

VOCES, GESTOS Y SIGNOS: DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA EN
"...Y NO SE LO TRAGO LA TIERRA" DE TOMAS RIVERA

MANUEL M. MARTÍN-RODRÍGUEZ
Wayne State University

(Abstract)

This essay analyzes Tomás Riviera's novel "...y no se lo tragó la tierra" as a landmark in Chicano literary history. The article explores the way in which Riviera sets out to chronicle the transition from a cultural past marked by a communal oral culture to a cultural present dominated by writing. The moment of transition from one world to the other is seen in the final paragraph of the novel, in which the young protagonist communicates by gestures with a young person he sees in the distance. In thus moving from voice to silence, the main character (and with him the novelist) poetically envisions his readership, as well as the process by which silent writing (somewhat paradoxically) manages to capture and transmit the words and the expression of Chicano farmworkers in the 1950s.

.....

Sin duda, una de las obras literarias chicanas más influyentes y más estudiadas por la crítica es "...y no se lo tragó la tierra" de Tomás Rivera. Numerosas publicaciones se han ocupado ya de aspectos relacionados con su contenido, género literario, lenguaje, etc. En este estudio, se va a analizar con detalle un elemento que todavía no ha sido tratado con suficiente detalle: la obra como producto auto-referencial que dice de sí mismo y, en el proceso, ilustra la transición entre el mundo predominantemente oral de los personajes al mundo de la escritura, en el que se encuentra ya inmerso el narrador. Se trata, por tanto, de ver la valoración que de la escritura hace el autor a lo largo de su obra, a la luz de las propuestas de William Labov y Mary Louise Pratt con respecto a la narrativa natural y la relación entre dicha narrativa y el discurso literario, respectivamente. En la creencia de que el método que tanto Labov como Pratt proponen puede ofrecer nuevos resultados en el análisis de la literatura chicana, creo necesario delinear brevemente sus principales planteamientos.

Labov analiza el lenguaje de las pandillas del Bronx y, especialmente, la forma en que los miembros de las mismas relatan sus experiencias. De ese modo, descubre que la articulación de dichas narrativas (a las que llama "naturales") incluye típicamente cinco secciones que él denomina: "abstract" (un resumen de la historia a narrar que contiene la esencia de la misma), "orientation" (que sirve para identificar el lugar, tiempo, personajes y situación), "complicating action", "evaluation" (por qué el narrador considera su historia narrable), "result" y "coda" (que cierra la narración y devuelve a narrador y audiencia al momento en que la misma empezó).¹ En el enfoque de Labov, un elemento de capital

1. Para una discusión de estos términos ver Labov (354-96) o Pratt (38-78). A partir de ahora, cualquier referencia a esos términos se hará como "extracto", "orientación", "complicación de la acción", "evaluación", "desenlace" y "coda", por ese orden. La evaluación, que forma una estructura secundaria, puede realizarse por diferentes medios:

importancia es el lenguaje. Como sociolingüista, descubre que el habla de los jóvenes del Bronx no es diferente por su incapacidad para aprender el inglés americano standard, sino que su desviación de la norma remite a un rechazo social, frente al cual dichos hablantes oponen orgullosamente su diferencia.

Pratt, por su parte, aplica los postulados de Labov a la narración escrita. En primer lugar, niega la existencia de una supuesta literariedad intrínseca a la escritura creativa para poner el énfasis en la situación de discurso en que se produce la obra literaria. Los resultados de Labov, alega Pratt, permiten elaborar una teoría narrativa general, no sólo de la narrativa oral, y permiten asimismo abordar el fenómeno literario en relación con los otros usos que el ser humano hace del lenguaje. Apoyándose en la pragmática y, sobre todo, en la obra de J.L. Austin y H. Paul Grice, Pratt consigue aislar varios de los rasgos distintivos del discurso literario:

literary works belong to a class of utterances addressed to an Audience; within this class they belong to the subclass of utterances that presuppose a process of preparation and selection prior to the delivery of the utterance; and they belong to the subclass of utterances whose relevance is tellability and whose point is to display experience. (152)

Como última distinción necesaria, Pratt analiza el llamado "principio de cooperación" de Grice, principio que gobierna la adecuación de la intervención del hablante en el discurso.² El principio implica (sobre todo) exhaustividad en la información proporcionada y relación con el punto que se está tratando y es violado con frecuencia en la narrativa actual. Esto, en el nivel de los personajes, provoca por ejemplo la existencia de narradores sospechosos y, más importante, en el plano del autor implica una relación particular con el lector: cada vez que en la obra se pone en peligro este principio, el autor está implicando una evaluación que el lector debe decodificar, implicación que no se confina únicamente al terreno literario, sino que tiene también connotaciones sociales.

