

5. Gabriel Matelo *

Paisaje de voces: Estrategias contradiscursivas en Peregrinos de Aztlán de Miguel Méndez

ABSTRACT

En literaturas producidas como parte de un proyecto político cultural, como la literatura chicana de los 1970s, el texto literario se vuelve un importante espacio geopolítico de representación en el que surgen conflictos entre varias instancias discursivas. En el caso de *Peregrinos de Aztlán* (1974), Miguel Méndez se enfrenta a un problema de doble colonización del espacio cultural: por un lado, el idioma español como código de expresión y su tradición literaria canónica que no reconoce las voces híbridas y mestizas como propias de la representación literaria; por el otro, la tradición literaria y pictórica anglosajona que desde la usurpación territorial a México posterior al Tratado de Guadalupe Hidalgo se apropia de la representación del espacio del Sudoeste americano y del diseño de su paisaje.

* Universidad Nacional de La Plata (UNLP). E-Mail: gmatego@gmail.com

Ante esa problemática, en *Peregrinos de Aztlán* se asume una doble estrategia contradiscursiva, la cual consiste en reemplazar la representación anglo de los paisajes rurales, banalizadora de la explotación socioeconómica, por las voces de los explotados, negadas por el canon literario español.

Palabras clave: Miguel Méndez - Peregrinos de Aztlán - Paisaje - Voces - Representación

When literary production is part of a political and cultural development and struggle, as is the case with Chicano Literature since the 1970s, the literary text becomes an important geopolitical space of representation in which certain discursive conflicts arise. In Peregrinos de Aztlán (1974), Miguel Méndez faces up to an issue of double colonization of the cultural space: on one hand, the Spanish language as an expression code and its canonical literary tradition which has not recognized the mestizo hybrid voices as proper to the literary representation; and on the other, the anglo literary and pictorial tradition which monopolized the representation of the American Southwest landscape since the territorial misappropriation after the Guadalupe Hidalgo Treaty of 1848. Confronted with that situation, a double counterdiscursive strategy is adopted in Peregrinos de Aztlán. In this strategy the anglo representation of those rural landscapes, which renders banal the socioeconomical exploitation of the people, is replaced by

the voices of this agrarian proletariat which have been denied by the Spanish literary canon.

Key words: Miguel Méndez - Peregrinos de Aztlán - Landscape - Voices - Representation

La tradición anglo-europea

Desde sus inicios el discurso estético del canon literario estadounidense se encuentra dominado por una construcción metropolitana y colonial del paisaje norteamericano. Ya a mediados del S.XIX, la literatura y el arte de Nueva Inglaterra se consideran representativos de la expresión nacional y los dispositivos formales de construcción del paisaje de la estética europea son adoptados por artistas e intelectuales produciendo una representación del paisaje que se volverá hegemónica en el canon literario de la nación.

Entonces, el espacio geográfico de Norteamérica es percibido y representado a partir de categorías estéticas pictóricas y literarias desarrolladas en Europa y su representación de lo natural virgen y lo natural domesticado, lo rural. Desde la época colonial esta estética emprende la representación de esa novedad que significa, en flora, fauna y aspecto físico, el espacio natural de Norteamérica, construyéndolo como salvaje, feraz, inculto pero explotable, y fundamentalmente sin

dueño⁶⁷. Asimismo, el espacio rural será progresivamente construido desde las categorías de lo *hermoso*, lo *pintoresco*, lo *idílico* y lo *pastoril*⁶⁸. Esta es la mirada que llega al Sudoeste de los Estados Unidos a través de la expansión territorial del *Western Movement* y, desde 1848, la colonización interna de los ex ciudadanos mexicanos y los nativos que habitaban la región.⁶⁹

Peregrinos/Pilgrims

Desde el título mismo, *Peregrinos de Aztlán* alude a los Padres Peregrinos como figuras metonímicas del imaginario que trae esta visión europea a América. En la novela hay una alusión directa al Mayflower y la estirpe puritana de la que desciende uno de sus personajes, Mr. Foxye⁷⁰. Esto constituye una parodia de la versión anglosajona (W.A.S.P.) de la colonización inglesa en América, la cultura puritana y la imagen

⁶⁷ Según Maureen Konkle (2008) teorías europeas del Derecho que establecían el requisito previo de residencia para aspirar a la propiedad de la tierra, aprovecharon el nomadismo de las tribus nativas residentes para anular su estatuto como previos poseedores de las tierras.

