

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 21 (1992)

Artikel: Se canta lo que se pierde : lengua española, discurso autobiográfico y tortillas mejicanas en la novela chicana escrita en inglés
Autor: Rudin, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-260944>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SE CANTA LO QUE SE PIERDE

Lengua española, discurso autobiográfico
y tortillas mejicanas
en la novela chicana escrita en inglés

A primera vista los veinticuatro textos en prosa chicanos¹ que forman la base de mi estudio poco tienen que ver con la lengua española y con la autobiografía. Sólo dos de entre ellos pertenecen al género de la autobiografía y ninguno está escrito en español².

A segunda vista, la primera vista ha de ser revisada. El elemento autobiográfico desempeña un papel considerable también en las novelas —que representan la mayor parte de la producción novelística chicana en inglés entre 1967 y 1985—, y en todos los textos hay elementos de lengua española. Quisiera presentar estos dos tipos de elementos y señalar uno de los vínculos entre ellos.

Elementos autobiográficos

La afirmación de la autenticidad de un texto por parte del autor es un recurso autobiográfico tradicional que se encuentra también en las dos autobiografías incluidas aquí. Al principio de su autobiografía de tono costumbrista *Barrio Boy*, Ernesto Galarza pone de relieve la veracidad de sus recuerdos: «This then, is a true story of the acculturation of Little Ernie» (p. 2), y los define como ejemplares para la comunidad chicana:

What brought me and my family to the United States from Mexico also brought hundreds of thousands of others like us. In many ways the experiences of a multitude of boys like myself, migrating from countless villages like Jalcoctán and starting life anew in *barrios* like the one in Sacramento must have been similar.
(p. 1)

La ejemplaridad que el protagonista-narrador-autor se atribuye aquí, no es la de un personaje a imitar o a no imitar. No muestra un modelo a seguir, sino un modelo representativo; representativo de la experiencia del inmigrante mejicano. Con ello, el libro de Galarza se aleja de las autobiografías de «personajes históricos» y se acerca a las de individuos menos célebres y menos favorecidos, a las autobiografías de grupos étnicos minoritarios y de grupos marginados que han venido despertando un interés creciente en nuestro siglo por parte de la historia, la etnología, la sociología y también de los estudios literarios. *Barrio Boy* construye o reconstruye un yo étnico y colectivo, ejemplar por ser representativo y no tanto un yo personal e individual, ejemplar por ser extraordinario. Dicho de otro modo: la vida contada, que no tiene mucho de extraordinario en un contexto chicano, se hace extraordinaria puesto que la obra está escrita en inglés y el contorno cultural retratado es ajeno a la mayoría de los lectores.

Una enunciación parecida a la de Galarza se encuentra en la introducción a *Hunger for Memory* de Richard Rodriguez, una colección de ensayos autobiográficos en cuyo centro están la educación bilingüe del autor y su paso de una infancia en una familia hispana a la vida académica estado-unidense:

But I write of one life only. My own. If my story is true, I trust it will resonate with significance for other lives. Finally, my history deserves public notice as no more than this: a parable for the life of its reader. Here is the life of a middle-class man. (p. 7)

Rodriguez difiere de Galarza en un punto importante al anteponer lo típicamente humano de su autobiografía a los aspectos típicamente chicanos. Su «pastoral de la clase media» (pp. 3-7) trasciende el ámbito chicano y pretende ser obra ejemplar para todos sus lectores, para toda la clase media —o por lo menos para su mitad masculina. Aquí además, la autenticidad del relato condiciona su ejemplaridad. Según Rodriguez, su obra puede servir de ejemplo para otros si es verdadera. Con el paso de *story* a *history* («if my story is true [...] Finally, my history deserves public notice [...]») el autor da a entender que su texto sí es auténtico, mientras que las expresiones *public notice* (atención pública) y *parable* (parábola) vuelven a subrayar la función ejemplar de éste.

La actitud de afirmar la autoridad de un texto y de reivindicar su trascendencia a causa de su veracidad no se encuentra sólo en las dos autobiografías. Los textos de solapa y de introducción también acercan algunas de las novelas al género autobiográfico. Así José Antonio Villarreal advierte al principio de su novela sobre la revolución mejicana *The Fifth Horseman*, que la obra no pretende ser históricamente exacta y que su héroe es un personaje ficticio pero que a pesar de ello la novela es verdadera en esencia y que tiene valor general e incluso universal:

And, yet, the essence of the novel is true.

