

# UC Irvine

## UC Irvine Electronic Theses and Dissertations

### Title

¿Seré del Sur, seré del Norte?: identidad, migración y memoria narrativa en Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/89k711n1>

### Author

Munoz Diaz, Thania

### Publication Date

2015

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA,  
IRVINE

*¿Seré del Sur, seré del Norte?:* identidad, migración y  
*memoria narrativa* en Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y  
Alberto Fuguet

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements  
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in Spanish

by

Thania Muñoz Díaz

Dissertation Committee:  
Professor Ana María Amar Sánchez, Chair  
Associate Professor Ivette Hernández-Torres  
Associate Professor Viviane Mahieux

2015



# **DEDICATION**

A mis padres

# TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS	v
CURRICULUM VITAE	vi
ABSTRACT OF DISSERTATION	xiii
CAPÍTULO 1: Génesis de la discordia: Latinoamérica versus <i>America</i>	1
I. Las antologías como génesis	4
II. Un debate no resuelto: “Nosotros” versus “Ellos”	9
III. El ser migrante	20
IV. Memoria cultural	27
V. Migración y “biopolítica”	31
VI. La discordia de “El sur”	34
CAPÍTULO 2: Salvación y prisión: la “colindancia” y memoria narrativa en los relatos de Cristina Rivera Garza	38
I. La civilización	43
II. Selva: la “colindancia”	47
III. La traducción como salvación y prisión	62
IV. Conclusión	82
CAPÍTULO 3: Zombies, migrantes y detectives: <i>memoria narrativa</i> en Norte de Edmundo Paz Soldán	85
I. Martín: un dibujante sin “papeles”	89
II. “Atravesar el tiempo sin documentos”	100
III. Prisión y arte	105
IV. Drogas, alcohol y Juan Rulfo	111

V. Un detective y un asesino en serie	122
VI. Conclusión	136
CAPÍTULO 4: “El espacio biográfico”: <i>Missing (una investigación)</i> y los dilemas de la memoria narrativa de una saga familiar de inmigración	139
I. La biografía y la autobiografía: El escritor como personaje	140
II. “El espacio biográfico” de la crónica: de lo privado a lo público	143
III. La inmigración familiar: irse para nunca volver.	147
IV. Biografía filial: encuentros y desencuentros	153
V. La vida en hoteles: migrancia <i>americana</i>	160
VI. “Desaparecí. Ese fue mi regalo, mi sacrificio”	166
VII. La uniformización del inmigrante: dar para recibir.	176
VIII. Conclusión: Otra <i>memoria narrativa</i> de “Los desaparecidos”.	181
CONCLUSIONES	189
BIBLIOGRAFÍA	195

## ACKNOWLEDGEMENTS

My deepest gratitude to my adviser, Professor Ana María Amar Sánchez, for her support throughout my graduate years at UCI, and even before I entered the program. Thank you for challenging me to be a better writer, critical thinker, and reader on every step of this journey. It has been an honor work with you; you are truly an example of intellectualism, and scholarly rigor. Suerte en la jubilación. La vamos a extrañar.

I would also like to thank my committee members, to Ivette Hernández-Torres for sharing with me her passion for scholarly debate and for being among the first to believe in my project. Viviane Mahieux, thank you for all your recommendations, time, and encouragement, especially during the last year of writing.

In addition, I would like to my dear friends, Vuslat Demirkoparan, for always been there for me, personally and academically; for being the most honest friend, helpful critic of my work, and for the many nights we danced together to Sezen Aksu. To Bahattin Tolga Öztan, for his patient ear and mind, for being a devoted companion of this dissertation venture. To my friends who share with me the love for literature and arts, Kevin García Cruz, Juan Guillermo Urbina, Alberto Barrera Enderle, Christina García, Mark Villegas, and Fernando G. Hernández.

This dissertation would have not been completed without the encouragement of Kemal Davaslioglu. I thank him for believing in me in all those many instances that I did not, for being by my side, writing as well, during many sunsets and rainy days. Your intelligence, and kindness inspire me to grow everyday as an academic and educator. May we share many more memories together and thank you eternally for teaching me to love in more than one language.

Words are not enough to thank my family: Carmen, Restituto, Elizabeth and Antonio. Mom and dad, thank you for your support, and for loving me unconditionally. You are my greatest teachers. You taught me the love of education through your own actions. Thank you for giving me this everlasting gift. Eli, my sister, my confidant, my role model, thank you for believing in me, for being by my side even though we were so far away from each other, for your never ending words of wisdom and love. I feel so lucky that I had the opportunity to share this journey with you. My deepest admiration goes to your hard work, Dr. Elizabeth Muñoz. Tony, my little brother, thank you for fueling your creativity in everything that you do. You are all a daily source inspiration for me.

Lastly, thank you poetry, for not abandoning immigrants like myself.

## CURRICULUM VITAE

**Thania Muñoz Díaz**

### EDUCATION

**Ph.D., Spanish**

**June 2015**

University of California, Irvine.

Department of Spanish and Portuguese

Dissertation: *¿Seré del Sur, seré del Norte?: identidad, migración y memoria narrativa en Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet*” Chair: Ana María Amar. Sánchez.

**M.A., Spanish**

**June 2011**

Peninsular and Latin American literature

University of California, Irvine.

Department of Spanish and Portuguese

**B.A., Spanish**

**June 2007**

California State University, Los Angeles

Modern Languages and Literatures

**A.A.**

**June 2004**

Rio Hondo Community College

Whittier, California.

### PUBLICATIONS

**Author**

*Terca*. Poetry collection. Guatemala: Editorial Catafíxia, 2012.

“**Mucho ayuda el que no es trova**”. *Palabras Malditas*: 2010. Digital magazine.