⁶⁸ Según Martin Bucco (1998) desde los comienzos de la nación la construcción del Western como paisaje y como literatura (tanto alta como masiva) ha sido producto de los estudios críticos y literatura producidos solamente por la tradición blanca W.A.S.P.

⁶⁹ Manuel de Jesús Hernández-Gutiérrez (1994) considera que desde 1848 el status político interno de la ciudadanía chicana en los EE.UU. ha sido el de colonia interna, que consiste en que "(...) La colonización de los residentes de este tipo de colonia se desenvuelve dentro de las fronteras geográficas de la nación metropolitana. (...)" (página 13)

⁷⁰ Hay parodia también en el nombre del personaje. Uno de los apellidos de los que llegaron en el Mayflower era Fox (zorro), Méndez lo transforma en Foxye, que lleva a 'foxy' (astuto, y 'zorra' en su sentido sexual).

imperial que construyó de la nación. Y con ello también se presenta en la novela el argumento de legitimación del opresor anglo:

El ser millonario motivó que Mr. Foxye aumentara la cantinela de su abolengo; cada vez que se presentaba la ocasión pregonaba su glorioso origen. Sus tatarabuelos bajándose de un barco con nombre de primavera. Le parecía inútil aclarar que llegaron a América porque los traían de la greña en su lugar de origen; según él habían bajado del barco aureolados con la divina misión de cristianizar a la indiada; tanto que los indios recibieron a los angelicales como a hermanos que hacía tiempo no abrazaban y en santa paz compartieron lo que los indios tenían, para empezar dieron cuenta de los chihuis. Cenaron y alabaron a Dios porque ponía en sus manos el destino de una nación bendita. Mr. Foxye terminaba su cuento tan bello agregando que su gente había correspondido al señor su gran regalo, no pecando, nada de licor, ni tabaco, ¡uy!, mucho menos eso que llaman fornicación. En estos tres pecados se cifraba toda la maldad humana, según el millonario, si sabía de otros se los saltaba de largo. Las contadas veces que llegó a tener cerca a su hijo Bobby le contó la misma historia. Tanto que el niño en su imaginación miraba bajar del barco a sus antepasados con unos alones enormes de aguilón calvo, en

ojos y en boca la sonrisa beatífica; ellas con sus trajes vaporosos y el rojo del candor en las mejillas, ellos enhiestos, con la dignidad sentenciosa del profeta. (Méndez, 1991: 113).

Es en el título mismo que aparece la primera estrategia contradiscursiva en la novela. En él se confrontan los sujetos de la relación colonial (*Pilgrims* = colonos / Peregrinos = colonizados) y se opera una estrategia de desterritorialización referencial sobre uno de los significantes más importantes del vocabulario nacionalista anglo estadounidense: *Pilgrims*.

Por un lado, el significante *Peregrinos* le coloniza el territorio referencial a *Pilgrims*, el cual deja de señalar a aquellos que en la mitología nacional anglo son los Padres Fundadores de los ESTADOS UNIDOS. como 'experimento moderno en democracia utópica', para designar a los obreros migrantes, nativos indios, mestizos mexicanos y chicanos, que desde 1848 fueron despojados de las tierras y transformados en el proletariado rural de esa 'utopía'.

Por el otro, 'peregrinos' también le usurpa el significado a 'pilgrim'; porque del sentido occidental en que la Peregrinación, como empresa espiritual, es un camino lineal a un determinado lugar, una meta, se pasa aquí a un merodeo circular, movido por el mercado laboral, sin meta y sin salida, por un territorio de explotación y discriminación socio-racial.