There was no Heraclio Inés, as there were tens of thousands of Heraclio Ineses who died for a right they believed was theirs. [...] This is of the peon, who exists yet today. This is of the slave, anywhere, any time³.

Esta reclamación de ejemplaridad, de historicidad y de autenticidad, que de por sí no constituye un recurso reservado a la autobiografía, se ve reforzada por algunos elementos biográficos del autor incluidos en el texto de solapa:

His father, now 101 years old, fought with Pancho Villa for seven years during the Mexican Revolution. Living in migrant tents on California farms, he learned about the Revolution when the adults would tell stories of their *tierra* around the campfire.

El mensaje de estas frases es claro: fuentes directas y fidedignas le han iniciado al autor en su tema. Villarreal escribe de algo propio, extiende su novela autobiográfica *Pocho* (1959)⁴, que se suele destacar como precursora de la novela chicana moderna, hacia el pasado, creando una especie de saga chicana. Aunque no sea de forma directa, la vida del autor se integra así en la historia chicana.

El mismo gesto se repite en las tres novelas de Nash Candelaria que constituyen la saga de la familia de los Rafa desde el siglo XVII a nuestros días⁵. Como en el caso de Villarreal, la primera en publicarse (*Memories of the Alhambra*, 1977) trata de la historia más reciente. Lleva el subtítulo: «a novel of the Chicano heritage myth and a man's search for his roots» y la solapa añade que el protagonista está obsesionado

«por buscar sus orígenes ‘españoles’ verdaderos como descendiente de conquistadores»⁶. En la novela los precursores del protagonista se relacionan con los fundadores de Albuquerque⁷; y la solapa del dorso presenta al autor como descendiente de una de las familias pioneras que fundaron la ciudad de Albuquerque en Nuevo México en 1706, dato biográfico que se repite en *Not by the Sword* (1982) e *Inheritance of Strangers* (1985), las dos novelas históricas que complementan la saga⁸. Al igual que *The Fifth Horseman* de Villarreal, éstas empiezan además ambas con la advertencia de que son obras ficticias, basadas en la historia. En un juego de alternancia entre apellidar el discurso histórico o ficticio, el autor afirma el carácter histórico de su obra y precisa al mismo tiempo que ésta no pretende exactitud historiográfica⁹. En *Inheritance of Strangers*, la advertencia inicial sobre la ficcionalidad de caracteres, acontecimientos, lugares y nombres va directamente seguida de un árbol genealógico de la familia protagonista desde 1641 a 1961, recurso historiográfico habitual en biografías y autobiografías.

La solapa de *Victuum*, «a classic biographical novel», de Isabella Rios, también mezcla el contenido de la novela con la vida de la autora, cuyo apellido coincide además con el de la protagonista-narradora: «The author's ancestry which goes back over two hundred years in the state of California is vividly portrayed in Part One.»

Los textos de solapa y de introducción citados hasta ahora hacen hincapié en la autenticidad y en la ejemplaridad de la obra que acompañan, le atribuyen dimensiones históricas, y relacionan la vida del autor o de la autora con el texto novelístico.

Un análisis basado mayormente en textos de solapa, por muy instructivo que sea, es poco fidedigno como análisis literario. Qitemos por ello las sobrecubiertas y concentrémonos de ahora en adelante en los textos en sí.

Hay algunos requisitos autobiográficos que están presentes en todos los textos. El personaje central es siempre chicano y su sexo corresponde al del autor o de la autora. Aunque varios autores opten por topónimos ficticios, todos los textos se basan en un espacio y tiempo realistas, se sitúan en un pueblo o barrio chicano del suroeste de los Estados Unidos

e incluyen elementos de la historia chicana así como elementos de la historia estadounidense y mundial¹⁰. Aparte de estas características, ningún rasgo destacado de la forma y del contenido es compartido por *todos* los textos. No obstante, hay varios rasgos que se dan en la gran mayoría de los textos.

Las dos autobiografías y seis de las novelas tienen un narrador en primera persona¹¹; los textos restantes un narrador en tercera persona con escaso interés por cambiar su perspectiva, que suele estar cerca de la del protagonista. Se encuentran pocas técnicas narrativas innovadoras.

