diablo en Texas. Llevar a cabo un estudio minucioso de lo que nos hemos propuesto aquí sería un trabajo muy extenso. De esto nos dimos cuenta desafortunadamente después de habernos propuesto analizar los tres textos.

Para comenzar, debemos decir que hemos descubierto, como dato quizás curioso que, siendo tan importante La Frontera en la vida del chicano, muy pocas obras literarias tratan explícitamente de dicho tema. La mayor parte de las obras la presuponen implícitamente. Se habla mucho de «cruzar» o de «pasar la frontera», pero muy pocas veces se describe detenidamente «el cruce» y «el paso» o «pasaje» de la misma. De esto precisamente es de lo que trataremos aquí.

El término «frontera» puede desdoblarse en dos: el Río y el Alambre. Nos ocuparemos solamente del primero, es decir, del Río. Generalmente hablando, al Río, como entidad física y funcional, se le puede considerar como elemento bien sea geográfico, marítimo, económico, político, nacionalista, histórico, o bien, para nuestro caso particular, simbólico y

literario. No cabe duda de que lo literario no solamente no excluye la realidad multifacética del Río, como cualquier otra realidad, sino que incluye ese multifacetismo. Pero también es cierto que lo rebasa, lo sublima y lo metamorfosea. De otro modo no sería literatura. Y aquí tenemos el secreto: la «sublimación» literaria de una realidad multifacética.

No creemos que sea necesario exponer aquí esta múltiple realidad. Baste recordar que el Río, bien sea el Río Bravo o el Colorado, como parte de la frontera, tiene un gran historial. Puede caracterizarse éste como una concatenación de ininterrumpidas tragedias. El pueblo, con su visión real y certera y su talento folklórico, supo reunir y condensar esta realidad múltiple ofreciéndonos una versión destilada de la misma por medio de corridos y de anécdotas orales. El autor/escritor las recoge y traspone, a su vez, a un nivel literario más complejo. Este es el caso de los textos que hemos escogido.

Globalmente, y a modo de introducción, se podrían resumir y exponer estos textos de la siguiente manera:

1) En el poema intitulado «El Río Grande», de Abelardo Delgado, el Río no habla. Al contrario, permanece silencioso, a pesar de la invitación que le prodiga el poeta: «háblame pronto, Río Grande». Es la voz del poeta la que, en la primera parte del poema, nos describe al «viejo jorobado y arrugado» y la que, en la segunda parte, incita a ese mismo río a que entable diálogo, sin lograrlo. Con todo, y a pesar de la personificación, el yo-tú del diálogo monologado nos revela la variada función que, a través de la historia, ha desempeñado el Río. Este, a diferencia del de Tata Casehua, como se verá después, no toma partes. Se sitúa en el centro de la polémica y, por decirlo así, encarna y supera a dos países antagónicos. Se logra esto al colocarse el yo-narrador en el centro de la polémica como personaje y como visionario: «[yo] en ancas de una mula, cuando niño, te crucé» (265) y «un día tus fuerzas, como tus fronteras, se van a acabar» (265).

2) En el cuento Tata Casehua se personifica al Río. Este nos habla en primera persona. Es una voz varonil, rabiosamente concreta, pero que encarna una sociedad muy amplia y compleja: la sociedad anglosajona que queda al norte, pero que mira hacia el sur. Esta voz personal, al hablar, resume dos valores máximos: el económico y el racista. Es una voz protectora de lo que cree ser suyo y acusadora contra aquél que cree que se lo va a quitar. Una voz divisoria y unilateral.

3) Mucho más complejo aparece representado el Río en El diablo en Texas, de Aristeo Brito. Esto no tiene nada de sorprendente sabiendo que es un texto mucho más amplio -una novela- que gira toda ella alrededor del Río. En este texto, el Río no solamente no toma partes, ni del lado de México ni del lado de Estados Unidos, sino que se sublima al nivel extranatural, por no decir sobrenatural. De un incidente tan natural como una inundación causada por un aguacero o tormenta, el narrador, por medio del juego de planos narrativos superpuestos y de abstracciones metafóricas, llega a convertir al Río en una «cruz chueca» y en «un columpio del diablo». El Río ya no es una entidad propia y automática, como en los otros dos ejemplos citados. Es una entidad compuesta y compleja. El puente, el tren, la cruz, la capilla, la víbora, los braceros, la gente, la Lancha, el mismo

Presidio y Ojinaga, todos ellos forman parte integrante de una realidad global que gira alrededor de un centro: el Río.