La usurpación simbólica

A partir de 1848, el idioma legal de la región cambia al inglés e ingresa la tradición estética anglo configurando progresivamente el espacio continental norteamericano a través de conceptos como los de *Nature*, *Wilderness*, *Virgin Land*, *Wild West*, las Tesis de la Frontera de Frederick Jackson Turner, etc⁷¹. Para cuando, en la segunda mitad del S. XX, los escritores chicanos quieren representar en su literatura el paisaje natural y rural del Sudoeste estadounidense, el espacio de sus antepasados que es ahora el de la explotación, encuentran su región definida, descrita y pintada en un imaginario doblemente colonizado, tanto por el inglés como lengua única de la literatura nacional como por la tradición estética paisajística. Deben partir de la apropiación colonial no solo de lo material de la tierra sino también de la identidad simbólica de la misma y asumir la dificultad que implica intentar representar los espacios natural, rural, cotidiano y doméstico sin quedar cooptados por el discurso opresor.

En el contexto sociopolítico y cultural en que fue escrita y publicada, el *Movimiento Chicano* de los años 1970s, esta novela se propone (re)constituir la memoria y los lazos comunitarios de estos sujetos colonizados y marginados del proletariado

⁷¹ Una serie de obras resultan hitos en la tradición académica de los *American Studies* y base de la construcción del espacio natural americano en función de la ideología colonial anglosajona. Sus títulos son altamente significativos: *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. (1950) de Henry Nash Smith, *Errand Into the Wilderness* (1956) de Perry Miller, *Wilderness and The American Mind* (1967) de Roderick Nash; entre varias otras.

rural en el sudoeste estadounidense⁷². La denuncia social que conlleva esta intensión política vuelve improcedente una percepción estetizante del espacio mismo en el que ocurre la explotación económica, la discriminación racial y el sufrimiento.

Si partiendo de Raymond Williams ([1973] 2001) consideramos que la estética paisajística supone un punto de vista que anula y despersonaliza la fuerza de trabajo, ¿cómo se construye el paisaje en esta novela de obreros rurales migrantes y marginados? La visión anglosajona moderna de lo rural como escenario de distracción estética, prueba del linaje e ideal de un modo de vida, es intraducible a la mirada del que sufre la vida real de esta clase, marcada además por el constructo de 'raza inferior'. Williams diferencia dos construcciones fundamentales de lo natural⁷³: el espacio natural en su estado prístino sin intervención humana, y el espacio natural explotado de lo agrario y lo rural. En la estética y la retórica paisajísticas al espacio natural se lo representa mediante el discurso de lo *sublime* y al espacio rural mediante los

⁷² Según Salvador Rodríguez del Pino (1995) en "Miguel Méndez: The Commitment Continues" la intención de *Peregrinos de Aztlán* (y general en la literatura chicana escrita en español) es "rescatar su tradición oral y crear las imágenes necesarias para documentar la historia, la cultura y la presencia chicanas a través del vehículo de la lengua ancestral del Chicano." ("to rescue its oral history and to create the necessary images to document Chicano history, culture, and presence through the vehicle of the Chicano's ancestral language.", página 89) Las otras tres obras canónicas en español que operan con el mismo objetivo son *yo no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera, *El Diablo en Texas* (1976) de Aristeo Brito y *Estampas del Valle* (1981) de Rolando Hinojosa.

⁷³ Ver Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973, Parte "I. Country and City", páginas 1 a 8.

discursos de lo *hermoso*, lo *pintoresco*, lo *idílico* y *pastoril*.