La utilidad de este enfoque para analizar la literatura chicana parece innegable, ya que permite abordar el texto literario en su contexto sociolingüístico, prestando atención no sólo a la obra como producto finalizado sino a la manera en que ha sido escrita, al lector que la recibe y a las circunstancias históricas en que se produce. Además, permite tratar adecuadamente los aspectos relacionados con el mundo de lo que Walter J. Ong ha llamado "oralidad primaria" (108), de tanta importancia para la narrativa chicana, por cuanto las distancias entre el texto escrito y la narración oral tienden a ser minimizadas, excepto en lo que respecta a su forma de transmisión, es decir, su circunstancia discursiva.

Asimismo, el enfoque propuesto permite ver la importancia de la reivindicación del habla chicana como signo de oposición social y, de ese modo, poner en su contexto adecuado la abundancia de las voces anónimas o múltiples que caracterizan el estilo de ciertos autores chicanos, especialmente en los años 60. En este sentido, reivindicar el habla chicana es reivindicar la propia diferencia, plasmarla en la obra literaria para analizarla y

comentario del narrador, comentarios de los personajes, repeticiones, comparaciones, negaciones, futuros, condicionales, etc.

2. Grice lo formula en los siguientes términos: "Make your conversational contribution such as is required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk-exchange in which you are engaged" (cit. en Pratt 129).

someterla a la consideración del lector. La posición del autor chicano a este respecto ha sido vista por Tomás Rivera en relación con la preservación de experiencias pasadas, un acto de recordar y recrear a la comunidad. Sobre esto, dice Rivera en "Recuerdo":

Primeramente esto del recuerdo. Me refiero al método de narrar que usaba la gente . . . recuerdo lo que ellos recordaban y la manera en que narraban. Siempre existía una manera de comprimir y exaltar una sensibilidad con mínimas palabras. También existía constantemente el inventarle nuevas ocurrencias. Esto, claro está, es lo que elabora la tradición oral. (70)

Las circunstancias históricas en relación a *Tierra* son interesantes ya que la obra aparece en 1971, pero se refiere al pasado inmediatamente anterior, la década de 1950. Esto obliga a considerar el momento narrado, por un lado, y el momento de la producción-recepción, por otro.³ En cuanto a su publicación, la obra recibe el Primer Premio Anual Quinto Sol de literatura, correspondiente al año 1970. Es, por tanto, el primer texto que sale al mercado premiado por una casa editorial chicana, cuya política editorial aparece claramente reflejada en la introducción a la obra, firmada por Herminio Ríos C. Se trata de documentar la historia literaria chicana y de continuar la difusión de la misma mediante la publicación de nuevas obras. Así, Ríos opina que "la obra de Tomás Rivera es simultáneamente una continuación del pasado, una cumbre en la época actual y un punto de partida hacia el futuro de nuestra tradición literaria" (*Tierra* ix). La novela aparece, pues, cuando el movimiento chicano está en su apogeo y las incipientes editoriales chicanas empiezan a publicar una literatura que refleja a la comunidad chicana desde adentro. La novedad de estas publicaciones, con *Tierra* a la cabeza, es tal que Héctor Calderón llega incluso a comparar a Rivera con Cervantes, por la manera en que ambos autores "invent or imagine a 'nation' of readers" (107). Para ampliar esa "nación de lectores", *Tierra* se publica en forma bilingüe en un intento de llegar tanto a la posible audiencia hispanoparlante como a la que habla inglés.

La recepción de *Tierra* desde el momento de su publicación ha sido, tal vez, la más conflictiva de la literatura chicana contemporánea. Aunque en ningún momento se ha puesto en duda la innegable calidad de la obra, sí se han producido lecturas tan diferentes como la que la considera colección de cuentos cortos o la que la considera novela; la que la concibe como obra de protesta social y la que le critica su falta de compromiso histórico y político; la que alaba su estructura renovadora y la que considera a ésta un estorbo para la lectura; etc.⁴ Para dirimir algunas de estas cuestiones, será conveniente centrarse ahora en un análisis de la particular estructura que Rivera eligió para su libro, abordando en el proceso la posición del narrador y de los personajes ante algunos problemas sociales a los que se enfrentan con frecuencia las comunidades chicanas.