Muchos protagonistas se destacan, por su sensibilidad y su inteligencia, de las personas de su alrededor. Algunos incluso adquieren, aparte de su función ejemplar histórica y étnica, un yo mítico y cósmico¹² o se presentan como líderes hipotéticos de su pueblo:

Once in every century there comes a man who is chosen to speak for his people. Moses, Mao and Martin [Luther King] are examples. Who's to say that I am not such a man (p. 198),

dice Oscar Z. Acosta en *The Autobiography of a Brown Buffalo*, novela autobiográfica políticamente comprometida, fanfarrona y exorbitante que lleva el claro sello de los años sesenta. Y Santiago Flores, poeta chicano ficticio con mucho parecido a su creador Abelardo Delgado, no es menos modesto en sus cartas autobiográficas publicadas bajo el título de *Letters to Louise*:

I could not write then. If I had been able to write I could have easily been a Chicano Karl Marx, Mao, Cervantes or Shakespeare. (p. 27)

La mayoría de los textos pueden considerarse «retratos de artista», una docena incluyen el paso de la niñez a la edad adulta y en otros la infancia del protagonista se manifiesta mediante el uso de *flashbacks*¹³. El discurso es con frecuencia historiográfico o etnográfico¹⁴. Todas las obras están orientadas hacia el pasado; todas, salvo las tres novelas históricas¹⁵, se desarrollan en el siglo veinte, en un tiempo y en una región que suelen coincidir con la región y el tiempo vividos por el autor, es decir, los datos biográficos del protagonista y del autor se asemejan.

Los temas se repiten también: machismo, curanderismo, la religiosidad de las mujeres, la infancia en el seno de una familia con valores hispánicos, un itinerario de iniciaciones, la búsqueda de la propia identidad, de las raíces auténticas. El tema que engloba casi todos los otros es la aculturación, el paso de una cultura hispánica a otra anglosajona; los valores que se ganan en este proceso, y los que se pierden.

El conflicto entre la familia hispanohablante y la escuela en inglés es quizá el campo en donde más claramente se manifieste la aculturación. Con la entrada del protagonista en la escuela, el inglés empieza a imponerse como su lengua pública, mientras que el español queda reducido al ámbito familiar¹⁶. El protagonista aprende a dominar el inglés y suele incluso convertirse en un alumno excelente¹⁷. Este proceso tiene su paralelo en la vida de los autores¹⁸.

Todos los autores conocen la aculturación por experiencia propia. Sin embargo, la mayoría de los textos no son autobiografías, sino novelas cuyos discursos son con frecuencia autobiográficos. Son novelas en las que el protagonista al final del relato, escritor o escritora en ciernes, ya no pertenece al mundo, a la sociedad, al sistema de valores del niño o de la niña que fue y cuya educación y aculturación se han relatado. Los (narradores-)protagonistas han reconstruido su yo cultural anterior para el público norteamericano, de cuya cultura forman parte ahora. Lo que llama la atención en el contexto de la aculturación, son las analogías formales y del contenido que se encuentran entre muchos de los textos. De esta manera el conjunto de ellos, aunque sólo haya dos autobiografías en el sentido estricto de la palabra, constituye, según mi parecer, una autobiografía colectiva chicana.

Elementos de lengua española

Los autores representados aquí han elegido el inglés como su lengua pública y literaria. No obstante, el español sigue teniendo una función en sus discursos. Todos los textos incluyen elementos en lengua española; palabras, frases y en algunos casos canciones o poemas enteros¹⁹. La frecuencia de estos elementos puede variar de pocas palabras por novela²⁰

a varios vocablos y frases por página. En algunas novelas estrategias bilingües de distinta índole llegan a formar parte integral del discurso²¹. Todas las obras en conjunto contienen miles de palabras, más de mil distintas, de *abonos* a *zócalo* y casi medio millar de frases y expresiones de «a chingar la muerte»²² a «Yo soy Guadalupe Jiménez Rodríguez un arriero. No esté chingando»²³.

A pesar del número elevado de palabras españolas, éstas plantean pocos problemas para el lector que no sabe español. Muchas pertenecen al vocabulario hispánico de difusión general entre los no hispanohablantes y empleado por ejemplo por los bandidos mejicanos en las películas de Hollywood o por el todopoderoso latifundista norteamericano Mr. Turner en *Plum Plum Pickers* de Raymond Barrio:

I speak their language even though I don't talk a word a Mexican. Oh, I know sombrero and mañana and saludos amigos and crap like that, just enough to get by. (p. 79)

Vocablos de este grupo, p. ej., *señor*, *señora*, *señorita*, *don*, *mañana*, *gringo*, *ay*, o *adiós*, aparecen en casi todas las novelas y además frecuentemente se repiten en cada una de ellas. Otros, como *americano*, *café*, *comunista*, *familia*, *mamá*, *Méjico* o *veterano* son comprensibles porque derivan de la misma raíz etimológica que las correspondientes en inglés. Además, la mayoría de las palabras de lengua española están traducidas literalmente o gracias al contexto y sólo una pequeña parte de ellas resulta hermética para los lectores de lengua inglesa.