“**Travelogues of La Semana Negra de Gijón**” (*The black week of Gijón*) Asturias, Spain. (2008) *La Bloga*, 2008. Chicana, Chicano, Latina, Latino, & more. Literature, Writers, Children's Literature, News, Views & Reviews.

**Book Reviews**

Muñoz T. (2009). Review of Roberto Bolaño (2002). *Amberes*. Anagrama. For *Palabras Malditas*. Digital Magazine.

**Play review**

Muñoz T. (July 2008). “ ‘El Ruco Cholo Pachuco’ de Pepe Serna” at The New LATC, Los Angeles CA. For *KARPA, Dissident Theatricalities, visual arts and culture*. 1.2 (2008).



## SELECTED CONFERENCES AND PRESENTATIONS

“Salvación y prisión: ‘colindancia’ en ‘La ciudad de los hombres’ de Cristina Rivera Garza. May 2015. **XXI Annual Juan Bruce-Novoa Mexican Conference University of California, Irvine (XVIII Congreso Annual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa).**

“Octavio Paz en Los Angeles, CA.” **Invited presentation. Middlebury College Summer Language Immersion Program.** Summer 2014.

“(Re)Narrating the Canon: Latin American Identity in *The Movies of My Life* by Alberto Fuguet”. **Invited presentation. UC Latino Issues Conference. University of California, Berkeley,** May 2012.

“(Re)Narrating the Canon: Latin American Identity in *The Movies of My Life* by Alberto Fuguet”. **Utopia/ Dystopia: Graduate Students Conference in Romance Studies. Duke University.** Durham, NC. September 2011.

“Corruptive Narratives: Bending the Law in Detective Fiction in Elmer Mendoza's *Balas de plata* and *La prueba del ácido*”. **American Comparative Literature Association (ACLA) Annual Conference.** Hosted by SFU World literature. Vancouver, Canada. March 2011.

“El café como manifiesto literario en ‘El café de nadie’ y ‘Mexicanos perdidos en México’ ”. Pacific Coast Council of Latin American Studies (PCCLAS) **Pepperdine University. Malibu, CA.** November 2010.

“¿Dos novelas anti-policíacas? : ‘*Dos Crímenes*’ y ‘*Las Muertas*’ de Jorge Ibargüengoitia”. Pacific Coast Council of Latin American Studies (PCCLAS) **University of Las Vegas, Las Vegas Nevada.** November 2008.

## AWARDS AND FELLOWSHIPS

2014

**Ford Foundation Fellowship Program, Honorable Mention.** Dissertation Fellowship Competition.

2012

**Tuition grant recipient. Institute for World Literature.** Harvard University. Bilgi University. Istanbul, Turkey.

2012

**Ford Foundation Fellowship Program, Honorable Mention.** Pre-Doctoral Competition.

2009

**California State University System Pre-Doctoral Grant Sally Casanova.** Summer Research Fellowship recipient. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

2008-2009

**California State University System Pre-Doctoral Grant – Sally Casanova.** Grant recipient.

2006

**California State University Los Angeles, Dean’s List -**

**California**  
Superior Scholastic Achievement.

## TEACHING EXPERIENCE

*University of California, Irvine – School of Humanities*

**Teaching Associate – Humanities Course Core Program**

9/2013 – 6/2015

- An undergraduate core curriculum course that introduces first-year students to key texts in philosophy, literature, art history, rhetoric, and multicultural studies to prepare them for interdisciplinary research in the Humanities. Integration of various essay assignments and digital humanities instruction to cultivate skills in academic writing and research.
- Course theme: War. The course theme looks at ways in which people have represented, rationalized, propagandized, memorialized, evaluated, or understood, for themselves or others, the human activity of war. Texts covered in class include classic and contemporary works: Homer, Sun Tzu, Brecht, Benjamin Britten, Stanley Kubrick, and Max Brooks, among others.
- Responsibilities:
  - Sole instructor for seminar sessions.
  - Teaching of composition in different disciplines (Historical, Literary, and Media analysis; Op-ed pieces, political science debates, and research papers.
  - Assessment of lecture and writing component of the course.

Supervisor: Larisa Castillo, Ph.D. [larissa.castillo@uci.edu](mailto:larissa.castillo@uci.edu).

*Middlebury College, Vermont*

**Instructor – Spanish Language Summer Immersion Program** 7/2014 – 8/2014

Responsibilities:

- Sole instructor of High Beginner Spanish in Context. 7-week course designed for students with some previous study of Spanish, experience in a Spanish-speaking country, or study of another Romance language.
- Responsible for oral examinations.
- Develop and implement comprehensive daily lesson plans using the communicative approach.

Supervisors: Ana María J. Wiseman, Ph.D: [wisemana@wofford.edu](mailto:wisemana@wofford.edu).

Manel Lacorte, PhD: [mlacorte@umd.edu](mailto:mlacorte@umd.edu)

Text used: *Puentes* (Heinle & Heinle Publishers)

*Middlebury College, Vermont*

**Instructor – Spanish Language Summer Immersion Program** 7/2013- 8/2013

- Taught High Beginner Spanish in Context. 7-week course.  
Supervisors: Ana María J. Wiseman, Ph.D: wisemana@wofford.edu.  
Manel Lacorte, PhD: mlacorte@umd.edu  
Text used: *Puentes* (Heinle & Heinle Publishers)

*University of California, Irvine*

**Teaching Associate – Extension Program** Summer 2010 – Summer 2012

Courses taught (Spanish 1BC) Intensive Spanish Fundamentals and (Spanish 2AB) Intermediate Intensive Spanish.

Responsibilities:

- Sole instructor for summer session course with approximately 25 students in each section.
- Create course syllabus and course curriculum.
- Responsible for creating and grading all assignments: quizzes, midterm and final examinations.