Por lo que se refiere a la estructura del texto, se compone de doce relatos extensos y trece breves (a los que la crítica se refiere por lo general como "anécdotas"), todos ellos enmarcados por otros dos relatos, "El año perdido" y "Debajo de la casa", que el índice de la

3. Por razones de espacio es imposible extenderse más en la problemática histórica de la obra. Sommers y Grajeda han aportado datos suficientes para situar la obra en su contexto histórico y literario.

4. Juan Rodríguez proporciona un resumen de primera mano de la recepción de la novela en su momento.

primera edición destaca tipográficamente (los demás títulos aparecen sangrados en relación con éstos). La disposición tipográfica obliga a pensar inmediatamente en la diferente función de unos relatos y otros, que veremos después.

Lo que complica la estructura de *Tierra* es que cada uno de los relatos constituye, a su vez, una narrativa completa a la que se podrían aplicar, por ejemplo, las diferentes categorías de Labov. Este es el argumento que usaron algunos críticos para interpretar la obra como una colección de cuentos cortos. Sin embargo, semejante análisis no acierta a ver que los relatos "interiores" (es decir, todos los relatos a excepción de los dos que componen el marco) se narran en un nivel diferente y subordinado a los relatos del marco, y que la subordinación implica también la de sus estructuras particulares a la estructura global de la obra. Para atender a esta última debemos tener en cuenta siempre esa doble función de los relatos interiores: por una parte funcionan como unidades autónomas; por otra, como partes de un todo. La gran diferencia es que como unidades autónomas reflejan la evaluación de los personajes y del niño protagonista, así como la maduración progresiva de éste. Como partes de un todo permiten ver la evaluación del autor implícito (que se observa también en el marco) a través de diferentes recursos tales como la recurrencia de motivos y elementos o la repetición de varias construcciones lingüísticas.

Un claro ejemplo de la doble función de los relatos interiores lo tendríamos al considerar como actúa la oración "...y no se lo trago la tierra" como título de un relato interior y de toda la obra, respectivamente. En ambos casos, los puntos suspensivos y la conjunción "y" remiten a una acción anterior que pudo provocar unos resultados y, sin embargo, produjo otros. La tierra, elemento primordial en la obra como fuente de trabajo y, con ello, causa de vida y muerte de los trabajadores agrícolas, no consigue eliminar al ser humano, a pesar de esa acción anterior que, en el caso del relato, se refiere a un problema específico: la tierra no se abre para tragarse al blasfemo que maldice a Dios; en el caso de la obra como totalidad narrativa, por otra parte, la significación no es tan claramente definible pero algunas de sus implicaciones serían que la comunidad de trabajadores agrícolas migrantes perdura a pesar de las condiciones en que se desenvuelve su labor y que la memoria de esas experiencias no desaparece, por cuanto toman forma de libro en el titulado precisamente "...y no se lo tragó la tierra".

Además del título, el primero de los relatos-marco, "El año perdido", realiza la función de extracto de la obra, al presentar el conflicto fundamental que en ella se desarrolla: la recuperación de la memoria (el pasado) y, más importante, de la palabra. El narrador (que en este punto es un narrador omnisciente identificable como autor implícito) comienza: "Aquel año se le perdió. A veces trataba de recordar y ya para cuando creía que se estaba aclarando todo un poco se le perdían las palabras" (1). Entonces empieza a pensar y a recordar y al final del relato, el narrador concluye: "antes de dormirse veía y oía muchas cosas..." (1) Los puntos suspensivos y la misma suspensión del discurso suponen una violación del principio de cooperación que obliga al lector a asumir por implicación que lo que sigue es, hasta que se indique lo contrario, lo que el niño ve y oye, por lo que el cambio de punto de vista desde el autor implícito hacia el niño (que narra o que ve) o las voces de otros personajes (que el niño oye) está plenamente justificado y nos anuncia claramente que lo que sigue pertenece a otra categoría narrativa diferente. Con ello, el autor está estructurando su obra en dos niveles diferentes, en un claro intento de desplegar la narrativa desde el punto de vista de sus personajes tanto como desde el suyo propio de escritor.