El Río Grande (de Abelardo Delgado)

Este poema consta de tres partes y de un colofón. Las tres partes se distinguen solamente teniendo en cuenta la posición del poeta, o sea, los planos que escoge el yo-narrador. En la primera parte, la voz se aleja, se hace omnisciente, ocupa lo que llamaríamos un lugar neutro. Bajo la imagen personificadora nos describe al Río como a un «viejo jorobado, arrugado y mal cuidado / [...] / por dos países maltratado...» (264). Del plano visual se cambia inmediatamente al auditivo: «si en vez de gruñir, tus aguas platicaran / qué de hazañas nos contarán» (264). A partir de la tercera estrofa, el yo-narrador cambia otra vez de plano, introduciendo así la segunda parte. Ahora se dirige al Río y le cuenta, por si acaso no lo supiera: «has visto sufrir al mexicano / [...] / tú le has dado lechuga al chile como hermano / y al tomate lo cambiaste en algo humano» (265). El poeta, en el proceso de acercamiento, baja un plano más y se mete de lleno en el centro de la actividad: «[yo] en ancas de una mula, cuando niño, te crucé» (265). En otros términos, le dice al Río: te conozco y sé de qué estoy hablando.

Después de haberse metido en las entrañas mismas del Río, el poeta comienza a alejarse y sube un peldaño en el plano narrativo. «Miras tú el contrabando que el aduanero no ve» (264). La noche se echa encima y, mientras el Río duerme «bajo la luz de las luciérnagas y la música de las ranas / para los enamorados [que no duermen] tus orillas son mil camas» (264). Los jóvenes procrean mientras que el color «amarillento de carrizo» asoma en las canas del Río («viejo arrugado»). Y sigue el poeta en tono acusador: «eres tú la puerta más cruel y más dura / separas al hombre y haces de su ambición basura» (265). Interesante imagen. Como veremos más tarde al hablar de El diablo en Texas, el Río, además de ser una puerta dura y cruel, es un puente al que el diablo le echará candado a medianoche, «separando» así, en ambos textos, a los seres humanos. Interesante también es la última estrofa. El yo-narrador se distancia a otro plano narrativo, haciéndose libresco. Le dice al Río: «leí [bastante después] que se ahogó un mexicano que te quiso cruzar / venía a Estados Unidos y su muerte vino a encontrar» (265). Además de lo libresco y del plano narrativo ulterior, estos dos versos son la proyección estructural de la única estrofa, la más personal del poema, en la que aparece el poeta como personaje de escena. Es decir, el «yo en ancas de una mula cuando niño te crucé» (265) se convierte mucho después en el tiempo en que «leí que se ahogó un mexicano que te quiso cruzar» (265). O sea, el yo-niño que «te crucé», se convierte ahora, en el texto, en el yo-adulto que «se ahogó». El poeta es, pues, la encarnación panhumanística de la tragedia histórica de un pueblo de Río, un pueblo de agua, como se verá más en detalle al hablar de El diablo en Texas.

Cuando ya el lector se cree que el poeta le ha dado la espalda al Río, súbitamente se torna hacia él y le incita al diálogo: «háblame pronto, Río

Grande, que el tiempo te va a matar» (265). Tres cosas se ponen de manifiesto: que todo lo que nos dice, el Río lo sabe por propia experiencia, de cuando lo cruzó «siendo aún niño»; que el Río encierra, como la historia, muchos secretos recónditos y trágicos; y que, al final, llegará su día de pago/cobro, a través de la venganza. El tiempo en su historia lo vengará. No cabe duda que, aunque el poeta no lo dice explícitamente, el Río «cruel» que ahogó al mexicano, representa al sistema anglosajón encarnado en la patrulla, pero que, como a todos los sistemas sociales y a todos los imperios, el tiempo en su historia se encargará de vengarlos, en este caso, por medio de la vejez y decadencia.

Tata Casehua (Miguel Méndez)

El segundo texto literario que nos hemos propuesto considerar aquí es el cuento de Miguel Méndez, que lleva por título Tata Casehua. Es interesante notar que, siendo el cuento más largo de la colección que lleva por título general Tata Casehua y otros cuentos -que se lleva a cabo en el desierto y en el que los indios yaquis son los protagonistas- se mencione al Río. Desde el punto de vista de la estructura, es sumamente importante notar que el Río aparece emparedado entre dos desiertos: el de Altar y el de Yuma.