*University of California, Irvine.*

**Teaching Assistant - Department of Spanish and Portuguese** 9/2009 – 6/2013

Responsibilities in all language courses:

- Responsible for the instruction of all classes.
- Implement a department-wide syllabus.
- Develop and implement comprehensive daily lesson plans using the communicative approach.
- Create class presentations and learning activities to correspond with lesson plans.
- Make supplementary materials (worksheets) to accompany each textbook chapter.
- Create and grade all assignments: quizzes, chapter exams and final examinations.
- Formulate composition/essay topics for various writing assignments
- Create class websites with useful links, information, and additional learning materials.
- Hold weekly office hours.

Courses Taught: All levels of basic, intermediate, and advanced Spanish.

- Spanish 1B – Fundamentals of Spanish: Winter 2011, Spring 2011, and Winter 2012.
- Spanish 1BC – Intensive Spanish Fundamentals: Summer 2010.

- Spanish 1C – Fundamentals of Spanish: Winter 2010, Spring 2010, Fall 2010 and Spring 2012.
- Spanish 2A – Intermediate Spanish: Fall 2009, Fall 2011,
- Spanish 2AB – Intermediate Intensive Spanish: Summer 2012.
- Spanish 3A – Grammar and Composition: Fall 2012.
- Spanish 3B – Composition and Grammar: Winter 2013

Supervisor from Fall 2012-Spring 2013 – Claudia G. Pineda, PhD.  
cpinedam@uci.edu

Supervisor from Fall 2009 - Spring 2012 – Amina Yassine

Text used: *Puntos de Partida* (McGraw Hill) *¡Avance!* (McGraw Hill)

### **Teaching Practicum**

Spanish 119 –Textual Analysis and Interpretation. Winter 2013

Under the guidance of professor Ivette N. Hernández Torres I taught two lessons, which were part of the section “Feminism, Race, Gender and Ethnicity”; In my lectures I reviewed the concepts introduced by the professor, and employed them to analyze Mariella Sala’s, "Barcelona" and Montserrat Ordoñez’s "Una niña mala”.

Responsibilities:

- Graded course’s midterm essays
- Lead discussions

Spanish 190 – Racism and Immigration in Latin American Narrative. Spring 2013

• Under the guidance of professor Ana María Amar Sánchez I taught two lessons. The first lecture focused on Roberto Arlt chronicles, and the second one on “Gatsby de gasolinera”, by J.M. Servín. In both I explored the topics of racism, but in different contexts: Buenos Aires, and the United States. My lessons dealt with the particularities of racism in each country; I also modeled analyses of the short stories, and formulated discussion questions for the students.

Responsibilities:

- Graded course’s midterm essays.
- Lead discussions

### **STUDY AND WORK ABROAD**

**Summer Institute of World Literature at Bilgi University, Istanbul Turkey**

June 25<sup>th</sup> – July 20<sup>th</sup>. - 2012

- Every year the Department of Comparative Literature at Harvard University organizes a four-week summer seminar, the Institute for World Literature (IWL). The IWL rotates between China, Portugal, Turkey and the United States to provide advanced academic courses on an array of literary traditions.
- Courses taken: “When Literature Meets the World” (Djelal Kadir, Penn State). “Fictions of Metamorphosis: Classical, Modern, Postmodern” (Jale Parla, Bilgi University, Turkey.)

**Research Fellowship** June 2009  
Under the guidance of Teresa Basile. Universidad Nacional de La Plata, Argentina (UNLP.)

**Writer, *La bloga. La Semana Negra de Gijón* in Spain** July 11<sup>th</sup> - 20<sup>th</sup>. 2008  
During my stay in Spain I had the opportunity to:

- Interview Latin American writers such as, Lorenzo Lunar, Amir Valle, Paco Ignacio Taibo II, Fritz Glockner, Juan Sasturain, Nahum Montt, Mario Mendoza, Jaime Sarusky, among others.
- Wrote articles for a Los Angeles based Chicano/a Latino/a literary blog, *La Bloga*: [http://labloga.blogspot.com/2008\\_07\\_01\\_archive.html](http://labloga.blogspot.com/2008_07_01_archive.html)

**Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile.**  
Undergraduate Student August 2005- June 2006

### ACADEMIC SERVICE

*Vela (Valiant Empowered Latinas in Academia) University of California, Irvine.*  
**Invited speaker – Graduate Student Panels** Spring 2014

*Humanities Graduate Student Council Meetings. University of California, Irvine.*  
**Spanish Department Graduate Student Representative** Winter and Spring 2014

*“Simposio sobre las representaciones de la violencia política en Iberia y América Latina”  
University of California, Irvine.*  
**Organizer** May 17<sup>th</sup> -18<sup>th</sup>, 2013

*XIII Latin American Film Festival. University of California, Irvine.*  
**Organizer** May 2<sup>nd</sup> -17<sup>th</sup>, 2012

*XVIII Annual Juan Bruce-Novoa Mexican Conference University of California, Irvine (XVIII Congreso Annual de Mexicanistas Juan Bruce-Novoa).*  
**Organizer** April 26<sup>th</sup> - 28<sup>th</sup>,  
2012

*Chican@/Latin@ Graduate student collective. University of California, Irvine*  
**Secretary** Fall 2011 – Spring 2012

*Spanish and Portuguese Department. University of California, Irvine*  
**Master's students representative at faculty meetings** Fall 2010 – Spring 2011

*Spanish and Portuguese Department. University of California, Irvine*  
**Editor of *ALUD* - Cultural Journal.** Summer 2010 – Spring 2011

*Spanish and Portuguese Department. University of California, Irvine*  
**Assistant to the editor- *ALUD* - Cultural Journal** Fall 2009 - Summer 2010

*Cal State University, Los Angeles* Dec. 2008- June 2009  
**President of *AEE* - Association of students studying Spanish**  
 (*AEE*, Spanish acronym for *Asociación de Estudiantes de Español*).