El doble extracto (el título y "El año perdido") deja paso a los otros relatos, que desarrollan los aspectos de orientación, complicación de la acción, etc. Así, en un relato

como "Los niños no se aguantaron" encontramos el extracto en el título, y la orientación, entremezclada con evaluación, en el primer párrafo: "Se había venido el calor muy fuerte. Era raro porque apenas eran los primeros de abril . . ." (6). Se nos da la época del año y la circunstancia climatológica (la orientación continúa en el mismo párrafo informando de la profesión de los personajes --trabajadores agrícolas-- y otros detalles) y al mismo tiempo una interpretación de la narración: el calor en esa época era inusitado. Debido a esa circunstancia y a la falta de agua, "empezaron a ir a tomar agua a un tanque que estaba en la orilla de los surcos" (6). Con esa oración comienza propiamente la narración, que se complica cuando el encargado los descubre y piensa darles un escarmiento. Hasta ahí, narración y evaluación han ido entremezcladas estrechamente. Ahora, el narrador hace una pausa momentánea para darnos el eje de la estructura evaluativa: "Lo que pensó hacer y lo que hizo fueron dos cosas" (7), en donde comenta el desfase entre las intenciones (el escarmiento) y los resultados (de un disparo, el encargado mata a un niño que "se quedó en el agua como un trapo sucio" [6]), que corresponderían al desenlace o resolución. Lo más novedoso en la estructura del relato, sin duda, es la coda evaluativa que utiliza con frecuencia Rivera, hasta el punto de que se convierte en uno de los rasgos más destacados de su estilo: introduce un diálogo entre dos compadres inidentificados, diálogo que no pertenece al tiempo del relato (es posterior a él), pero que tampoco pertenece al presente del diálogo autor-lector que se abrió con el primer relato-marco. La coda de "Los niños", como la de los otros relatos interiores, devuelve al lector al comienzo del tiempo del recuerdo del niño, es decir, al tiempo que unifica los relatos interiores.⁵

Por medio de este paso al nivel interior, el autor implícito, que se expresa en un español escasamente diferenciado dialectalmente y de estilo más literario, deja paso a la voz del narrador-niño, más marcadamente coloquial y chicana (aunque todavía estilizada)⁶ y a la de los personajes, que se expresan en los niveles del habla coloquial del español de Texas, a través de diálogos y monólogos interiores. A causa de esta cesión, en todos los relatos interiores predomina el punto de vista de los personajes y su evaluación, como ya se indicó. Además, esa cesión incorpora a la obra la forma oral de la narración (la narrativa natural de Labov o el método de recordar de la gente, de Rivera) y de esa manera, el autor consigue recrear a la comunidad que es el objeto de su obra de forma plural e interna.

Es interesante que sea gracias a la utilización de un personaje unificador individual (el niño) que el autor pueda incluir en su obra los múltiples aspectos que forman la experiencia colectiva. Esto, que no hubiera sido posible en una novela de tipo tradicional, se ve facilitado por el fragmentarismo y la compresión de la expresión.⁷ Aunque Sommers considera que la compresión pone en peligro el entendimiento del texto (103), resulta un

5. Dichos relatos, por cierto, no se suceden en orden cronológico formando un año real. La cronología es sustituida por una temporalidad simbólica que sólo distingue dos momentos: el tiempo del narrador omnisciente y el tiempo del recuerdo del niño, en el que, a su vez, hay subdivisiones temporales.

6. Hay que distinguir entre el niño como narrador y el niño como personaje. Su estilo es muy diferente según sea un caso o el otro. Algunos de los relatos interiores son introducidos por un narrador que cuenta en tercera persona. A este narrador es al que llamo narrador-niño, a diferencia del autor omnisciente de los relatos marcos al que llamo autor implícito.

7. Sobre el fragmentarismo ver Akers. Sommers, por su parte, discute la compresión. El término está tomado de su artículo.

recurso eficaz para la representación activa de una sociedad como la que Rivera está intentando incorporar en su obra. La comprensión, además, es propia de la expresión de esa comunidad, como indica Rivera ("Recuerdo" 70). En definitiva, la concisión expresiva supone una violación del principio de cooperación de Grice en cuanto no se le proporciona al interlocutor la suficiente información sobre los hechos. Pero esta violación no llega a poner en peligro la comunicación ya que, como señala Pratt, el principio de cooperación está superprotegido en la situación de discurso literario y el autor no puede realmente violarlo sino amenazarlo para obligar al lector a sacar sus propias conclusiones y atar cabos (198-200), como hará el niño protagonista en "Debajo de la casa".