El contexto en el que encaja el Río es, en breve, el siguiente: tres generaciones de Casehuas: Manuel, José y Jesús. El abuelo Manuel, a quien se le ha dado el título de «emperador», se asemeja a una «estatua de arena de incierto aspecto humanoide» (9). Está agonizando. Su hijo José había querido cruzar el Río y éste lo mató. Jesús, el nieto, es el personaje central, movedizo y en acción. Es un soñador, de acuerdo a su madre, que le prohíbe escuchar la voz del abuelo y la de sus antepasados. Ve las sombras y escucha las voces de los muertos. Ella no quiere que escuche a su abuelo por miedo a que se contagie con su locura: ni quiere que cruce el Río por miedo a que se ahogue, como le pasó a su padre José. En medio de la perplejidad, el niño/nieto Jesús decide ir en busca de su padre José, aunque tenga que atravesar las aguas del Río. Se acerca a él, se mete en las aguas y baja hasta el fondo. La narración nos dice:

Una paz sugestiva le atraía sobre el río. Bajo el fondo deslizábase el arrullo de una canción de cuna. Lo animó una ternura sublime brotada de un principio ignorado. Lo acarició devoto, tocando su cuerpo líquido. Quedó [Jesús] tenso. Resbaló en el fondo oscuro de los siglos muertos. Subía sabiéndose víctima y verdugo. Emergió moteado de envidia, de rencor, sacudido hasta la rabia de un ansia de venganza[...] Vibrante, vuelto todo él en índice acusativo, rompió su silencio pétreo:

-¡Río asesino! [...] Yo acuso de criminal tu naturaleza y te demando me devuelvas al hijo de Juan Manuel Casehua.

El Río, que hasta entonces parecía dormido, se infló y, en remolinos, se expresó del siguiente modo:

-¡Oh! ¿Buscabas a José? Tú escuchar ahora y yo decirte de José Manuel Casehua. Yo no lo engañé, yo solamente le mostré sobre mi otra margen mis huadañas amarillas. El estúpido las confundió con el brillo de cabelleras blondas... ¡Oh!, cómo me reí... Intentó cruzarme desesperado. Yo lo tomé de las greñas y di su rostro contra las peñas de mi fondo, porque yo odio esta maldita raza híbrida, negroide y fea. "Mira qué chulo estás", le dije, "listo para que conquistes rubias". Lo volví a bajar al fondo, lo subí hasta que se puso gordo. "¿Tienes hambre? Ya estás harto".

(13, 15)

El diálogo continúa. Jesús le impele:

-En nombre de la madre de tus veneros, ¿dónde quedaron los restos de mi padre José Manuel Casehua?

(15)

La respuesta fue tajante:

-Mira, tuve que dejarlo sobre un remanso mío porque se acercaron unos mexicanos. Cuando me acordé ya no lo vi. Yo creo que se lo comieron los zopilotes. Pero, la verdad, rascan en mi fondo algunos de los huesos de José Manuel Casehua.

(15)

El Río se carcajeaba arrastrando huesos de vacas, perros y hombres. La escena del Río termina diciéndonos que Jesús, el nieto, no había llorado nunca, pero que un desgarrón interno se bifurcó en delta al rodar por sus mejillas. Se volvió a trote hacia el desierto y, sobre su silencio, sobrepuso su mutismo. Se enfrentó a su abuelo diciéndole:

-Tengo mucha sed, tata, mucha sed. Este imperio no me heredes.

(17)

El lector supone que el nieto de Juan Manuel Casehua, Jesús, muere entre las memorias de sus antepasados derrotados en la sequía del desierto. El

destino del imperio e independencia yaqui llegan a su fin. El ciclo histórico se cierra. El abuelo «emperador» muere hecho duna de arena, el hijo José ahogado en el Río, y el nieto Jesús, que fue a ver el río, vuelve a la arena del desierto para morir y cerrar el ciclo histórico de un pueblo orgulloso. La estructura narrativa sigue la línea histórica del yaqui.