*KARPA: Dissident Theatricalities, visual arts and culture. Journal*  
**Assistant to the Editor - Transcript contributor.** Dec. 2008-2009

*Cal State University, Los Angeles*  
**Vice-President – *AEE*** Jan. 2008 - Dec. 2008

*Cal State University, Los Angeles.*  
**Chief editor of content and design: *Ciudad Universitaria.***  
 Digital magazine – Department of Modern Languages and Literatures Jan. 2008-2009

## ABSTRACT

In this dissertation I explore the literary imaginaries about the United States proposed in the 21st-century fictional works of Cristina Rivera Garza (Mexico), Edmundo Paz Soldán (Bolivia), and Alberto Fuguet (Chile); how the short stories and novels by these writers engage the complex relationship between Latin America and the United States through intertextuality. I specifically approach the intertextual connections of *Ningún reloj cuenta esto* (2002), *La frontera más distante* (2008), *Norte* (2011) and *Missing (una investigación)* (2009) through, *memoria narrativa* (narrative memory). Using M. Bakhtin's critical proposals on genre and dialogism, I underline the implicit and explicit dialogues between the fictional works of Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet, civilization and barbarism, narratives of migration, detective fiction, border-crossing accounts, the genre of testimony, zombie, and the interview.

By highlighting the different discourses Rivera Garza, Paz Soldán, and Fuguet reformulate, and confront, I propose how these authors question contemporary issues of immigration, nation, and biculturalism. Additionally, I find that through the re-elaboration and re-contextualization of Latin American literary traditions, these authors set out to establish connections *with* the United States, but also to rethink the Latin American literary tradition *from* the United States, as a way of reflecting on historical predicaments, and their unresolved permanence.

## Capítulo 1

### Génesis de la discordia: Latinoamérica versus *America*

“Me fui de Comala porque me dijeron que era en Los Ángeles, Houston o Chicago, donde vivía mi padre, un tal Pedro Páramo” (Monsiváis<sup>1</sup>).

“Odia la vida americana, le parece patética. El chico se promete nunca ser un inmigrante. Acá todos esperan, le escribe a su madre. Es lo que todos hacen: esperar. Esperan regresar a Chile, esperan jubilar, esperan morir” (Fuguet 2009, 81)

¿Cómo los escritores recuperan a través de representaciones sobre la experiencia de la migración latinoamericana una memoria cultural? ¿De qué maneras participa una “estética migrante” en una literatura nacional? ¿Qué nos dice esta literatura de la relación entre Latinoamérica y los Estados Unidos durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI? Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet en su obra abordan estas preguntas principalmente desde cuestiones de identidad, migración y memoria. Por esta razón, éstas son relevantes para la discusión de *La frontera más distante* (2008) y *Ningún reloj cuenta esto* (2002) de Rivera Garza, *Norte* (2011) de Paz Soldán y *Missing (una investigación)* (2009) de Fuguet.

Cristina Rivera Garza (México), Edmundo Paz Soldán (Bolivia) y Alberto Fuguet (Chile) desde la primera década del siglo XXI han publicado en grandes editoriales como Tusquets y Alfaguara. Han participado en columnas de periódicos nacionales e internacionales como *El País* (España), *Milenio* (México) y *El Mercurio* (Chile). Desde la década de los noventa publican de manera constante y los tres participan en encuentros internacionales de toda índole. Ya no son voces emergentes; Rivera Garza, Paz Soldán y Fuguet son un referente literario. También, los

---

<sup>1</sup> Fragmento de una conferencia dictada por Carlos Monsiváis en Rice University el 4 de abril del 2007.



tres desde sus propias coordenadas literarias han explorado la compleja relación entre Latinoamérica y los Estados Unidos. No obstante, no es la primera vez que escritores latinoamericanos se acercan al país del norte. En el siglo XIX y XX intelectuales como José Martí<sup>2</sup>, Domingo Faustino Sarmiento<sup>3</sup>, Rubén Darío<sup>4</sup>, José Enrique Rodó<sup>5</sup> establecieron una corriente de pensamiento, crítica, política, literaria, de admiración y/o rechazo hacia los Estados Unidos.

Propongo – tomando como punto de referencia las preguntas que abren este trabajo – que el corpus seleccionado desde temáticas que indagan sobre la experiencia latinoamericana en los Estados Unidos tiene como objetivo inscribir estas obras dentro del marco de una literatura latinoamericana, aunque los rasgos de ésta pueden resultar borrosos e inabarcables. En éstas la experiencia de migrar no se presenta como un acto que incita a abandonar por completo la relación con la cultura de origen. Al contrario, reflexionan sobre su posición frente a la tradición, pero también examinan sus relaciones con los Estados Unidos<sup>6</sup>. Se pueden rastrear las estrategias intertextuales que pueden leerse en los textos. Estos ecos se presentan como una forma de relacionarse con las tradiciones que evocan. Como resultado formulan distintas miradas críticas, a las cuales me acerco a través de la *memoria narrativa*. Este término me permite analizar su intertextualidad, pero también esos imaginarios sobre los Estados Unidos que los escritores proponen en sus obras. Cabe destacar que éstos no se adhieren a miradas complacientes, no son de admiración, sino de rechazo y crítica.

---

<sup>2</sup> *Escenas norteamericanas* (1881). “Nuestra América” (1891).

<sup>3</sup> *Viajes por Europa, África y América 1845-1847* - Fondo de Cultura Económica. Bs.As., 1993.

<sup>4</sup> “El triunfo de Calibán” (1898) “A Roosevelt”, (1904) “Salutación al águila” (1906).

<sup>5</sup> “Ariel” (1900)

<sup>6</sup> Este último planteamiento también ayuda a revisar nociones complejas de “lo latino”, la “latinidad”, lo “chicano”, entre otras.