Gracias a la concisión y a la multiplicidad de puntos de vista, el despliegue de experiencias que el autor produce cubre un amplio espectro de situaciones que afectan a la comunidad de trabajadores migrantes. La fragmentación en narrativas individuales permite incluir en la novela diversos tiempos-espacios y numerosos personajes, tal y como las diferentes secciones de orientación atestiguan. En lugar de proporcionar toda la orientación al comienzo, el autor ha decidido introducir la información gradualmente, con lo que mantiene constante a lo largo de la novela la tensión entre comienzo y fin, entre llegar y partir. Simbólica y estructuralmente, este movimiento representa el continuo movimiento espacio-temporal propio del trabajador migratorio.

Por acumulación, la suma de las secciones de orientación de cada uno de los relatos interiores nos da un espectro amplio y representativo de la comunidad descrita. El trabajo agrícola, junto con la religión, son los motivos dominantes, pero junto a ellos aparecen otros como el ejército, la escuela, el racismo, la vida en el barrio y el contraste entre la vida rural y la llegada a la ciudad, la cárcel y la cultura popular, entre otros.

El hecho de que haya múltiples secciones de orientación permite, además, presentar una progresión en el tratamiento de los diversos motivos referenciales de la obra. Por ejemplo, las condiciones de vida se presentan de forma gradual: las condiciones de trabajo se nos dan en "Los niños no se aguantaron", las de vivienda en "La noche estaba plateada", las de transporte en "Cuando lleguemos", los accidentes laborales en el relato corto que precede a "La noche buena", y así sucesivamente. La diseminación de estos aspectos equivale a la dispersión geográfica de los trabajadores y obliga a una lectura atenta, haciendo más eficaz y estrecha la relación entre autor y lector.

En cuanto a la estructura evaluativa, en el nivel de los personajes está marcada por el desengaño, pero también por la rebelión y la maduración. Podemos observar que en esta comunidad se está produciendo la articulación de la conciencia individual de rebelión que culminará años más tarde en la acción colectiva del movimiento chicano. El proceso pasa por el rechazo de la religión, que es lo que tenemos en las tres narraciones centrales de *Tierra*: "La noche estaba plateada", "...y no se lo tragó la tierra" y "Primera comunión", aunque no llega a formularse políticamente puesto que tal formulación no se dio en los años cincuenta, que son los que la novela recrea. Es por eso que *Tierra* ha podido parecer falta de contenido histórico pero es más bien todo lo contrario: en la situación en que se publica la obra, cuando el movimiento chicano está en su cenit, *Tierra* ofrece un pasado reciente al análisis de sus lectores. Y ese momento en el pasado es el del nacimiento de conciencias individuales no organizadas. De ahí que haya elegido la concientización de un niño (que permanece sin nombre para evitar una individualización precisa) como sujeto narrable.

La maduración de este niño se nos muestra a través de la evaluación que él mismo hace de la narración. Al niño que observa inocentemente el asesinato de otro en el primer relato se opone otro más interpretativo al final de la obra. Y el cambio se debe,

precisamente, al conocimiento. En "Comunión", por ejemplo, el niño pasa de un desconocimiento total de "los pecados del cuerpo" a la comprensión, cuando *ve* a una pareja en el suelo haciendo el amor. La evaluación de este hecho es fundamental para comprender la evolución del personaje. Su primera reacción es imaginar a sus padres haciendo el amor: "todo me parecía más pequeño y menos importante. Cuando vi a papá y a mamá me los imaginé en el piso. Empecé a ver a todos los mayores como desnudos" (85). Es una versión del mito de la caída, probablemente aprendido en sus lecciones de catecismo, pero aplicado a su realidad concreta. Sin embargo, al contrario que en el relato bíblico, el personaje descubre (y nos dice) que el conocimiento no es el origen de la caída sino su solución:

Cada rato recordaba la escena de la sastrería y hasta me entraba gusto al repasar ... Y luego me sentía lo mismo que cuando había oído hablar al misionero acerca de la gracia de Dios. Tenía ganas de saber más de todo. Y luego pensé que a lo mejor era lo mismo. (85)

En este párrafo, la posición del narrador está claramente marcada por diversos procedimientos evaluativos, sobre todo mediante nexos oracionales. Por ejemplo, "*hasta me entraba gusto*" denota un comportamiento diferente al que se hubiera esperado. Las comparaciones del párrafo entre el conocimiento y la gracia de Dios y entre este aspecto de la realidad y otros son igualmente significativas de la alta estima en que se pone el conocimiento, como opuesto a la fe pasiva. Simbólicamente, este razonamiento ocurre mientras está subido a un árbol, que alude al árbol de la ciencia bíblico (aunque con el cambio de valoración negativa a positiva ya visto) y que tiene una relación directa con la escena final de la obra, en la que el niño también aparece subido a un árbol.

Otro recurso evaluativo muy característico de la novela es, como ya se apuntó, el diálogo entre voces inidentificables que comentan sobre la acción. En ocasiones estos diálogos componen la totalidad de algunos de los relatos cortos y otras veces se incluyen al final de uno de los relatos largos. En el fragmento de la página 37, por ejemplo, un adulto le pregunta al niño "¿para qué van tanto a la escuela?" (37), lo que provoca un diálogo en el que contrasta la evaluación que hace el niño de las aspiraciones que su padre tiene puestas en el futuro con el pesimismo del adulto al observar las diferencias sociales. La respuesta del niño ("el jefito dice que para prepararnos. Si algún día hay una oportunidad, dice que a lo mejor nos la dan a nosotros" 37) revela lo hipotético de la realización de los sueños de su padre ("si algún día", "a lo mejor"). El adulto, a su vez, responde con la expresión lingüística típica del desengaño: "n'ombre", modificación negativa que se desarrolla a continuación: "yo que ustedes ni me preocupaba por eso" (37).

Aunque lo que predomina en los relatos interiores es la evaluación de los personajes, el autor implícito se reserva varios recursos lingüísticos para transmitir su propia evaluación y, de ese modo, mantener el desdoblamiento en dos niveles de narración que apunté al principio de este artículo. Notablemente, el autor realiza su evaluación gracias a la repetición de elementos y estructuras claves que trascienden los relatos individuales para convertirse en otros tantos motivos recurrentes de la novela. Uno de ellos utiliza la correlación "primero . . . luego" (y construcciones similares) para ejemplificar un proceso de acciones que son al mismo tiempo descubrimientos que se relacionan con la situación de explotación de los trabajadores agrícolas. En esta estructura reiterativa se enfatiza el aspecto de conocimiento por medio la experiencia como forma privilegiada de comprender la realidad. Al mismo tiempo, esta fórmula nos hace volver constantemente al título: en

cada caso, *primero* el personaje hace algo y el resultado es que *luego* descubre que la tierra no se lo traga, que el diablo no es más que una máscara de control y represión, etc. Cuando uno de los personajes decide llamar al diablo, por ejemplo, "primero no le salían las palabras de puro miedo, pero luego que accidentalmente se le salió el nombre en voz alta y no pasó nada, siguió llamándole de distintas maneras" (56).

Otro elemento evaluativo que se repite a lo largo de la novela es la modificación condicional o subjuntiva. Varias construcciones lingüísticas, además de los respectivos tiempos verbales, sirven a este propósito. Entre ellas, el sintagma "a lo mejor" en el relato "Es que duele", o "cuando lleguemos" en el relato del mismo título. Además, este procedimiento se realiza mediante el motivo de "llegar a ser", o bien operador de teléfonos en "Es que duele" o campeón de boxeo en "Los quemaditos". En todos los casos, se trata de un deseo por parte de los personajes de que su realidad presente cambie en el futuro. La repetición, efectuada intencionalmente por el autor, nos hace sospechar de la futilidad de esas esperanzas *per se*. Además, las esperanzas se ven frustradas en cada caso por la expulsión de la escuela ("Es que duele"), el incendio en que los niños se queman con los guantes puestos ("Los quemaditos") o la introducción de una voz discordante en "Cuando lleguemos": "Mejor deberla decir, cuando no lleguemos porque esa es la mera verdad. Nunca llegamos" (152).

Un último procedimiento de evaluación en manos del autor se encuentra en la repetición de construcciones del tipo "dicen que" y sus variantes. Con este recurso el autor logra, arrojar una leve duda sobre los hechos narrados, atribuyendo la información a fuentes ajenas no siempre necesariamente fiables. A la vez, se consigue tejer una red de referencias que delinea la típica forma de comunicación oral de la comunidad: la información no proviene del periódico ni de fuentes sin conexión con la comunidad, sino de "el jefito" o de otros elementos que la transmiten de boca en boca.

Para ir sacando ahora algunas conclusiones del análisis anterior, es necesario recalcar que "El año perdido" realiza la función de extracto y por tanto es una parte inseparable de la novela y no una introducción a ella. En relación con "El año", el resto de los relatos forman el cuerpo de la narrativa (reflejar la experiencia del niño y, con ello, describir y capturar a su sociedad rescatándola del olvido), hasta "Debajo de la casa" que es, más que nada, la coda de la novela, que nos devuelve al tiempo que se abrió en la primera página. A la vez, con respecto a los relatos anteriores "Debajo de la casa" funciona como resolución, reuniéndolos todos y entremezclándolos para unificar el punto de vista que, se confirma, ha sido el del niño. Ahora se nos ofrece nueva información sobre las distintas narrativas, la cual constituye la resolución narrativa de las mismas. El ejemplo más claro tal vez sea el del relato corto en el que los peluqueros se niegan a cortar el pelo al niño. El relato interior termina con el niño camino de su casa en busca de su padre. La resolución se nos ofrece, sin embargo, en "Debajo de la casa": "estos cabrones te van a cortar el pelo o me los echo al pico" (166).⁸

8. Sommers ha notado que la concientización de los personajes, ausente casi de los relatos interiores, aparece más claramente en éste. La razón es que este último relato, como resolución, ofrece la culminación del proceso de evolución de la conciencia del que se hablo más arriba. La recuperación de la palabra, que también se produce aquí, y el encuentro con el otro, son indicios para numerosos críticos de que en este relato se confirma la maduración de un narrador en potencia. La ironía es que no hay tal narrador en potencia sino una novela en acto, contada por dicho narrador.

En este punto comprendemos que la función del niño como "autor" de los relatos ha sido paralela a la del poeta itinerante Bartolo, presentado en el relato corto que precede a "Debajo de la casa": "Siempre venía vendiendo sus poemas. Se le acababan casi para el primer día porque en los poemas se encontraban los nombres de la gente del pueblo" (163). Con nombres o sin nombres, los recuerdos del niño tienen el mismo objetivo: hablar de su gente, sus miserias y sus alegrías, su vida y las relaciones entre ellos. El deseo del niño es "ver a toda esa gente junta. Y luego si tuviera unos brazos bien grandes los podría abrazar a todos" (168). Literariamente, sin embargo, ese deseo está cumplido. La historia ha sido narrada y al lector se le ofrece la posibilidad de ver a toda esa gente junta, dentro del abrazo de los relatos-marco. Como despedida,

cuando llegó a la casa se fue al árbol que estaba en el solar. Se subió. En el horizonte encontró una palma y se imaginó que ahí estaba alguien trepado viéndolo a él. Y hasta levantó el brazo y lo movió para atrás y para adelante para que viera que él sabía que estaba allí (169).

Lógicamente, del mismo modo que el lector es el único que puede ver a "toda esa gente junta", es el lector el único que puede "ver" al narrador en el árbol y por tanto es al lector al que se dirigen las señales. Al mismo tiempo, el niño *imagina* a esa otra persona, del mismo modo que el autor de una obra literaria (a diferencia del narrador oral) necesita imaginar su público. Rivera simboliza así con evidente concisión y maestría la transición desde las voces del mundo oral a los signos de la escritura, pasando por el momento silencioso de transición de los signos, como aquel que hace el niño subido a la palmera.

Téngase en cuenta, por tanto, el importante movimiento que se produce en este relato, desde *debajo* de la casa (simbolizando el interior y la reflexión) hasta *arriba* del árbol (simbolizando la exteriorización y el conocimiento, como en "Primera comunión"). Es la resolución dialéctica del problema planteado en el relato-marco inicial. En aquél, el niño sentía que alguien lo llamaba y se daba cuenta de que se llamaba él mismo, es decir, buscaba al otro dentro de sí. Ahora, después de aprender a interpretar su relación con la comunidad de la que forma parte, está en condiciones de comunicarse con los demás, por lo que llama a otra persona.⁹ Este movimiento no sólo sirve como coda para volver a la situación autor-lector, sino que además proporciona la clave final para la interpretación del texto como narración literaria individual de una experiencia histórica colectiva. Como sugiere Julián Olivares,

We can perceive . . . that Rivera had an ethical obligation to write of his people, to record their collective experience, to document the existence of a people. In this regard, he chose to write of the people with whom he was most ideologically and socially tied: the migrant workers. (45)

En este sentido, *Tierra* funciona como los actos perlocutorios que analiza Austin,¹⁰ es decir un acto de discurso que conlleva en sí mismo la materialización de lo que expresa.

9. Rivera ha desarrollado en "Chicano Literature" la idea de la obra como búsqueda del otro. Como obra literaria, además, el libro "llama" a otros posibles libros. Una respuesta notable a esa llamada es *The House on Mango Street* de Sandra Cisneros.