El diablo en Texas (Aristeo Brito)

Se nos dice dos o tres veces en esta novela que «la Historia del chicano es la Historia del Río» y que «la Historia no se detiene: corre como el Río». Aún más, el chicano «está hecho de agua». Las fuerzas diabólicas de «El Diablo Verde», el gran hacendado Ben Lynch, echan a Jesús Uranga al Río con una soga y una piedra al cuello. Jesús, barquero y símbolo de la unión entre Texas y México, muere ahogado.

Los planos narrativos, las metáforas y las figuras se van entrelazando y sobreponiendo. Veamos algunas. En un primer plano, y en un sentido real, la Lancha de los Uranga era el medio de transporte con el cual el mexicano/chicano podía cruzar el Río, uniendo a dos pueblos, a Presidio y a Ojinaga. Al nivel simbólico, la Lancha representaba al antiguo sistema mexicano/chicano. Por lo contrario, el Puente -avance tecnológico anglosajón- en lugar de facilitar la travesía, separaba a la gente. El niño Chente, antes de morir y en un momento de delirio, se hace portavoz del pueblo chicano. Le dice a su hermana Vickie: «El puente separa a la gente, hermana. Antes éramos iguales. El diablo vino a hacernos mal» (19). Lo que antes unía -la Lancha primitiva- ahora «separa» -el puente moderno-, creando la «desigualdad» entre la gente. Y el autor de esta separación y desigualdad no es otro más que el mismo «diablo», es decir, el nuevo sistema anglosajón, representado por el personaje Ben Lynch. El narrador, al colocarse en lo alto de la montaña, observa desde la capilla que el puente y el tren, la base y el travesaño respectivamente, forman una «cruz chueca y borracha». Ambos, productos tecnológicos equiparables, pero, considerando el elemento humano, el puente -o sea, la base de la cruz- está controlado por los ricos, por el hombre blanco, por los seres superiores, por el diabólico sistema económico, mientras que el tren -o sea, el travesaño de la cruz- va cargado de pobres, de seres inferiores, de prietos, de un rebaño de braceros: una cruz tecnológica de mercado y de explotación humanas. El diablo, a medianoche, le echa «el candado» al infierno/puente y los dos pueblos quedan separados. Entretanto, «el Río se escapa por debajo del Puente» (ii). Y para coronar esta forma de blasfemia trágica, el puente está formado por las dos patas del diablo, diseñando un arco iris del que se desprenden los orines que forman el Río. Las piernas arqueadas del diablo, o puente, semejan un resbaladero en el que el diablo, como los niños del parque, juega con las vidas de la gente. Un gran juego.

El elemento lúdico del juego, en referencia al Río, es muy importante en

este texto literario. El niño imbécil Chava, asustado por los guardaespaldas de Ben Lynch, y entre temblorinas, tarareaba una canción que su madre le había enseñado, en donde se cuenta que un pescadito, por jugar, se había salido del Río y se murió, yendo contra la amonestación de la mamá del pescadito. Al igual que el pescadito, el niño Chava había salido de su jardín contra la amonestación de su mamá, y casi lo matan. De todos modos, presenció en el Fortín la matanza de mucha de su gente que había cruzado el Río ese día. En otro incidente, un grupo de niños juguetones estaba «pescando», es decir, sacando pescaditos del Río. Los soldados de Reyes Uranga, después de chistes y carcajadas, los llevaron con ellos (51). En otras partes de la novela vemos al diablo en plan de juego. Con una mano exprime las aguas en el Río, es decir, el gato patrullero (anglosajón) queriendo atrapar al ratón mojado (mexicano/chicano).

Antes habíamos mencionado que a Jesús Uranga lo habían ahogado en el Río. Se le conoce en la novela con el apodo de «Jesús del Río». Observando de cerca el tono novelístico, Jesús es, desde más de un punto de vista, el personaje principal, por servir de lazo de unión entre el agua y la tierra, entre el Río y el Fortín. En un diálogo entre los muertos del Fortín, que recuerda a los habitantes de Comala, Jesús dice: «Yo soy de agua». Los otros le reclaman: «Eres de tierra, Jesús». Él insiste: «Todo soy de agua» (42). Jesús del Río nos describe su propia situación: que vive en el agua, aunque esté enterrado en el Fortín. Nos indica que no hay contradicción en esto, puesto que el Fortín (símbolo de la tierra) es un acuario resquebrajado en donde él y ellos viven: que de noche se semeja a un pito por el que se oyen las voces de los muertos; que no son otra cosa que los silbidos de los vivos que cruzan el Río (43-44).