El paisaje sublime de lo natural

En *Peregrinos de Aztlán* el discurso del *paisaje sublime* es utilizado en la representación del desierto de Sonora-Yuma (“Sintieron que habían llegado a la antesala de algo grandioso”⁷⁴). Su registro lingüístico-literario ‘alto’ impregna la secuencia completa de fragmentos relacionados con la historia de Lorenzo Linares y ‘el vate’; especialmente porque son poetas, pero también por la intensidad de la experiencia sufrida por Lorenzo Linares, quien muere de pie, agotado de correr literalmente fascinado por el desierto iluminado por la luna, fundiéndose en el espacio hasta perder la identidad y la vida⁷⁵; y finalmente, por la voz y la escritura del *vate*, particularmente en su “Elegía” a la muerte de su amigo Lorenzo⁷⁶.

El uso del discurso de lo *sublime* en la representación del desierto no resulta políticamente conflictivo a la intención política de la novela (Bornstein, 1980) ya que no es un espacio de explotación económica y discriminación social y cultural, como lo son el espacio rural y el urbano. Por el contrario, este uso habilita un aspecto políticamente importante: la implementación de ese discurso estético en la representación del desierto de Sonora-Yuma como el paisaje de la utopía para esta gente:

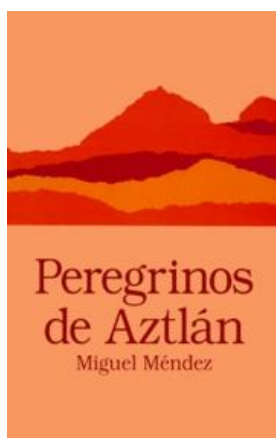
⁷⁴ Méndez 1991: 65.

⁷⁵ Ver Méndez 1991: 68.

⁷⁶ Ver Méndez 1991: 144-46.

(...) Me ganó la ilusión y vi en la cósmica soledad del desierto Sonora-Yuma la república que habitaríamos los ‘espaldas mojadas’, los indios sumidos en la desgracia y los chicanos esclavizados. Sería la nuestra, la ‘República de Mexicanos Escarnecidos’. De las dunas que se alzan simulando tumbas brotarían hogares, y la raza nómada con los pies llagados de siglos de peregrinación tendría por fin un techo nimbado de bienaventuranza. De la inmensidad de los arenales estériles nacería el pan como una gracia. Los lagos que a la distancia dibuja la magia, cual si sólo hubieran estado encantados por siglos, cobrarían de pronto la vida que los tomaría a la realidad del movimiento que anima a las fuentes y a los ríos. Castigados por los vientos tenebrosos que tuestan con crueldad de fognazos, huirían las voces de los falsarios arrastrando tribunas de hipócritas que traicionan lo mismo el respeto de sus hijos, que el de sus abuelos. Me ganó la imaginación y vi en peregrinaje a muchos pueblos de indios hollados por la tortura del hambre y la humillación del despojo, retomar a la inversa antiguos caminos en busca del origen remoto. Llegaban mustios con el andar ceremonioso y el ademán ritual de seres que conocen la hondura de humanos secretos; llegaban a buscar la vida y el abrazo digno de los cementerios. Me ganó el entusiasmo del soñar despierto y vi que por las anchas puertas del erial entraban

multitudes de hermanos chicanos, haciendo de las inmensas llanuras arenosas veredas y caminos hacia la paz y la tranquilidad; traían el paso encorvado, amargura en sus rostros y un cansancio infinito de esclavos. Se abrazaban a sus abuelos indios, juntos lloraban en silencio, sepultando a sus seres asesinados, que por ser tantos, nadie acabaría nunca de contarlos. Me inundó el sentimiento y lloré sobre aquel páramo arrugado de promontorios. Escurriendo de sus trajes arena y luna, impelidos por la sed de los vientos, el éxodo de espaldas mojadas llegaba arrastrando los pies por los suelos calientes del desierto, huían derrotados por la codicia de los poderosos y tras de ellos la vida de sus familias quedaba condicionada a la aventura que correrían en tierra extraña. Me dolió la desesperación de sentir que toda utopía es brasa viva en las conciencias torturadas por la negación de anhelos sublimes, y caí de rodillas pidiéndole misericordia a Dios... (Méndez 1991: 96).



La ausencia de paisaje rural

Sin embargo, a pesar de que la mayoría de las historias en *Peregrinos* transcurren en el espacio rural, casi no hay descripciones o pinturas paisajísticas del mismo. Podría aducirse la razón principal de esa ausencia a la intención política de la novela que vuelve improcedentes los discursos de lo *hermoso*, lo *pintoresco*, y lo *pastoril*, incluso el del *color local*; ya que, en tanto constructos portadores de la mirada estética colonial, banalizarían dicha intención, tergiversando la realidad de la explotación económica y la discriminación socio-racial.

En toda la novela la única descripción de paisaje rural asimilable a la tradición estética europea aparece cuando 'el buen Chuco' mira el algodonal y lo describe desde el paradigma de lo *hermoso*:

¡Qué bonito se miraba el algodonal!
¡Lucía en pleno día igual que una noche doncella que estrena un vestido adornado de luceros; las motas mullidas se ofrecían dadivosas, suavécitas, blandas a los ojos y al tacto, esponjadas y tibias como manos amorosas, rientes como novias a la hora de la boda. Parecía que la tierra envejecía alegremente encanecida, o que el cuarzo había transmutado su consistencia pétreo para brillar anidado en un sinfín de hilos dormidos en la madeja. (Méndez 1991: 42-3)

Pero esta es la descripción de lo propiamente natural (el algodonal) en el paisaje agrario. No es conflictivo porque

surge de la belleza de lo natural en sí; no sublime como el desierto, pero bello por natural.

En el resto de la novela, el paisaje laboral de fondo es el espacio cíclico del cultivo en surco, metáfora de la peregrinación laboral forzada de esta gente:

(...) ubicado en dos paralelas eternas sin siquiera el laberinto con su oscura alternativa, recorriendo surcos año tras año como si el mundo estuviera circundado de surcos y él tuviera que dar vueltas eternamente buscando un final que la falsedad del círculo disfrazaría de infinitud. (Méndez 1991: 149)

La ciclicidad del trabajo estacional que mueve a estos obreros golondrina miles de kilómetros entre los estados del norte y del sudoeste se funde con la ciclicidad del surco para volverse una metáfora de un desplazamiento sin rumbo de estos peregrinos y el atascamiento en su situación social.

Las estrategias contradiscursivas

Entonces, si la construcción del espacio rural debe descartar el discurso de la estética colonial, surge el problema de cómo describir el espacio geográfico cotidiano, el del trabajo y el de la vida, en el que se mueve esta gente sin tierra, y que es el marco de la explotación, la segregación y la discriminación.

La novela implementa al menos tres recursos relevantes para enfrentar ese

problema: 1) la inversión del sistema de valores del discurso paisajístico occidental; 2) la adopción de la mirada de los pueblos nativos americanos y su construcción del espacio, y 3) la ubicación del espacio de la novela en la región mítico-política de Aztlán.

1) Inversión del sistema de valores del discurso paisajístico occidental

En una estrategia de tergiversación de la tradición paisajística y sus implícitos estéticos el personaje llamado *el vate* la usa para describir los prostíbulos de Tijuana. Con ello lo estético del panorama natural es 'rebajado' a la descripción del producto más ruin del sistema de opresión.

“De los prostíbulos de esta maldita zona derivamos el aliciente de una vida estúpida y un futuro sin gloria. Nos hemos cruzado ahogados remando en una laguna hedionda de alcohol, temiendo el encuentro... Arroyos de música, ríos de tequila, despeñaderos de risas impúdicas, lodazales podridos de palabras puercas, toda la desvergüenza flotando en esta atmósfera nublada de gasolina.” (Méndez 1991: 133)