10. Austin distingue tres tipos diferentes de actos de discurso: "the locutionary act (and

Rivera no narra lo que significó su comunidad históricamente sino que al dejar que sea la propia comunidad la que se exprese está realizando su propósito de reflejar la crónica de la comunidad con sus voces al mismo tiempo que escribe la obra. A diferencia de un autor que se hubiera propuesto con su obra solamente denunciar ante la sociedad las condiciones de vida de los chicanos, Rivera está dando forma literaria a la vida de una comunidad, usando la forma de expresarse de ésta trasladada a la situación literaria escrita (de ahí la oralidad de gran parte del texto). Con ello, está consiguiendo ciertos efectos, a saber, romper el silencio histórico y social impuesto sobre la comunidad concediéndole, como autor, la expresión. Naturalmente, la expresión colectiva está mediatizada en este caso por el acto individual de escribir. Lo que importa, sin embargo, es que el autor se valga en su escritura de la forma de narrar colectiva y permita la irrupción de otras voces en el texto: voces históricamente posibles y literariamente eficaces para la representación de la comunidad.

Tomás Rivera se plantea la narrabilidad de la obra ("tellability", según la terminología de Labov) en base a la necesidad de expresión de la comunidad, necesidad satisfecha cuando el lector llega al punto final de la novela.¹¹ "Vida en busca de forma" fue la definición de Rivera para la literatura chicana en su artículo de 1971. En *Tierra*, vida y forma se reúnen no para mostrar a la comunidad, sino para dejar que ésta se muestre a sí misma a través de la forma literaria que el autor concibe.

BIBLIOGRAFÍA

- Akers, John C. "Fragmentation in the Chicano Novel: Literary Technique and Cultural Identity." *Revista Chicano-Riqueña* 13.3-4 (Fall-Winter 1985): 121-36.
- Austin, J.L. *How To Do Things With Words*. Ed. J.O. Urmson. New York: Oxford University Press, 1962
- Calderón, Héctor. "The Novel and the Community of Readers: Rereading Tomás Rivera's *Y no se lo tragó la tierra*." Hector Calderón y José David Saldivar, eds., *Criticism in the Borderlands* (Durham, NC: Duke University Press, 1991): 97-113.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Houston: Arte Publico, 1984.

within it the phonetic, the phatic, and the rhetic acts) which has a *meaning*; the illocutionary act which has a certain *force* in saying something; the perlocutionary act which is the *achieving of certain effects* by saying something" (120, los subrayados son del original). La diferencia fundamental entre los actos ilocucionario y perlocucionario estriba en la oposición fuerza/efecto expresada por la oposición de preposiciones in/by en inglés (o in/per en latín).

11. Rodríguez nota que Rivera, como el niño, ha usado la palabra para recrear mediante una obra de arte la experiencia chicana. Para él, esta función de la palabra (y el énfasis en los procesos de pensamiento que descubre dentro de la obra) refleja el compromiso del autor no con la sociedad reflejada sino con la nueva clase de profesores universitarios chicanos. No obstante, escribir una obra como *Tierra* y publicarla (aunque la audiencia vaya a ser en su mayor parte universitaria) no es pensamiento sino acción y, en 1971, acción con significado social y político, no solo literario.

- Grajeda, Ralph. "Tomás Rivera's Appropriation of the Past." Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto, eds., *Modern Chicano Writers* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 74-85.
- Labov, William. "The Transformation of Experience in Narrative Syntax". *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1972.
- Olivares, Julián. *Tomás Rivera: The Complete Works*. Houston, TX: Arte Publico Press, 1991.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Methuen, 1982.
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- Rivera, Tomás. "Chicano Literature: The Establishment of Community." Luis Leal, et al., eds. *A Decade of Chicano Literature (1970-1979): Critical Essays and Bibliography*. Santa Barbara: La Causa, 1982. 9-17.
- . "Recuerdo, descubrimiento y imaginativo literario." *Atisbos* 1 (Summer 1975): 66-77.
- . "...y no se lo traqó la tierra. Berkeley, CA: Quinto Sol, 1971.
- Rodríguez, Juan. "The Problematic in Tomás Riviera's . . . And the Earth Did not Part." *Revista Chicano-Riqueña* 6.3 (Summer 1978): 42-50.
- Sommers, Joseph. "Interpreting Tomás Rivera." Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto, eds., *Modern Chicano Writers* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1979): 94-107.