El desdoblamiento o alter ego de Jesús del Río lo vemos en otro niño, Chonito, que recuerda, a semejanza del imbécil Chava, los consejos de su abuela cuando él quería cruzar el Río. «Bajo el agua», le dice ella, «las arañas una red te van tejiendo. Las sanguijuelas verdes te calarán los huesos. Sombras frondosas como peces moribundos [...] chapaleos en el agua [...] huellas que se ahogan. Verdes sombras, tus pupilas con sal color de los mares [...] ¡regrésateee!» (41-42).

La abuela de Chonito le está amonestando poéticamente a él lo que le ocurrió a Jesús del Río. Hay un paralelismo evidente entre ambos. Sobre toda esta estructura de planos parciales se sobrepone otra vez la figura manipuladora del diablo. Al fin de la novela notamos la siguiente ecuación: Marcela, la joven madre del Feto, se equipara al Río. De hecho, muere a mitad del Río. La figura predominante es la del pulpo, a saber, la del diablo. El ojo del pulpo (15) viene a ser el ojo-de-agua del Río, que, a su vez, viene a ser la vagina de la preñada Marcela. El pulpo estira el tentáculo que, al estirarse, se convierte en el Río desbordado y que corresponde al chorro de sangre del parto de Marcela. Por fin, el pulpo retrae el tentáculo y se lo lleva a la boca/estómago, cobrando una vida; el Río, desbordado, retrae sus aguas formando un riachuelo miserable, y la vagina de Marcela, después de dar a luz, se arruga y contrae, dejando un chorrito de sangre en los muslos. El paralelismo es obvio.

Y con esto volvemos al diablo prestidigitador y manipulador de situaciones: sus dos patas (México y Estados Unidos) forman un puente. El

mingitorio, ubicado debajo y entre ambas piernas, es el Río. Y coronándolo todo, un arco colorido (el arco iris). Pero, bajo sus dos pies firmes, se hallan dos cementerios de gente explotada y muerta -México y Texas.

Para concluir, recordemos que, aunque el tema/figura del Río, como parte de la Frontera, no se trata muy explícitamente en la literatura chicana, presenciamos aquí tres textos que nos dicen claramente la función que en la historia del chicano/mexicano ha desempeñado el Río. La existencia de un elemento natural y geográfico, como es el Río, manipulado por la supraestructura política y la infraestructura económica humanas, ha sido causa de un encadenamiento de tragedias de un pueblo que se resiste a morir y que considera suyas ambas partes que circundan a ese Río. Este se personifica, se metamorfosea y se sublima. Habla como hombre, mata como verdugo y traga como monstruo. Pero también sigue el ciclo histórico y vital, y, como se expresa el yo-narrador en el poema «El Río Grande»: «háblame pronto, que el tiempo te va a matar». La historia, gran justiciera, se encargará del resto.

Obras citadas consultadas

- Alarcón, Justo S. «La metamorfosis del diablo en El diablo en Texas». De Colores, Vol. 5, nos. 1 & 2, 1980, 30-44.
- Brito, Aristeo. El diablo en Texas. Tucson: Editorial Peregrinos, 1976.
- Bruce-Novoa, Juan. «Interview with Abelardo Delgado». Revista Chicano-Riqueña, Vol. 4, no. 4, otoño 1976, 110-118.
- Cirlot, Juan E. Diccionario de símbolos. Barcelona: Editorial Labor, 6a. edición, 1985.
- Delgado, Abelardo. «El Río Grande». Literatura Chicana: Texto y Contexto. Ed. Antonia Castañeda, Tomás Ybara-Frausto and Joseph Sommers. New Jersey: Prentice-Hall, 1972, 264-265.
- Leal, Luis. «Tata Casehua o la desesperanza». Revista Chicano-Riqueña, Vol. 2, no. 2, primavera 1979, 50-52.
- Méndez, Miguel M. Tata Casehua y otros cuentos. Berkeley: Justa Publications, 1980, 1-27.
- Rodríguez del Pino, Salvador. La novela chicana escrita en español: cinco autores comprometidos. Ypsilanti: The Bilingual Review/La revista bilingüe, 1982, 91-114.

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[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](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario

