

I. ESTUDIOS

EL PROGRAMA NARRATIVO DE MIGUEL MÉNDEZ

José Promis

Universidad de Arizona

Uno de los fenómenos más interesantes que se han producido en la literatura hispanoamericana durante los últimos años es la poderosa emergencia y desarrollo de la literatura chicana, es decir, de aquella escrita por hispanos que llevan a cabo su actividad creadora dentro de los límites espaciales de la cultura angloamericana. Los textos chicanos se definen, pues, a sí mismos, como expresiones artísticas que buscan indagar y perpetuar una visión de mundo de perfiles hispanos dentro de una cultura extraña. Sin embargo, a causa de comprensibles razones geográficas e históricas, el "hispanismo" de la literatura chicana responde a un concepto restringido que alude fundamentalmente a la presencia específica de los mexicanos dentro de Estados Unidos y, en particular, en la zona fronteriza del sudoeste de dicho país. Dentro de esta literatura, el nombre del novelista, cuentista y poeta Miguel Méndez (Bisbee, Arizona, 1930) es uno de los que ha alcanzado mayor prestigio dentro y fuera de las fronteras de los Estados Unidos.

Miguel Méndez escribió su primera novela, *Peregrinos de Aztlán*¹, guiado por el objetivo de entregar un testimonio y lanzar al mismo tiempo una denuncia sobre las dramáticas condiciones socioeconómicas que atravesaban los chicanos en el sur de los Estados Unidos. Considerando su fecha de publicación en 1974, esta novela aparece, pues, como un texto históricamente dislocado en lo que respecta a la motivación literaria que ofrece gran parte de la narrativa hispanoamericana de esos mismos años. En este sentido, *Peregrinos de Aztlán* ejemplifica muy bien la situación general de la novela fronteriza de la época. Durante la década de los años setenta, cuando la imagen de la "novela

¹Primera Edición: Tucson: Editorial Peregrinos, 1974; Segunda Edición: México, Editorial ERA, 1989.

chicana" ofrece ya definitiva consistencia y solidez históricas, su estructura narrativa todavía se configura de acuerdo al concepto de la literatura como documento testimonial o denunciador de las condiciones económico-sociales que definen al referente histórico del relato, en circunstancias que esa misma década marca en el resto del mundo hispanoamericano la definitiva asunción histórica del género como estructura totalizadora de lenguaje, es decir, como recreación lingüística de las múltiples posibilidades de realidad que se ofrecen a la experiencia del narrador.

Pronto, sin embargo, la novela chicana superará la orientación social que dominaba su foco narrativo inicial y su función literaria asumirá consecuentemente las notas características que exhibe el resto de la novela hispanoamericana contemporánea. Desde el punto de vista de su conceptualización como género, por lo tanto, la novela chicana se desarrolla de acuerdo a una ley de concentración que reproduce en un relativamente corto lapso de tiempo el desarrollo que ocupa en el espacio del género enmarcante —la novela hispanoamericana—, un período muchísimo más extenso. Dicho proceso queda de manifiesto al comparar las dos novelas publicadas hasta la fecha por Miguel Méndez. Si *Peregrinos de Aztlán* obedecía en 1974 a una necesidad de denuncia y testimonio social, *El sueño de Santa María de las Piedras*², aparecida doce años más tarde, responde al concepto de la literatura como discurso totalizador que reproduce las múltiples dimensiones de la realidad desde una perspectiva predominantemente estética. Por lo tanto, la denuncia social adquiere aquí una dimensión diferente a la que ofrecía en *Peregrinos*. Mientras que en esta última novela el desarrollo del relato se subordinaba coherentemente al propósito de la denuncia, la función testimonial de *El sueño de Santa María de las Piedras* surge como consecuencia de una visión intensamente poética del narrador y de las experiencias concretas de sus propios personajes.