En primer lugar, la *memoria narrativa*, matiza en sus obras ese diálogo implícito y explícito con formas discursivas y conceptos de la tradición literaria latinoamericana. Este dialogismo se lleva a cabo a través de una reelaboración de: civilización y barbarie, relatos de migración, ficciones detectivescas, la crónica, la entrevista, el reportaje y debates en cuanto a lo latinoamericano versus lo estadounidense. También a un corpus considerado canónico en Latinoamérica y los Estados Unidos: *La Vorágine* (1924), *El llano en llamas* (1953), *Altamirano* (1989), “Macondo” y “McOndo”. Me adhiero a un análisis que rechaza las investigaciones exclusivamente de “fuentes” e “influencias”, pero apelo a distinguir transformaciones y confrontaciones. Por esta razón abordo la función de estos ecos textuales, por un lado, desde las conclusiones de M.M. Bajtín sobre el concepto del dialogismo y el género literario. Me parece productivo resaltar que Bajtín afirma que el criterio para establecer clasificaciones literarias es permeable y que los géneros responden a esta característica. En cuanto a la permeabilidad en *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) Bajtín afirma, “Genre is reborn and renewed at every new stage in the development of literature and in every individual work of a given genre” (106). Bajtín destaca cómo los géneros cambian en cada interpretación, pero que no abandonan las formas anteriores. Este es el matiz que me interesa rescatar en mi análisis de las obras mencionadas, ya que es también una manera de considerar el trabajo teórico de Bajtín sobre la relación entre los géneros y la memoria.

Si bien los géneros literarios son permeables, Bajtín también los plantea como un ensamblaje que más allá de cumplir criterios que responden desde sus parámetros a contextos específicos, son maneras de pensar: “Genres [...] throughout the centuries of their life accumulate forms of seeing and interpreting particular aspects of the world” (1986, 5). Las obras de esta investigación responden a ese pasado a través de la rearticulación, y/o enfrentamiento, de las

formas mencionadas de narrar desde la relación contemporánea entre Latinoamérica y los Estados Unidos. Estas posturas me han llevado a trabajar de manera paralela las conclusiones de Bajtín sobre los géneros como maneras de pensar los textos de este corpus por medio del término *memoria narrativa*.

A través de la *memoria narrativa* haré notar que en las obras de Rivera Garza, Paz Soldán y Fuguet se emplean formas de narrar ligadas a una tradición latinoamericana, pero desde una perspectiva crítica. Los ecos, la intertextualidad, es una memoria literaria; la *memoria* en este compendio funciona como una mirada de análisis, un intento de rememoración; es un acto reflexivo y una búsqueda de razones que propone cuestionamientos. Las obras de los tres escritores presentan distintos modos de trabajar la *memoria narrativa*. Estas formas de mirar/reflexionar sobre los Estados Unidos se llevan a cabo desde el territorio estadounidense. Sus personajes migrantes latinoamericanos deambulan por Houston, Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, entre otros territorios no urbanos. En estos lugares no se les permite llamarse *americanos*<sup>7</sup>. En otras ocasiones son ellos mismos los que no se permiten llamarse de esta manera. Estos escritores problematizan la definición de *America*, desde el siglo XXI, desde los Estados Unidos, pero también desde Latinoamérica, ya que la emigración implica un origen y un destino.

## **I. Las antologías como génesis**

Si bien podemos encontrar un génesis a estas reflexiones en el siglo XIX, me interesa destacar las que se han elaborado a finales del siglo XX, principios del siglo XXI, ya que se relaciona con el tipo de inmigración que se presenta en las obras que conciernen a esta

---

<sup>7</sup> Denominación más frecuente para identificar a los ciudadanos de los Estados Unidos. Esta connotación implica varios debates irresueltos al igual que “estadounidenses” y “norteamericanos”, ya que ninguno de los tres términos es acertado; Canadá y México son también países norteamericanos y americanos; el nombre oficial de México es los Estados Unidos Mexicanos, por lo que también sus ciudadanos se podrían llamar estadounidenses.

investigación. Específicamente, estos esfuerzos se han llevado a cabo a través de antologías y compilaciones críticas. En varias de ellas han participado o editado Rivera Garza, Paz Soldán y Fuguet. En 1996, por ejemplo Alberto Fuguet, junto al escritor Sergio Gómez publicaron la antología *McOndo* que no indaga enfáticamente en cuestiones migratorias, pero sí sobre la posición de Latinoamérica ante los países del llamado “primer mundo”. Esta postura plantea una separación de “Macondo”, aquel buscado, aceptado por esos países “primermundistas” — como argumentan los editores — y proponen a “McOndo” como su imaginario cultural:

Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo ésto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald's, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos (8).

Este planteamiento es presentado en el prólogo de la antología titulado: “Presentación del país McOndo”. Los editores ofrecen la visión de una Latinoamérica marcada por la “cultura bastarda”, afirman la necesidad de una antología que los identifique, ya que como declaran Gómez y Fuguet sus cuentos: “[...] bien pudieron ser escritos en cualquier país del Primer Mundo” (Gómez, Fuguet 12). Este es el comentario que les hacen a los jóvenes escritores los representantes de una editorial estadounidense cuando participaban en el programa de escritura creativa de la Universidad de Iowa en la década de los noventa y es la que los lleva a armar la antología. Los editores que les habían propuesto publicarlos esperaban que los escritores se adhirieran a una “estética literaria” que ya era conocida en los Estados Unidos: el “realismo mágico”. Al no hacerlo son rechazados. Esta experiencia los lleva a reflexionar acerca de los cánones latinoamericanos, especialmente ese “exótico” e “inexplicable” que afirman era esperado y deseado en los Estados Unidos. *McOndo* es uno de los primeros intentos de Alberto

Fuguet por abordar el t3pico de la relaci3n entre Am3rica Latina y el pa3s del norte que no abandona en el siglo XXI.

Siguiendo esta vertiente Fuguet acompa1ado de Paz Sold3n en esta ocasi3n en el 2000 proponen otro tipo de reflexi3n sobre la relaci3n entre Latinoam3rica y los Estados Unidos. Ya no es un rechazo al “realismo m3gico” y/o redefinir el imaginario literario sobre Latinoam3rica. No obstante, lo que s3 se mantiene es la intenci3n de compilar a una generaci3n de escritores; si bien en *McOndo* se incluyeron narradores nacidos entre 1959-1962<sup>8</sup>, en *Se habla espa1ol – Voces latinas en USA* (2000) se selecciona una generaci3n que haya nacido entre los a1os 1959 y 1969. Se usa esta fecha como l3nea divisoria por ser “Post-Boom”, pero tambi3n se enfatiza los deseos de que sea una narrativa joven y en proceso de consolidaci3n (Fuguet, Paz Sold3n 20). Los escritores incluidos reafirman esta premisa: Mario Bellat3n, Ignacio Padilla, Mart3n Rejtman, Jordi Soler, Naief Yehya, Gianina Braschi, por mencionar algunos. Los dos autores acompa1ados de otros 36 proponen representar la variedad de experiencias de latinoamericanos en EE.UU. (15). El pr3logo una vez m3s sirve como manifiesto de lo que se buscaba lograr con la colecci3n, se incluyen secciones subtituladas en ingl3s, espa1ol y “spanglish”; se hace tambi3n una revisi3n de discursos–desde el siglo XIX–sobre la relaci3n entre Am3rica Latina y los Estados Unidos.

Para acercarse al siglo XIX, en la secci3n titulada “Hombre, mirando al Noroeste” los escritores toman a la figura de Jos3 Mart3 como punto de partida para hablar de lo que es escribir en espa1ol desde los Estados Unidos, desde “las entra1as mismas del monstruo” (14). Sin

---

<sup>8</sup> “Optamos por establecer una fecha de nacimiento para nuestros autores que nos sirviera de colador y acotara una experiencia en com3n. Nos decidimos por una fecha que fuera desde 1959 (que coincide con la siempre recurrida revoluci3n cubana) a 1962 (que en Chile y en otros pa3ses, es el a1o en que llega la televisi3n). La mayor3a, sin embargo, nacieron alg3n tiempo despu3s” (7).

embargo, este no es su único propósito también lo hacen para discutir una dicotomía que argumentan establecieron los escritos de Martí:

Oscilando entre el elogio y la crítica, el escritor cubano, como sugiere Susan Rotker en ‘José Martí and the United States: On the Margins of the Gaze’ fue construyendo, en sus innumerables crónicas despachadas desde la Gran Manzana, una influyente dicotomía: *ellos* (los norteamericanos) versus *nosotros* (los latinoamericanos) [...] Ellos son malos; nosotros, buenos. Superbuenos (15-16).

Se nombra a Martí como un “talking head cubano” que pertenece a la generación anterior. A la nueva generación de escritores latinoamericanos que, como Martí, escriben en español en los EE.UU. se les presenta como un grupo que también reflexiona sobre la pregunta que influyó a Martí: ¿Qué significa ser latinoamericano? (14), pero también la siguiente, “¿puede alguien hoy – de verdad, sin posar – no tener nada que ver con USA? [...] Estados Unidos – let’s face it- está en todas partes” (14). Esta dicotomía, esta pregunta, esta *memoria narrativa*, es uno de los puntos conectores de los tres escritores de mi investigación. Paz Soldán y Fuguet en su antología la plantean como una constante, que no se puede hablar de América Latina sin incluir a los Estados Unidos y que esas son las experiencias que les interesan. Por esta razón, argumentan que su proyecto no se trata de un “ellos” y un “nosotros”, que la mayoría de los textos exploran que hay de “ellos” en “nosotros”, de “nosotros” en “ellos” y las diferencias “entre nosotros”.

Los planteamientos de los escritores en el prólogo buscan la controversia y la innovación. Además, evocan algunas de las conclusiones de *McOndo*: presentan a América Latina como globalizada, conectada con países del llamado “primer mundo”, así como también alusiones a un mundo donde las fronteras no existen y donde nuevas generaciones pueden asimilar a otras culturas armoniosamente. Argumentan que también *se habla español* en los Estados Unidos, que debido a la gran presencia de latinoamericanos en este país, al desvanecimiento de fronteras, éste es el nuevo “idioma del gigante” (14). Si bien desde el título y el prólogo se pretende transmitir

este mensaje, este argumento no se refleja en los textos de la antología. La mayoría de los relatos incluidos no expresan esta línea de pensamiento. De las 36 voces en español, 14 son de origen latinoamericano que viven en los Estados Unidos; algunos otros escriben en inglés, pero fueron traducidos para la antología. Otros nacieron en los Estados Unidos. Las otras 22 voces pertenecen a escritores que viven en América Latina. Sus relatos indagan más sobre los choques entre culturas que sobre la hibridez que los editores defienden. Diana Palaversich en su capítulo comparativo de *McOndo* y *Se habla español* encuentra que los distintos orígenes de los escritores de esta última antología son los que evidencian los conflictos entre la miríada de experiencias con EE.UU.:

[...] lejos de confirmar la similitud continental proclamada en el prólogo bajo el slogan “todos somos americanos”, que celebra la fusión de las dos Américas y sus respectivas culturas, los cuentos revelan las diferencias fundamentales entre los anglos, latinos y latinoamericanos, como también la existencia de fronteras internas que los dividen (54)<sup>9</sup>.

Estas distinciones son relevantes para acercarnos a las obras posteriores de los escritores, ya que los contrastes culturales dominan más que las fusiones. Sin embargo, cabe mencionar que Fuguet en el cuento de su autoría que incluye en esta antología, “Más estrellas que en el cielo” – el cual también es analizado en el capítulo 4 de esta investigación– presenta los orígenes de esos conflictos culturales que no nombra en el prólogo. El cuento protagonizado por Gregorio y Frigerio presenta a dos cineastas chilenos, que conversan en un restaurante *Denny's* en la madrugada, en Hollywood. Los dos no lograron su “sueño americano”, no han ganado un “Oscar”, ni están invitados a la fiestas de cineastas que se están llevando a cabo esa noche. Al contrario, acompañados de tazas de café que no saben a tal discuten los años vividos en los Estados Unidos y lo poco que se han acercado a su sueño. En contraste, su amigo de infancia/adolescencia, Lázaro, que vive en Chile, está dentro de la premiación; está siendo

---

<sup>9</sup> “Entre mangos y Coca-cola: el planeta USA”. *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*. Barcelona: Plaza y Valdez editores, 2005.

reconocido por hacer un documental sobre Víctor Jara, narrado en “off” por Eduardo Galeano. En este relato, los que se quedan en Chile, que no se dejan deslumbrar por el “sueño americano”, ganan estatuillas de oro. Estos argumentos están muy lejos de lo que plantea su autor en el prólogo de la antología.

Paz Soldán y Fuguet han clarificado, rectificado, algunos de los puntos que plantearon en estos prólogos y su participación en las antologías. No obstante, su literatura del siglo XXI es la mejor evidencia de los cambios de direcciones que han tomado.

## **II. Un debate no resuelto: “Nosotros” versus “Ellos”**

Después de la primera década del siglo XXI son publicadas antologías literarias que una vez más abordan la dicotomía “nosotros” versus “ellos”. Esta vez no son editadas por el boliviano, o el chileno, aunque Paz Soldán sí participa en las dos. Me interesa particularmente *Sam no es mi tío: Veinticuatro crónicas migrantes y un sueño americano* (2012) y *América nuestra – Antología de narrativa en español en Estados Unidos* (2011), ya que fueron publicadas después del “11 de septiembre” estadounidense, un período que reafirmó la no-aceptación de ciertas comunidades migrantes en este país. Desde los títulos de estas compilaciones podemos percibir la separación entre América Latina y los Estados Unidos. Esta es una de las características relevantes para las dos, ya que los textos incluidos en cada una de estas compilaciones están alejadas de las fusiones que se mencionaron en el análisis de *McOndo* y *Se habla español*. La premisa que prevalece en éstas no es la asimilación cultural, aludir al desplazamiento de fronteras o la convivencia armoniosa de latinoamericanos con estadounidenses; los editores de *Sam no es mi tío* lo dejan claro en el prólogo de dicha antología sobre los textos: “Dibujan esa invisible línea entre un ellos y un nosotros” (15). La división está, sin embargo resulta complejo que Aileen El-Kadi y Diego Fonseca planteen la dicotomía de



forma tan tenue, casi ligera, si tomamos en cuenta que uno de los puntos de partida es la caída de las torres gemelas en Nueva York en el 2001. Este evento cambió no sólo la actitud de las autoridades estadounidenses, de los ciudadanos *americanos*, hacia los inmigrantes del medio oriente, sino también hacia los inmigrantes en general. Los latinoamericanos por esta razón no fueron la excepción. Este tipo de contradicciones —no obstante— son las que guían a los textos. Me interesa rescatar en particular sus reflexiones sobre lo que significa ser latinoamericano, migrante en los Estados Unidos, los giros que se le dan al “sueño americano” en el siglo XXI, ya que son las que también se hacen presentes en las obras que forman parte de mi investigación.

Cabe enfatizar que en mi disertación no apunto a definir qué es lo “latinoamericano”, a demarcar límites e identidades polares. Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet, al igual que los escritores de *Sam no es mi tío*, son intelectuales, artistas, cineastas bastante diversos. Han vivido en varias partes del continente y han cruzado múltiples fronteras. Más allá de unirlos una “identidad”, los une una “identificación”, se consideran “latinoamericanos”. Este es uno de mis argumentos centrales, pero también es una de las polémicas que presentan estos textos. Ellos eligen esta identificación sobre la *americana*. En la segunda parte de esta introducción se abordará este argumento desde discusiones teóricas. En este momento, me interesa destacar cómo es desarrollado por *Sam no es mi tío*, cómo a partir del prólogo Fonseca y El-Kadi ofrecen una aproximación: “Entre las fronteras visibles e invisibles de los países americanos se desplazan cuerpos, objetos, ideas. Hay puentes. Siempre los hubo, siempre los habrá, les guste a ellos o no” (14). Existen los intercambios, la multiplicidad de perspectivas, ideas, pero las fronteras siguen ahí se vean o no. El título lo afirma: no son sobrinos del tío Sam, o sea de los Estados Unidos. En este diálogo de diferencias que pueden llevar a contradicciones habitan acercamientos a la pregunta que igualmente subyace a esta investigación: “¿qué representan los Estados Unidos

para los latinoamericanos?”. Sin embargo, no se trata de tener una sola respuesta contundente, sino de acercarnos a los denominadores comunes, a los hilos que vinculan esa diversidad de representaciones latinoamericanas.