2) La construcción del paisaje en la cultura nativa americana

La novela toma la cosmovisión natural de los indios americanos. Una de las expresiones más claras de la misma aparece en la diferenciación que hace la escritora nativa Leslie Marmon Silko (1995) de dos tipos de paisajes: *exterior* e *interior*. En el *paisaje exterior* el sujeto de la mirada está

siempre fuera del mismo. Es la toma de distancia de la mirada occidental, centrada en el yo que observa, opuesto y distinto de la Naturaleza, consumidor legítimo de sus recursos, a los que se considera inagotables. Por el contrario, en la visión del paisaje como *interior* el sujeto se encuentra *dentro* del mismo, formando parte y aceptando respetuosamente el orden natural. Esa es la mirada propia de los pueblos nativos americanos. Y esta mirada aparece claramente en *Peregrinos* cuando el personaje llamado Jesús dice:

(...) ¿Tú nunca te has sentido arroyo crecido? ¡Qué bonito se siente! Bajas desde lo alto bramando como un toro, arrastras con las ramas secas que no sirven, le das vida al verdor y te llevas en tu corriente a las semillas para que renazcan los mismos árboles que secan los años, igual que si fueras un chorro de vida. No tardas en sentirte árbol al mismo tiempo que arroyo; también te sientes venado cuando los ves corriendo que casi vuelan con esos cuernos que en realidad son alas desmembradas. Me senté a pensar queriendo saber de las peñas y del cielo, cuando me voy sintiendo espinoso, pues cómo no, si era de pulpa jugosa, lleno de savia y de clorofila. Si quieres sentir algo muy, pero muy bonito, siéntete nopal. (...) (Méndez 1991: 104. Cursivas originales)

3) El paisaje mítico de Aztlán

Desde el título mismo, la novela de Miguel Méndez adopta la estrategia de ubicar a sus

protagonistas, “los espaldas mojadas, los indios sumidos en la desgracia y los chicanos esclavizados” (Méndez 1991: 96), en el espacio mítico de Aztlán. Este es el espacio simbólico por el que estos personajes peregrinan sin rumbo (sin ‘destino manifiesto’), ya que el espacio geográfico real y la percepción estética del mismo les fueron desde antaño usurpados por la praxis política y el discurso de las sucesivas colonizaciones. Esto resulta una manera de desarraigar la región de la legalidad geográfica de los ESTADOS UNIDOS, como nación-estado moderna para llevarla al espacio de lo mítico⁷⁷.

Aztlán es un espacio mítico-político construido adrede por varios intelectuales del Movimiento Chicano en función de su lucha político-cultural. Es producido a partir de superponer al mito de origen de los Aztecas el espacio geográfico del que antaño fueron desposeídos los indios y mestizos de la región, primero por España y los Estados Unidos luego. Aztlán es un icono creado adrede como una conciencia utópica en el porvenir. Representa el ideal que nombra el lugar del antiguo/futuro hogar de un pueblo migrante que reclama sus derechos territoriales. Según Anaya y Lomelí (1989), constituye a la vez la base fundante de una identidad, lo que se ha omitido de la historia oficial, un marco para entender la cultura chicana, y un símbolo colectivo de recuperación del pasado. Según Pérez-Torres (2000) es un lugar de

⁷⁷ Resulta significativa la siguiente referencia: “(...) Pasados diez años, por mera casualidad, topé con el buen Chuco en el centro de ‘Los Angeles, Aztlán’” (Ibídem, página 44). El reemplazo de California por Aztlán es el reemplazo del espacio real de opresión por el espacio mítico.

resistencia y afirmaciones más importante como rol que como significativo cultural y crítico.

Sin embargo, la intención política de la novela imposibilita construir Aztlán a la manera en que, siguiendo a Williams, fuera construido el paisaje rural en la tradición literaria anglosajona: una imagen desproletarizada. Esta imposibilidad se basa en que los espacios geográficos que deben atarse positivamente a la noción de Aztlán resultan ser los lugares mismos de la explotación y la estética occidental ha construido esos espacios marcándolos negativamente como 'feos', para lo cual no habría otro discurso que el de lo *grotesco*. Por tanto, la construcción del espacio regional como mítico no puede ser arraigada al recurso material de la tierra, ya que no se la posee, pero tampoco a una representación estetizante de lo rural ya que es el lugar de la opresión.

Siendo una novela de construcción de identidad comunitaria (Zagarell, 1988), esta ausencia de descripciones paisajísticas tiene una consecuencia importante: la conexión entre tierra, identidad y experiencia (Pérez-Torres, 103) queda abierta e irresuelta. No hay en la novela una visión de una tierra a ser recuperada en un utópico futuro que habilite el uso de ciertos modos encomiásticos y celebratorios del paisaje. En 1974, *Peregrinos de Aztlán* muestra un presente poco promisorio en el que ciudadanos mexicanos y estadounidenses que viven en la inmensa zona fronteriza se encuentran marginados y explotados por un sistema económico deshumanizado, y desamparados en sus

derechos por ambas naciones. Se trata de una comunidad atrapada en una zona fronteriza (*border*) entre dos sistemas opresores, vagabundeando sin punto de destino ni misión, al vaivén del sistema laboral. Una peregrinación sin meta, es decir, una anti-peregrinación.

El paisaje de voces

Es entonces que en *Peregrinos de Aztlán* el paisaje rural desaparece para ser reemplazado por un conjunto de voces⁷⁸, contándose historias de vida que componen y preservan la historia y la cultura de la comunidad.

La novela de Méndez comparte la mirada del Movimiento Chicano que en su manifiesto político "El Plan espiritual de Aztlán" (1969) proclamaba "We are Aztlán" como consigna en la que el significativo mítico no se refiere a la región geográfica de pertenencia histórica (el Sudoeste estadounidense), sino a la comunidad en sí misma⁷⁹.

Es altamente significativo lo que en el 'prefacio' comenta Méndez acerca de su proyecto para *Peregrinos*:

Hice un plan y una estructura previa, lector, para escribir algo que

⁷⁸ Bruce-Novoa (1976) da cuenta de que en la novela todos los discursos están en los diversos registros del español oral en esa zona fronteriza, abarcando los del español chicano e indígena yanqui.

⁷⁹ Aztlán es construido como "something carried within the heart wherever they may live or find themselves." (Leal, Luis. "In Search of Aztlán" En Anaya, Rudolfo A y Francisco Lomelí. *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989, 8)

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 preconcebido, no por mi voluntad, sino por una extraña rebelión de las palabras. Escogí las suavécitas y 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 tercas 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; ante todo arguyeron ser fiel expresión de las mayorías y que con un lenguaje vivo más vida enseña un relato que con el fosilizado, sublimador de lo muerto en bellas esculturas de mármol. (Méndez 1991: 21)

La admiración del autor por el discurso literario canónico en español es anulada por la función discriminatoria y opresiva que este ejerce y que hace a estas voces “feas por toscas y deformes”. Y ellas se le

imponen legitimándose en una mayor representatividad de lo real que la del lenguaje estético, “fosilizado, sublimador de lo muerto en bellas esculturas de mármol”.

Conclusión

Aztlán entonces no es la añoranza del inmenso territorio usurpado por el poder colonial de españoles y estadounidenses, sino la gente misma. Estos juan-sin-tierra deben construir su identidad a partir de los relatos de la experiencia pasada y presente de la comunidad, pero también a partir de la diversidad lingüística que representan.

El título *Peregrinos en Aztlán* supone un conjunto de sujetos moviéndose en ese espacio entre geográfico y mítico. Pero si bien la novela registra un número grande de voces casi carece de descripciones literarias de ese lugar. Esas dos instancias se superponen en la novela mediante una serie de estrategias contradicursivas.