La narrativa de Miguel Méndez es también un paradigma de la ley de expansión que en conjunto con la anterior guía asimismo el desarrollo de la novela chicana. A diferencia de la ley de concentración, la ley de expansión no determina el concepto del género y la consiguiente estructura narrativa, sino que apunta directamente a la naturaleza del discurso y a los contenidos de la representación. La novela chicana y, en especial, la variante de la novela fronteriza³ presentan, en este sentido,

²México, Editorial de la Universidad de Guadalajara, 1986.

³Como su nombre lo indica, el espacio genérico de la novela "fronteriza" cubre la narrativa en lengua española que se produce a ambos lados de la frontera entre los

una extraordinaria posibilidad de renovación de las imágenes narrativas de la novela hispanoamericana. Mientras esta última nunca se ha visto precisada a definir los límites de la representación, sino más bien a especificar su naturaleza característica, el desafío que se presenta a la novela chicana es precisamente la fijación de tales límites. Como se ha dicho tantas veces y la experiencia lo comprueba, el espíritu hispánico no desfallece en los bordes políticos de la frontera, sino que se proyecta para asentar profundamente sus raíces en territorios de cultura extraña que pueden incluso reaccionar a veces con hostilidad ante dicha inserción.

La primera y más sobresaliente consecuencia de dicha ley es la polifónica distribución del discurso narrativo. Existen novelas en las que se utiliza, exclusivamente, ya sea el idioma inglés o el español como medio de comunicación con el lector, en tanto que narradores de otros relatos utilizan ambos códigos lingüísticos simultáneamente. Además, con el objeto de abarcar la compleja realidad étnico-social del mundo chicano que constituye su referente, los narradores chicanos introducen con frecuencia registros narrativos de distinta procedencia lingüística en el interior del texto. Consecuencia también de la misma ley de expansión es la búsqueda fundadora de un repertorio de imágenes y de una cosmogonía capaces de dar cuenta adecuadamente del espacio material y humano que esta novela pretende representar. En las novelas y relatos cortos de Miguel Méndez, por ejemplo, se manifiesta de manera dramática el esfuerzo de dicha indagación. De manera sostenida, sus narradores ensayan producir las imágenes poéticas capaces para representar la actividad de un mundo social casi desconocido, imágenes gracias a las cuales se pueda descubrir e iluminar la estructura oculta, el sistema cosmogónico que sostiene la secreta y silenciosa unidad y permanencia de lo históricamente variable y confuso. En la mayoría de sus relatos, el espacio poético se construye sobre dos principios antagónicos. El recuerdo de desaparecidas extensiones verdes se opone dolorosamente a la presencia de la dura e inhumana realidad del desierto. Símbolos de agua y fuego, de frescura y calor, están siempre presentes ya sea en la conciencia de los narradores o en la de los personajes. Estos términos antagónicos establecen las condiciones de un ayer desvanecido y casi mítico y de un presente desolador y

Estados Unidos y México. De esta manera, no sólo la novela "chicana" queda inserta en esta tradición mayor, sino también aquella novela escrita al sur de la frontera cuyos contenidos de representación tienen que ver de una manera u otra con el particular espacio sociogeográfico que le da origen.

doloroso. Verdor y agua, por supuesto, significan vida y libertad, mientras que imágenes como desierto, calor, rocas y arena son asociadas a las actuales condiciones de hambre y opresión social.

Esta cosmogonía poética está a su vez íntimamente relacionada con la noción del tiempo que los relatos incorporan. La historia del mundo fronterizo tiene dos extremos: uno es la sombra de Aztlán, el recuerdo de los orígenes desvanecidos, del perdido dominio sobre un mundo de esplendor en el pasado de la raza. El otro es la frontera, la realidad del presente, la opresión y la agonía de los antiguos señores. Aztlán y la frontera adquieren de este modo la fisonomía poética de los dos extremos de un viaje mítico que se ha cerrado sobre su propia circunferencia, tal como se deja entrever en *Peregrinos de Aztlán* en 1974, sin quedar por ello privado de la posibilidad de una nueva apertura, hipótesis que se plantea doce años después con la publicación de *El sueño de Santa María de las Piedras* en 1986. Esta última novela se construye a partir de una intuición poética que proclama la presencia de un pasado recuperable. En consecuencia, asumir dicho pasado con plena lucidez poética abre la esperanza para reencontrar esta vez el camino hacia un futuro diferente.

I. LA CONCEPCIÓN DEL RELATO

El sistema narrativo de Miguel Méndez está desarrollado sobre una percepción del proceso de creación literaria que su autor ha expuesto explícitamente en varias de sus obras. Es obvio, entonces, que su conciencia de escritor corresponde a la de un autor "fundacional" para quien el texto imaginario debe ir acompañado de su contrapartida, el metatexto introductorio que lo presenta y justifica⁴. En la "introducción" a *Peregrinos de Aztlán*, el autor establece claramente su perspectiva narrativa y su compromiso intelectual, brotados ambos de una opción previa a la escritura por la cual se rechaza una posibilidad narrativa de carácter marcadamente retórico para asumir otra de mayor valor utilitario:

Hice un plan y una estructura previa, lector, para escribir algo que conmoviera sensibilidades exquisitas, con el anhelo agregado de alcanzar una sonrisa de aprobación de parte de alguno de los muchos académicos de la lengua, de tantísimos como los hay dados a la tarea de espulgar el vocabulario. Te confieso que falló mi intento preconce-

⁴Es interesante recordar que esta costumbre alcanzó su apogeo durante el período manierista español, período durante el cual se gestan las formas literarias que hoy consideramos "modernas".

bido, no por mi voluntad, sino por una extraña rebelión de las palabras⁵.

Dicha “extraña rebelión de las palabras” desvía la intención narrativa de *Peregrinos* hacia la denuncia y el testimonio social:

Escogí las (palabras) suavécitas redondeadas, como esas piedras que han pulido por siglos las corrientes de los ríos: pero otras voces inoportunas, feas por toscas y deformes, tal las rocas hirientes de los riscos o las que abundan en los atajos, se dieron tercias a golpearme en la frente y a enredarse aguerridas entre la punta de mi pluma. Me propuse con justa indignación ridiculizar el palabrerío entrometido, haciendo mofa y risión de un léxico que anda en lengua de vulgares malhablados; pero las palabras rebeldes me aseguraron que se impondrían en mi escrito para contar del dolor, el sentimiento y la cólera de los oprimidos...⁶.

Una vez asumida y aceptada la motivación social impuesta por la naturaleza misma de un “ineludible” lenguaje narrativo cuya necesidad se impone al autor, éste elegirá colocarse a sí mismo en la posición de sus “abuelos indios” para proclamar desde ahí su fe en el pueblo chicano explotado por la perversidad humana. Por su parte, el narrador de *Peregrinos de Aztlán* adoptará la perspectiva narrativa de un “indio mexicano, *wet-back* y chicano”, asumiendo de esta manera una actitud consecuente con las palabras introductorias del autor, perspectiva que no sólo le permitirá testimoniar sobre las explotaciones sufridas por los indios y chicanos, sino además sobre el paradójico sentido de humor y felicidad que su pueblo es capaz de mantener aun bajo las más destructivas circunstancias.

En 1979 Miguel Méndez publicó *Cuentos para niños traviesos*⁷, libro que curiosamente exhibía dos breves textos introductorios: un “Prólogo” (en español e inglés) y un “Prefacio”, ambos firmados por “El autor”. Sin embargo, el “Prólogo” fue erróneamente impreso en este volumen, ya que estaba destinado a encabezar el siguiente libro de Miguel Méndez, *Tata Casehua y otros cuentos*⁸, publicado más tarde sin introducción de ninguna especie. En el “Prólogo” originalmente destinado a este último libro, la definición de la literatura como compromiso étnico y testimonio del sufrimiento de una raza es reactualizada a través de las palabras con que el autor declara los propósitos narrativos

⁵*Peregrinos de Aztlán*. Tucson, 1974, p. 9.

⁶*Peregrinos de Aztlán*, p. 9.

⁷*Cuentos para niños traviesos*. Berkeley, Editorial Justa Publications, Inc., 1979.

⁸*Tata Casehua y otros cuentos*. Berkeley, Editorial Justa Publications, Inc., 1980.

que guiaron la redacción de los cuentos: “dar causa a mi pasión por las letras, y mostrar la tremenda realidad que viven nuestros hermanos más humillados, y también la angustia del hombre contemporáneo que se debate ante la mecanización que corroe su espíritu”.

El carácter imperioso que ejerce la escritura sobre el autor —de acuerdo a sus propias palabras—, queda nuevamente identificado con la necesidad de denunciar las condiciones inmediatas de su realidad étnica, pero la motivación narrativa adquiere ahora una nueva y más trascendental significación: a través de la representación de un objeto literario inmediato, los sufrimientos de sus “hermanos más humillados”, el autor pretende que en último término sus relatos se conviertan en testimonio de la condición histórica dolorosa del ser humano en general. De este modo, los rasgos lingüísticos de las situaciones narrativas de *Tata Casehua y otros cuentos* las identifican con episodios de la vida cotidiana de las clases más desposeídas de la sociedad fronteriza, pero las estructuras más profundas de tales motivos literarios responden a la fuerza de los conflictos de la humanidad contemporánea desgarrada entre sus valores espirituales y la deshumanización que se cierne amenazante sobre ellos.

Ambos volúmenes indican además el nacimiento de un proyecto literario que otorgará al proceso narrativo de Miguel Méndez una nueva orientación. En el “Prefacio” que corresponde efectivamente al libro *Cuentos para niños traviesos*, el autor declara que de los doce relatos contenidos en el volumen, seis pertenecen a la tradición narrativa oral del mundo fronterizo y los restantes constituyen reescrituras de asuntos tratados en el *Calila et Dimna*⁹. La confluencia de la tradición oral inmediata y de la tradición hispánica sirven, pues, para mostrar al ser humano fronterizo como el depositario de una tradición étnica que se hunde profundamente en el pasado de la raza hispánica: “somos nosotros —dice Méndez en su “Prefacio”— herederos de una cultura cuantiosa, que en esta ocasión compartimos con aquéllos de habla inglesa”. La literatura, por lo tanto, asume ahora una nueva responsabilidad social: “Así es mi anhelo, guardando las debidas proporciones: que lo nuestro fluya y se revitalice, para que nuestra gente chicana cobre el orgullo y la potencia de espíritu que su gran cultura ancestral le reserva”.

El descubrimiento del poder recuperador de la palabra escrita que tiene lugar en *Cuentos para niños traviesos* determina la aparición de uno de los motivos narrativos más característicos en la obra de Miguel

⁹*Cuentos para niños traviesos*, p. vii.

Méndez: la búsqueda de las raíces perdidas como medio para reencontrar el camino hacia el futuro. Dentro de dicha situación narrativa, el olvido surge como el mayor obstáculo, el principal enemigo de una raza que busca su propia autoafirmación en el presente. Este motivo aparece claramente delineado ya en el “Epitafio” que encabeza el cuento “Tata Casehua” y se transforma posteriormente en uno de los motivos centrales de *El sueño de Santa María de las Piedras*:

“Caminante, hoy tus pasos y el desierto de Sonora se topan, descúbrete. Sábetete que estás ante la tumba, inmensa tumba del Emperador Casehua. No reces, que no hay voz que no se beba su silencio. Si quieres saber de su historia, húndete, busca sus huellas al fondo de las dunas y de los arenales. Acuérdate, caminante, acuérdate siempre, que sobre esta muerte del Rey Casehua, otra viene llegando más horrible y más cruel: el olvido...¹⁰ .

Al igual como sucede en los textos anteriores, *El sueño de Santa María de las Piedras* también se abre con un breve prólogo del autor que lleva en este caso el título de “Aclaración”:

Santa María de las Piedras es sólo un sueño, de veras, de esos sueños que sueñan las piedras. Sin embargo, existe el desierto de Sonora, y en zona de la frontera algún pueblo con calles y plazas. Anécdotas y personajes coinciden con hechos reales, como coinciden las imágenes que los espejos reflejan. Bien pudieran ser también los hechos los que deambulan por los espejos y la realidad lo que emana reflejos. Qué raros, ciertamente, suelen ser los sueños. Si acaso hay a quienes les ofendieran los contextos de estos sueños por verse en ellos enmarañados, sépanlo, pues, que es simple y pura coincidencia¹¹ .

Significativamente, las conceptualizaciones sobre la naturaleza y la función de la literatura han sido reemplazadas en este párrafo por una reflexión sobre la naturaleza de la mimesis literaria en sí y consecuentemente sobre la naturaleza del referente atraído hacia el interior del texto. El autor destaca ahora el carácter poético —es decir, imaginario— de su proceso narrativo y abandona toda mención directa o explícita a la utilidad social del discurso. Sin embargo, esta última función no ha sido separada del acto enunciativo del narrador: por una parte, su presencia está ahora implícita en el sistema de las imágenes poéticas y en el desarrollo de las distintas secuencias narrativas del relato y, por otra, la dimensión trascendente que había comenzado a

¹⁰“Tata Casehua”. En: *Tata Casehua y otros cuentos*, p. 1.

¹¹*El sueño de Santa María de las Piedras*, p. 5.

adquirir en *Cuentos para niños traviesos* adquiere una nueva proyección. La novela considerada en cuanto género literario —se nos deja entender en el interior del texto—, es un modo de salvaguardar contra el olvido, un medio para rescatar en el presente lo que está a punto de desaparecer de la memoria humana. Dar testimonio no consiste sólo en representar literariamente las condiciones históricas del referente, sino sobre todo en ubicar la experiencia inmediata en una escala de valor universal. Escribir significa así mucho más que dar testimonios de situaciones de carácter étnico o social inmediatas. Narrar significa crear un lenguaje artístico suficientemente poderoso como para recobrar, para hacer presente de nuevo los tenues y casi desaparecidos recuerdos del pasado y proyectarlos hacia una nueva posibilidad en el futuro.

Con la publicación de *El sueño de Santa María de las Piedras* culmina, pues, la evolución de un modo de percibir la literatura (o el relato, en este caso particular) que cubre un lapso aproximado de doce años. El proceso avanza de una concepción de la literatura como reflejo denunciador de realidades inmediatas a la de la literatura como recreación poética totalizadora. Es interesante recordar aquí que *Peregrinos de Aztlán* lleva como subtítulo “Literatura Chicana”, el cual no sólo alude a una conciencia que confirma la realidad de una tradición literaria en momentos en que dicha tradición es oficialmente ignorada, sino también a la intención testimonial que sostiene al proceso enunciativo. Por el contrario, el propósito declarado en *El sueño de Santa María de las Piedras* anuncia una voluntad interesada en la interrogación poética de la realidad: “Bien pudieran ser también los hechos los que deambulan por los espejos y la realidad lo que emana reflejos”. Por eso, advierte finalmente el autor, algunos de sus lectores podrían verse no retratados, sino “enmarañados” en ella.

II. COMPOSICIÓN NARRATIVA

Las novelas de Miguel Méndez desarrollan similares estrategias narrativas con el propósito de ofrecer visiones diferentes de un mismo objeto artístico: el pasado, presente y futuro del mundo humano de la frontera. El discurso de *Peregrinos de Aztlán* posee varias secuencias narrativas que tienen lugar en diferentes tiempos históricos. De éstos, el más lejano corresponde al momento en que una pareja de indios yaquis, Loreto Maldonado y Chayo Cuamea, quedan como únicos sobrevivientes de un combate entre guerrillas mexicanas en los comienzos del siglo xx. A partir de ese lejano nivel episódico, la novela desarrolla diferentes anécdotas narrativas derivadas de la historia fronteriza. El lector es

expuesto a las experiencias de varios "wet-backs" luchando por alcanzar el otro lado de la frontera; a la vida de La Malquerida, una mujer vendida como prostituta; a las andanzas de Tony Baby, los Dávalos de Cocuch, Lencho y su hijo Chalito, la familia Fox, Frankie Pérez y su padre, y muchas otras. Sin embargo, las diferentes secuencias narrativas tienen tres importantes puntos de diseminación: algunas se extienden a partir del eje de la Revolución Mexicana; otras se conectan con la peregrinación de los "wet-back" hacia el norte de la frontera y otras, finalmente, se desarrollan durante los años de la guerra de Viet-Nam.

La presencia de estos tres ejes narrativos centrales deja entender que a pesar de la diversidad de caracteres y de ubicación histórica de cada secuencia, todas tienen algo en común en el nivel semántico del texto: cada una desarrolla los motivos centrales de derrota y fracaso. Pero, por otra parte, los personajes de las diferentes secuencias narrativas aparecen subordinados de una u otra manera a la figura central de la trama: el yaqui Loreto Maldonado, a quien se presenta como compañero de Chayo Cuamea durante la Revolución, "wet-back" después y, finalmente, como un viejo lavador de autos en una ciudad fronteriza. Así, la secuencia de Loreto Maldonado viene a constituir el nivel narrativo central que sirve de referencia para iluminar al resto de las figuras que llenan el espacio total de la novela. Y es fácil comprender la razón que conduce al narrador a otorgar a dicha secuencia tal carácter subordinante: a pesar de su insignificancia y oscuridad sociales, Loreto es el único personaje que ha conservado la conciencia de su propia dignidad y el indestructible orgullo por sus ancestros étnicos.

El sueño de Santa María de las Piedras presenta una estructura narrativa similar. La historia comienza durante los decenios inmediatamente posteriores a 1900 y su desenlace tiene lugar en algún momento de los últimos años de este siglo. De nuevo, tres principales secuencias temporales se desarrollan dentro de la historia: los primeros años del siglo xx, con la llegada de la revolución al pueblo de Santa María de las Piedras; la década de los treinta, cuando se descubre oro en la región y Santa María, como el Macondo de García Márquez, cae en la disipación y la irracionalidad; y, finalmente, el tiempo actual, concentrado alrededor de un grupo de ancianos habitantes de Santa María que entretienen sus ocios contando interminables historias de un pasado no menos interminable. De la misma manera como ocurre en *Peregrinos de Aztlán*, el lector se ve enfrentado a un número considerable de historias que tienen lugar en cada una de las secuencias temporales o que, por el contrario, las cubren a todas ellas desplazándose diacrónicamente a través de sucesivas generaciones. Así, por ejemplo, las historias del Padre Cosme Auxilio y los revolucionarios, del funeral más triste que

tuvo lugar en el pueblo, del maestro Clodomiro del Huerto y otras, llevan la atención del destinatario hacia momentos definidos y diferentes de la existencia de Santa María, pero, al mismo tiempo, éste se enfrenta también a una secuencia narrativa que cubre todos los niveles temporales presentados en el interior del texto: la historia de la familia Noragua, una dinastía pueblerina que no sólo representa la mezcla de sangre característica de la humanidad de la frontera, sino que posee a la vez el signo trágico de ver nacer por lo menos a un demente en cada una de sus generaciones.

Sin embargo, más que las similitudes son importantes las diferencias composicionales que existen entre *Peregrinos de Aztlán* y *El sueño de Santa María de las Piedras*. De ellas se desprende la imagen que Miguel Méndez propone sobre la identidad y el futuro de la sociedad fronteriza contemporánea.

En *Peregrinos*, la secuencia de Loreto Maldonado subordina las diversas situaciones narrativas presentadas por el narrador, mientras que en *El sueño de Santa María de las Piedras* hay dos secuencias que se mantienen en un nivel paratáctico a lo largo de todo el texto: la que contiene las historias narradas por un grupo de ancianos que se reúne diariamente para recordar el pasado de Santa María, y la secuencia de Timoteo Noragua, que viaja montado en su burro Salomón a los Estados Unidos para reiniciar una vez más la esperanzada búsqueda de la tierra de la abundancia. El paralelismo discursivo de estas dos secuencias se hace aún más manifiesto al comprobar que cada una responde a modos diversos de interpretar la realidad ofrecida en el interior del texto: la secuencia de las historias de los habitantes de Santa María es entregada por un narrador básico que representa dicho mundo con técnica realista desde una perspectiva dominada por la ternura y un juguetón sentido de la ironía. El viaje de Timoteo Noragua y su burro Salomón a los Estados Unidos, por el contrario, es relatado por un narrador cuyo discurso adquiere progresivamente un intenso sentido metafórico que transforma finalmente las aventuras de Timoteo, a nivel de la estrategia narrativa, en el recurso para provocar un simbólico encuentro entre las fuerzas de la Naturaleza y las de la Supercivilización contemporánea.

La principal diferencia entre estas dos novelas radica, no obstante, en el desenlace de cada relato. La historia de *Peregrinos de Aztlán* se cierra con el episodio de Frankie Pérez, un joven chicano que muere en Viet-Nam defendiendo los valores de la misma sociedad que nunca ha aceptado a su familia como a uno de los suyos. Con la muerte de Frankie Pérez y el subsiguiente fallecimiento de Loreto Maldonado dos años más tarde, un mítico viaje circular se cierra sobre sí mismo.

Muchos años atrás, habitantes de la legendaria Aztlán inician un largo viaje hacia el sur. Como dice el narrador, lo que han hecho los “wet-backs” es el viaje inverso, el regreso a los orígenes, pero esta vez ha sido una peregrinación hacia el norte sin la guía de sacerdotes ni profetas iluminando el camino ni señalando el rumbo, sin glorias ni hazañas de valioso recuerdo. Un viaje cuyos desenlaces individuales anticipan el trágico vaticinio del narrador de *Tata Casehua* en 1980: la pérdida definitiva en el olvido de la humanidad.

Esta pesimista perspectiva que ilumina la trama de *Peregrinos de Aztlán* es reemplazada en *El sueño de Santa María de las Piedras* por la intuición poética de una diferente resolución histórica. A lo largo de su viaje por Estados Unidos, Timoteo Noragua se convierte a la vez en asombrado admirador de las monumentales realizaciones de la supercivilización angloamericana así como en privilegiado testigo de su inevitable y apocalíptica destrucción. En su ignorancia, Timoteo cree que todas las maravillas que sus ojos contemplan han sido construidas por un dios llamado “Huachusay”, un dios que como Cronos crea y destruye sucesivamente su propia creación. Después de convencerse que el mítico paraíso de la abundancia nunca ha existido o que, de haber sido, ya no existe más, Timoteo opta por regresar a su abandonado terruño. Su decisión permite que el narrador cierre el relato con una revelación final que inscribe definitivamente al texto dentro de los códigos literarios del relato alegórico. Timoteo descubrirá que el dios Huachusey, el dios cuya sangre ha dado origen a todas las maravillas que le ha tocado en suerte contemplar en su peregrinaje, no es otro que él mismo. Una vez adquirido el conocimiento de su propio pasado y de su lugar en la historia de la humanidad, Timoteo se transforma en una presencia cósmica identificada en íntima unidad con el universo.

Como se desprende de los párrafos anteriores, la motivación narrativa de Miguel Méndez ha consistido en proponer en cada una de sus novelas una diferente interpretación del pasado, el presente y el futuro de la raza chicana y, en general, del mundo fronterizo de donde provienen muchos de sus orígenes. *Peregrinos de Aztlán* responde a una necesidad histórica presente en la época de su redacción: crear documentos de testimonio y denuncia de las condiciones sociohistóricas por las que atravesaba la identidad chicana, testimonios cuya finalidad no era la interpretación ni la proposición estética de alternativas, sino sólo la representación artística de circunstancias imperantes. Por este motivo, el narrador de *Peregrinos de Aztlán* se limita a colocar frente a los ojos del lector un doloroso panorama humano, un horizonte de personajes en situaciones que no abren caminos hacia el futuro ni cuyos destinos permiten avizorar posibilidades de cambios cercanos. La perspectiva

del narrador manifiesta su admiración por aquellos que, como el yaqui Loreto Maldonado, han mantenido la conciencia y el orgullo de sí mismos en medio de un mundo que pierde su individualidad y anula el prestigio del pasado. Sin embargo, los conflictos que se desarrollan en el relato no exhiben resoluciones para el destino de los indios y de los trabajadores hispanos que pueblan el mundo de la frontera. En la estrategia narrativa de *Peregrinos de Aztlán*, las muertes del yaqui Chayo Cuamea, de Loreto Maldonado y de Frankie Pérez, aunque distantes en el tiempo de la historia, son episodios presentados en un mismo momento del proceso enunciativo porque para el narrador todos ellos significan lo mismo: momentos de dolor, opresión social y desvanecimiento del recuerdo histórico¹². *El sueño de Santa María de las Piedras*, por el contrario, entrega una distinta y sorpresiva interpretación del referente que surge como consecuencia del modo poético con que el narrador trata de comprender el pasado y el futuro de los hispanos que viven al sur de la frontera. Mientras que el foco narrativo de *Peregrinos de Aztlán* se concentra en un presente de oprobio y opresión social, *El sueño de Santa María de las Piedras* ensaya la apertura narrativa hacia un futuro que desenvolviéndose desde el pasado ofrece la posibilidad de la redención y la esperanza.

Las dos novelas comentadas presentan un discurso polifónico característico del relato fronterizo actual donde diferentes voces narran distintas historias con asimismo diferentes modulaciones tonales. Detrás de estas voces, sin embargo, el lector de las novelas de Miguel Méndez percibe la presencia de un narrador básico cuya voz sostiene una acentuada entonación de registros alternativamente épicos o líricos. Utilizando la denuncia o la alegoría, a través del discurso de sus personajes o de sus propias palabras, este narrador lleva a cabo un proceso de búsqueda, indaga la situación actual del mundo chicano y fronterizo y, finalmente, propone una interpretación teológica de su destino. Su responsabilidad en cuanto narrador corresponde estrechamente, pues, a la caracterización que esta figura había adquirido en la introducción al poema *Los criaderos humanos*, publicados por Miguel Méndez en 1976, texto que en este sentido puede ser considerado

¹²El texto de *Peregrinos de Aztlán* se cierra con un fragmento discursivo puesto en boca de un narrador cuya voz adquiere tono profético anunciando un nuevo futuro para la raza chicana. Sin embargo, la presencia de este párrafo final no logra establecer una alternativa de equilibrio al tono pesimista que ha dominado íntegramente la totalidad del relato. Por lo mismo, el lector lo percibe como un discurso ajeno, discordante del tono general del relato que lo precede.

dentro de su obra como la síntesis poética del programa que ha guiado la producción narrativa total de Miguel Méndez:

¿Cómo he llegado hasta aquí?
No sé.
Quizá la perennidad
me envolvió en rotaciones
de este globo
que gasta su materia vana
siempre rodando contra un espacio
sin ayer
ni mañana...
Por muchos años
he caminado
viendo
buscando mis raíces
mi rumbo
mi esencia.
Sólo sé
que he llegado
adonde la tristeza es reina
y soberana la miseria.
¡Dios mío!
¿Qué mundo es éste
que oprime y lacera el alma?¹.

¹*Los criaderos humanos*. Tucson, 1976.