Mientras que en algunas novelas la lengua española parece tener como función principal la de servir como elemento exótico²⁴, puede adquirir una posición privilegiada en otras, por ejemplo en *The Rain God* de Arturo Islas, novela cuyo uso del español es tan económico como sutil:

His certainty was fixed when he heard the tone of voice in which Lola called his father a *sinverguenza* [sic] as he relinquished her to his son. The word is untranslatable; literally, it means «without shame» and can be used as a noun. It was one of Miguel Chico's favorite expressions from childhood. Lola said it darkly, the way lovers would in an embrace. (p. 56)²⁵

Abelardo Delgado, quien aplica el español abundantemente y de maneras diversas en su novela epistolaria *Letters to Louise*, da otro ejemplo:

I really liked that chavala. Chavala means little girl, little bitty girl. It is an old Chicano word now seldom used. Mi Chavala. My girl. I was even then a bit clever with words. For my friends I used the term camarada. This was long before I learned the communist implication in the term. In one of my jobs I was actually nicknamed «El Camarada». It does mean friend and not only party follower. (p. 127)

Camarada y *chavala* asumen una posición parecida a *sinvergüenza* en la cita anterior. Las tres palabras tienen un valor sentimental para el protagonista, son parte de su historia personal —*camarada* incluso le identifica—, y las tres precisan mucho inglés para su definición. No existen muchos vocablos españoles que se encuentren resaltados de esta manera, a no ser en el campo semántico de la comida.

Tortillas mejicanas

En todos los textos aparecen términos culinarios mejicanos. Constituyen una larga lista que incluye por un lado palabras que se han convertido en préstamos en el inglés y en otros idiomas, tópicos internacionales de la alimentación mejicana como *chile*, *tacos*, *tortilla* o *tequila*, por otro especialidades mejicanas o hispánicas menos conocidas en el ámbito anglohablante como *sopaipillas*, *polvorones*, *morsilla*, *atole*, o *pulque*. Las tres palabras más frecuentes de este campo son *chile*, *frijoles* y *tortilla*. La última me va a servir de ejemplo para ilustrar un vínculo entre los elementos de lengua española y el discurso autobiográfico.

Tortilla aparece en todos los textos menos en tres (*Rites and Witnesses* y *Dear Rafe* de Rolando Hinojosa, y *Tattoo the Wicked Cross* de Floyd Salas) y es en varios de ellos una de las palabras más frecuentemente repetidas. No se suele utilizar como término neutro, sino que incluye casi siempre una valoración. Sólo en *Memories of the Alhambra* de Nash Candelaria, esta valoración es de signo negativo; la comida meji-

cana en general y la tortilla en particular aparecen como alimentos de baja calidad. La tortilla es una comida para gatos y pájaros²⁶, y un sandwich de jamón ofrece una alternativa agradable frente a las tortillas y frijoles en casa²⁷.

En las otras obras, la tortilla mejicana también suele considerarse una comida económica, pero no por ello inferior:

They were more often in worse shape than we were, but they never failed to give us a bundle of tortillas duras which my grand-ma turned into chilaquiles after soaking them in water and frying them with chile²⁸.

On weekends the four of them went to nightclubs across the border, danced all night, and acted like the rich gringos who lived on the hill. At the end of every month the money they spent so lavishly was gone, and they were content to go to each others' houses and play casino after the evening supper of beans and tortillas²⁹.

La tortilla es la causa de una experiencia desagradable de Antonio, el joven protagonista de *Bless me Ultima* (Rudolfo Anaya). Cuando se pone a comer el almuerzo en la escuela, chile, tortillas y frijoles preparados por su madre, los otros alumnos se ríen de él (p. 54). La experiencia de comer este tipo de alimentos en casa es bien otra. Lo que en la escuela le separa del alumnado anglohablante, va acompañado de felicidad y comunión en casa: «The hot beans flavored with chicos and green chile were muy sabrosos. I was so hungry that I ate three whole tortillas. My mother was a good cook and we were happy as we ate» (p. 39).

Los actos de preparar y comer tortillas se describen en casi todos los textos, y casi siempre en términos afectivos. Un lenguaje lleno de adjetivos, y a veces ritual, rodea la palabra española, y evoca momentos felices de la infancia del protagonista. No es nunca el personaje central quien prepara las tortillas. El, o ella, se encuentra observando a una figura femenina que puede ser la abuela³⁰, la sobrina:

Fausto watched her place a large flour tortilla on the skillet. Then she removed the square vegetable grater from the nail above the breadbox. Carefully, without losing a shred, she grated a small block of jack cheese onto the middle of the tortilla³¹;

o una antigua amante del protagonista, reprendida por una

compañera: «She was preparing breakfast for the two men, very carefully rolling out flour tortillas and cooking them on the griddle. 'You eat your lousy bread and for them you make tortillas. You'll never learn'»³². En la mayoría de los casos, sin embargo, es la madre del protagonista o de otro personaje, quien preparando tortillas u otra comida mejicana, crea momentos privilegiados y de cariño:

From the kitchen, the aroma of their mother's cooking reached them. She had worked a long time on the batter for the tamales, whipping it smooth and creamy so that its redolent corn smell made them want to eat it³³.

I choose to recall some of the food tastes I acquired as a child and how they were prepared with so much love and taste by my abuela or mother³⁴.

[...] my old ma was busy at work making the tortillas at 5:00 A.M. [...] A shrill foggy whistle woke us to the odors of crackling wood in the cast iron stove cooking the perfectly rounded, soft, warm tortillas³⁵.

Do you want me to bring you some chile verde... with some nice warm tortillas... huh, how does that sound... to my silky haired girl? good?³⁶

Hay dos factores que llaman la atención en el uso de *tortilla*; el uno cualitativo, el otro cuantitativo. Por un lado, no se trata de una vista desde fuera, aunque el tema se preste a ello. Los autores no optan por un tratamiento etnográfico o folclórico, sino por un discurso personal e íntimo. El lenguaje intenso y afectivo que rodea la palabra *tortilla* les da a estas escenas un lugar privilegiado en la vida de cada protagonista. Por otro lado, si el conjunto de los textos se interpreta como una autobiografía colectiva, la coincidencia de tantas escenas similares las convierte en un elemento significativo de la experiencia chicana. Frente a esta evidencia estadística, la pregunta hasta qué punto la experiencia de los protagonistas coincide con la de los autores se hace secundaria.

La fiesta culinaria y verbal más succulenta en favor de la comida mejicana se encuentra en la novela de Raymond Barrio, *The Plum Plum Pickers*. Aparte de incluir una indirecta a la comida del norte americano, el pasaje también demuestra la función eufónica y poética que se les puede dar a los vocablos hispánicos:

Maíz... Out of corn can come so many good things, tortillas, thin, round, untoasted, and substantive. Tortillas have weight and substance. They are thin and heavy, not like those puffy white slices of spongy fluff called white bread. Lupe remembered her aged grandmother in Salpinango making tortillas solemnly, flap flap endlessly with her palms, pat pat with flying fingers, and then, on special occasions, turning tortillas into crisp fold-overs for tacos. Or rolled over a cheese or bean filling for enchiladas, thin and long and soft and rich and spicy with chile. And the masa from corn meal for tamales, ay ay ay, also for special feasts. Thick, fat, plump, and tender, flavored with hot spicy meat, tamales were wrapped in corn husks to be steamed long and lovingly in huge ollas. Those finger-licking foods that had filled her childhood days with happy joys brought a poignant tear of frustration to her eyes now and then. (p. 123)

La celebración exuberante se cierra con un tono resignado. La infancia ha pasado irreversiblemente; la aculturación ha tenido lugar³⁷. Las tortillas hechas por la madre o por la abuela, elemento clave en los recuerdos del cariño familiar y de la felicidad infantil, son el símbolo de un mundo perdido que los protagonistas recuperan por breves instantes en una reunión de amigos, en un viaje a Méjico, en un restaurante mejicano o, en el caso de los autores, en el párrafo de una novela. Y aunque el emblema sea aquí chicano y mejicano, el proceso es universal: se canta lo que se pierde.

Ernst Rudin
Universidad de Friburgo

NOTAS

¹ El término *chicano* designa al estadounidense de ascendencia mejicana o al mejicano que vive en Estados Unidos.

² Los textos son los siguientes:

Oscar Zeta Acosta, *The Autobiography of a Brown Buffalo*, San Francisco, Straight Arrow, 1972.

—, *The Revolt of the Cockroach People*, San Francisco, Straight Arrow, 1973.

Rudolfo A. Anaya, *Bless Me Ultima*, Berkeley, Tonatiuh - Quinto Sol, 1972.

—, *Heart of Aztlán*, Berkeley, Editorial Justa, 1976.

—, *Tortuga*, Berkeley, Editorial Justa, 1979.

Ron Arias, *The Road to Tamazunchale*, Reno, West Coast Poetry Review, 1975.

Raymond Barrio, *The Plum Plum Pickers*, Sunnyvale, Ventura Press, 1969.

Nash Candelaria, *Memories of the Alhambra*, Ypsilanti, Bilingual Press, 1977.

—, *Not by the Sword*, Ypsilanti, Bilingual Press, 1982.

—, *Inheritance of Strangers*, Binghamton, Bilingual Press, 1985.

Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, Houston, Arte Público Press, 1985.

Abelardo Delgado, *Letters to Louise*, Berkeley, Tonatiuh - Quinto Sol, 1982.

Ernesto Galarza, *Barrio Boy*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1971.

Lionel G. Garcia, *Leaving Home*, Houston, Arte Público Press, 1985.

Rolando Hinojosa, *Rites and Witnesses*, Houston, Arte Público Press, 1982.

—, *The Valley*, Ypsilanti, Bilingual Press, 1983.

—, *Dear Rafe*, Houston, Arte Público Press, 1985.

—, *Partners in Crime*, Houston, Arte Público Press, 1985. (85a)

Arturo Islas, *The Rain God*, Palo Alto, Alexandrian Press, 1984.

Isabella Rios, *Victuum*, Los Angeles, Diana-Etna, 1974.

Richard Rodriguez, *Hunger for Memory*, Boston, David R. Godine, 1982.

Floyd Salas, *Tattoo the Wicked Cross*, New York, Grove Press, 1967.

Jose Antonio Villarreal, *The Fifth Horseman*, New York, Doubleday, 1974.

—, *Clemente Chacon*, Binghamton, Bilingual Press, 1984.

³ En mi ponencia «The Fifth Horseman, a He-male Revision of the Mexican Revolution», presentada al simposio «Vision and Representation of History in the Cultural Production of Hispanics in the United States» (Centre Interdisciplinaire de Recherches Nord-Américaines, Université Paris VII, Paris, 12 y 13 de mayo de 1987) expongo por qué el protagonista de la novela de Villarreal no sirve en absoluto como modelo del peón, ni del oprimido en general como lo asegura el autor en la cita.

⁴ Antonio Villarreal, *Pocho*, New York, Doubleday, 1959.

⁵ Hay otro escritor chicano, cuya producción literaria forma una saga. Todas las novelas de Rolando Hinojosa tejen la saga de Belken County, una especie de Yoknapatawpha Chicano. La fuerte representación de este metagénero literario historiográfico entre los textos, demuestra la importancia de la historiografía en la novela chicana.

⁶ «[...] to search for his true 'Spanish' origins as a descendant of conquistadors.»

⁷ «The Rafas [...] had lived in New Mexico for over two hundred and fifty years. Since before the founding of Albuquerque in 1706» (p. 13). «The lines for ancestral names started with Jose Rafe, born in Los Rafas, New Mexico, February 11, 1906. Then Joe's grandparents' names — finally trickling down the trunk to more and more blank lines that ended with the words Albuquerque founded 1706...» (p. 22).

⁸ Candelaria, *Sword*, cit.; e *Inheritance*, cit.

⁹ Candelaria, *Sword*, cit., p. 2; e *Inheritance*, cit., p. 5.

¹⁰ «It is April, 1968. The next day Cesar broke bread with Robert Kennedy» (Acosta, *Cockroach*, cit., p. 47). «The situation in town was one full of rumors. She knew that the United States had declared war on the Germans. Most of the young men were being drafted. She didn't understand beyond that» (Garcia, *op. cit.*, p. 118). «[...] since president Hoover has been in the White House, our country has suffered the great blow of this depression» (Rios, *op. cit.*, p. 72). «[...] where the Texas Rangers shot the three Naranjo brothers in 1915» (Hinojosa, *Rites*, cit., p. 109).

¹¹ Acosta, *Autobiography*, cit.; Acosta, *Cockroach*, cit.; Hinojosa, *Dear Rafe*, cit.; y las novelas de Cisneros, Delgado y Rios citadas arriba.

¹² Anaya, *Ultima*, cit.; Rios, *op. cit.*; Villarreal, *Horseman*, cit.

¹³ Acosta, *Autobiography*, cit.; Candelaria, *Memories*, cit.; Delgado, *op. cit.*; Islas, *op. cit.*

¹⁴ Discurso etnográfico: «In those days 'virile' meant sexual prowess» (Garcia, *op. cit.*, p. 137). «She spoke of the common herbs and medicines we shared with the Indians of the Rio'del'Norte. She spoke of the ancient medicines of other tribes, the Aztecas, Mayas, and even of those in the old, old country, the Moors» (Anaya, *Ultima*, cit., p. 39). «She looked around the room at them — stern faced, lean, hard farmers — with that remnant of their Spanish forebearer's cruelty in the men and in the women that docility that came from the Indian ancestors that they would deny» (Candelaria, *Memories*, cit., p. 62). «We had a destiladero, a huge cement urn that allowed a drop at a time to sip through. This served to capture the quantities of minerals in the water. From what was gathered below we used to drink. Other times we merely boiled water to kill whatever impurities it might contain» (Delgado, *op. cit.*, p. 40). V. nota 10 para ejemplos historiográficos. También existe la mezcla entre los dos tipos de discurso: «a peon knew his manners, taught to him by the Jesuits for two hundred and fifty years, and then by the Franciscans for a century until the Society of Jesus earned back its grace» (Villarreal, *Horseman*, cit., p. 108).

¹⁵ Villarreal, *Horseman*, cit.; Candelaria, *Sword*, cit.; Candelaria, *Inheritance*, cit.

¹⁶ Acosta, *Autobiography*, cit., p. 186; Anaya, *Ultima*, cit., p. 10; Islas, *op. cit.*, p. 119; Cisneros, *op. cit.*, p. 13; Garcia, *op. cit.*, p. 29; Rios, *op. cit.*, p. 154; Rodriguez, *op. cit.*, pp. 11-73.

¹⁷ Rodriguez, *op. cit.* (tema central de la obra); Islas, *op. cit.*, pp. 4 y 77; Delgado, *op. cit.*, pp. 67 y 86.

¹⁸ V. Juan Bruce-Novoa, *Chicano Authors: Inquiry by Interview*, Austin, University of Texas Press, 1980.

¹⁹ Acosta, *Cockroach*, cit., pp. 23 y 47; Anaya, *Tortuga*, cit., pp. 2 y 114; Hinojosa, *Rites*, cit., p. 110; Villarreal, *Horseman*, cit., p. 8.

²⁰ Salas, *op. cit.*, Cisneros, *op. cit.*, Garcia, *op. cit.*

²¹ Villarreal, *Horseman*, cit.; Anaya, *Aztlán*, cit.; Barrio, *op. cit.*

²² Villarreal, *Horseman*, cit., p. 210.

- ²³ Delgado, *op. cit.*, p. 37.
- ²⁴ Sobre todo en las novelas de Candelaria, Galarza, Garcia, y Rios.
- ²⁵ V. también p. 134.
- ²⁶ Candelaria, *Alhambra*, cit., pp. 52, 69, 71.
- ²⁷ «[...] a sandwich of ham [...] a welcome change from the tortillas and frijoles at home» (*ibid.*, p. 36).
- ²⁸ Delgado, *op. cit.*, p. 35.
- ²⁹ Islas, *op. cit.*, p. 59.
- ³⁰ Barrio, *op. cit.*, p. 123; Delgado, *op. cit.*, p. 52.
- ³¹ Arias, *op. cit.*, p. 54.
- ³² Garcia, *op. cit.*, p. 205.
- ³³ Islas, *op. cit.*, p. 132.
- ³⁴ Delgado, *op. cit.*, p. 52.
- ³⁵ Acosta, *Autobiography*, cit., p. 72.
- ³⁶ Rios, *op. cit.*, p. 116.
- ³⁷ Lupe no es la única en quejarse de esta pérdida: «We had some tripitas, which I loved then and miss now» (Delgado, *op. cit.*, p. 46).