Por un lado está la estrategia de la desterritorialización referencial que el significante peregrino opera sobre *Pilgrim*; o en general del español sobre el inglés en la novela. Esta constituye una contra-usurpación, ya que le roba al discurso colonial en inglés el espacio de significación que le permitió a éste usurpar la tierra. La combinación en el título de este significante ‘peregrinos’ con el mito de Aztlán (los sujetos y el lugar) produce un efecto mutuo de desplazamiento de significado y referencia: el proletariado agrario de dos naciones merodea sin rumbo en una frontera borroneada porque Aztlán no es una imposible utopía geopolítica, sino la comunidad de voces de los que sufren el

sistema⁸⁰. El espacio mítico oblitera el espacio real de la tierra ancestral que se trabaja pero no se posee.

Por el otro, aparecen dos estrategias contradiscursivas que funcionan en forma conjunta. Una de ellas opera sobre el discurso estético del canon anglo que al apropiarse del espacio americano y estetizar el diseño de su paisaje no da cuenta de la explotación laboral y la discriminación racial. La otra opera sobre la lengua del canon literario español que no reconoce las voces híbridas y mestizas como propias de su representación. En un juego doble de resistencias, esta estrategia conjunta consiste en obliterar el discurso estético anglo de lo rural estetizado y reemplazarlo por las voces en español no literario de los explotados. Lo que surge entonces es un *paisaje de voces*

BIBLIOGRAFÍA

- Bucco, Martin. *The Development of Western Literary Criticism*. Colorado State University. Texas: Christian University Press, 1998.
- Bornstein, Miriam. "Peregrinos de Aztlán: Dialéctica estructural e ideología" (1980) En Lattin, Vernon., ed. *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986, 215-225.
- Bruce-Novoa, Juan. "Miguel Méndez: Voices of Silence." (1976) En Lattin, Vernon, ed. *Contemporary Chicano Fiction: A Critical Survey*. Binghamton: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1986, 206-14.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la narrativa chicana; el Barrio, el Antibarrío y el exterior*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe. Capt V. "El espacio indigenista: crítica social y utopía", 1994, 142-183.
- Konkle, Maureen. "Indigenous Ownership and Emergence of U.S. Liberal Imperialism" *American Indian Quarterly*, spring 2008, 20-31.
- Leal, Luis. "In Search of Aztlán" En Anaya, Rudolfo A y Francisco Lomelí. *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989, 6-13.
- Méndez, Miguel. *Peregrinos de Aztlán*. (1974) Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 3rd Edition, 1989, 1991.
- Anaya, Rudolfo A y Francisco Lomelí. *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*. Albuquerque: University of New Mexico Pres, 1989.

⁸⁰ Una de las estrategias más inteligentes del Movimiento Chicano fue operar conscientemente desde y para la esfera simbólica de la cultura en el ámbito nacional estadounidense. Empezar construyendo una cultura comunitaria que los represente y permita luchar por sus derechos. La calidad de la literatura canónica chicana tuvo un lugar especialmente importante en esa lucha que ha llevado a los chicanos a constituirse en la segunda minoría después de los afroamericanos.

- Miller, Perry. *Errand into the Wilderness*. (1956) Cambridge, Mass., the Belknap Press, 2000. Ch. IX: "Nature and the National Ego", 204-216.
- Nash, Roderick. *Wilderness and the American Mind* (1967). New York, Yale University, 1982.
- Pérez-Torres, Rafael. "Refiguring Aztlán". En Singh Amritjit and Peter Schmidt (eds.) *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity and Literature*. Jackson, University Press of Mississippi, 2000, 103-121.
- Rodríguez del Pino, Salvador. "Miguel Méndez: The Commitment Continues". En Keller, Gary D., ed. *Miguel Méndez in Aztlán: Two Decades of Literary Production*. Tempe: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1995, 89-92.
- Silko, Leslie Marmon. "Interior and Exterior Landscapes: The Pueblo Migration Stories" En Thompson, George F. Ed., *Landscape in America*. Austin, University of Texas Press, 1995, 155-170.
- Smith, Henry Nash (1950) *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1970.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. New York: Oxford University Press, 1973.
- Zagarell, Sandra A. "Narrative of Community: The Identification of a Genre." *Signs*, Vol. 13, No. 3 (The University of Chicago Press, Spring, 1988), 498-527.