A través de una compilación heterogénea *Sam no es mi tío* le es fiel a esta postura. Las crónicas incluidas están escritas por migrantes, residentes y por algunos escritores nacidos en EE.UU. En ella podemos encontrar por un lado a argentinos, colombianos, venezolanos, chilenos, que reflexionan sobre su experiencia migrante atada a las historias de sus abuelos y/o padres de origen europeo. A este grupo la llegada a los Estados Unidos los obliga a forjar nuevas cavilaciones sobre su multiculturalismo, ya que su apariencia externa no encaja con el modelo del migrante latinoamericano que se espera en EE.UU. Si bien, a este tipo de sujetos les es fácil “escondarse” en esas grandes ciudades estadounidenses, algunos no lo logran por completo y viven atemorizados de ser descubiertos. Esto es lo que evoca la crónica de El-Kadi, “Travesías” y su epígrafe en la antología: “A *Homeland security*, por no haberme deportado aún” (13). El temor a ser desenmascarados, expulsados, es una constante para estos latinoamericanos, la cual es una situación que pocas veces resuelven como lo evoca El- Kadi. Para el otro grupo de latinoamericanos referenciados en el libro, el temor está anclado en la posibilidad de no lograr el gran “sueño americano”; alcanzar este sueño para muchos de ellos trae consigo hacer “borrón y cuenta nueva”. Para estos sujetos la desilusión suele ser temprana, como escribe Claudia Piñeiro en “Miami”: “[...] los que se iban lo hacían con esperanza, aunque de lo que terminarían trabajando en sus nuevos destinos fuera de algo muy distinto a lo soñado, algo de lo que no habrían aceptado trabajar en su propio país” (105). No se cumplen expectativas y esperanzas. Este tipo de desilusión, no tanto del “sueño americano”, pero sí de posibilidades, se hace presente en la crónica de Paz Soldán, “Buenos Aires, Alabama”. “El puente” entre dos espacios,

lo que puede propiciar el viaje al norte, llegar a un lugar nuevo, tópicos a los cuales se hace referencia en el prólogo de la antología, también están presentes en este texto.

Desde el título, la crónica se plantea como la reflexión sobre la conjunción de dos lugares localizados casi en los dos extremos del continente americano. La disparidad entre éstos es enfatizado por el escritor boliviano. El narrador deja Buenos Aires, ciudad donde tenía una vida despreocupada, que le permitía disfrutar de los cafés, de las librerías y las ferias del libro. Es en esta ciudad - proclama el boliviano en tono nostálgico- donde se dio cuenta que quería ser escritor. Afirma además que no tenía ninguna razón para dejar Argentina, era feliz y pleno. Sin embargo, la promesa de una beca completa en los Estados Unidos, donde sólo tiene que jugar para el equipo de fútbol de la universidad para poder continuar cómodamente sus estudios de ciencia política y literatura, lo convence. También contribuye a esta decisión la posibilidad de hacer turismo, explorar el espacio narrativo de los Estados Unidos, es decir, leer novelas estadounidenses en inglés. La crónica sólo se centra en su primer año universitario, pero se plantea que desde los primeros meses el narrador se da cuenta de las tremendas diferencias entre Buenos Aires y Huntsville. Las bibliotecas de la universidad en Alabama no son tan buenas como las de Buenos Aires; de pasar los fines de semanas/tardes en los bares de la ciudad porteña, pasa a deambular los centros comerciales del pequeño pueblo sureño. Esta inmovilidad e insatisfacción con el espacio estadounidense se hace presente igualmente en su novela *Norte* (2012) publicada el mismo año que la antología *Sam no es mi tío* y que analizo en el capítulo 3.

En la novela uno de sus personajes centrales, Martín — trabajador temporal del campo en California y pintor — no es bien recibido en los Estados Unidos. Al igual que el jugador de fútbol boliviano, el migrante mexicano jura en cada momento volver a México y su familia. En contraste, el universitario quiere volver a Cochabamba o Buenos Aires, para hablar español,

sentirse cómodo, tener clases con estudiantes que hacen comentarios relevantes, no como los compañeros que tiene en Alabama, como afirma el narrador:

[...] mis compañeros dejaban mucho que desear [...] En clase, en una discusión sobre la OTAN y la independencia política de Francia en relación a los Estado Unidos, una de mis compañeras dijo que lo que Estados Unidos tenía que hacer era ir a Francia y *kick some ass*. Digamos que el nivel de discusión no era alto (239).

Si bien la crónica sólo resalta una experiencia en un pequeño pueblo de los Estados Unidos, también marca fuertemente las diferencias entre las dos culturas. En el caso de Martín en *Norte* las consecuencias de éstas son la prisión y el ser internado hasta su muerte un hospital psiquiátrico. Su crimen es no hablar inglés. El joven de “Buenos Aires, Alabama”, no sufre las mismas consecuencias, los conflictos que tiene con lo estadounidense no lo llevan a la cárcel o la demencia, pero sí a sentir un vacío inmenso:

Una mañana me sorprendí despertando en una habitación fría en el piso del padre de Basco<sup>10</sup> en San Francisco. ¿Dónde estaba? Tarde en descubrirlo. Cayó sobre mí toda la enormidad de la ausencia. Llegaba la luz, pero yo sentía que todo estaba oscuro. Cerré los ojos. Conté hasta diez. Hasta cien. Hasta mil. Abrí los ojos. Seguía en los Estados Unidos (246).

Esto le sucede cuando está de vacaciones en California con un amigo boliviano y transmite la impotencia del narrador ante la inmigración. El desenlace de la crónica deja claro que el narrador no abandona los Estados Unidos, lo que no esclarece es si alguna vez esas tensiones entre lo latinoamericano y estadounidense llegan a tener una resolución. No obstante, como analiza Cristina F. Perada en su reseña sobre la antología las diferencias entre el migrante y lo estadounidense no se resuelven en la obra en general: “Queda entre el inmigrante y el sobrino de Sam un océano de diferencias culturales que décadas de vida en las calles de Nueva York, Detroit o San Francisco no ayudarán a cruzar, pero siempre merece la pena contar” (“ ‘Sam no es mi tío’ y el sueño hispano de Estados Unidos”). Esta falta de pertenencia por parte de los

---

<sup>10</sup> Amigo del narrador.

latinoamericanos, la continuidad de ese “nosotros” versus “ellos” es lo que reafirma *Sam no es mi tío*. Además, es una de las temáticas que Paz Soldán ha reflexionado desde distintas perspectivas como se argumenta en el capítulo dedicado a *Norte*. Esta dicotomía, no obstante, toma otras tonalidades en el siglo XXI, ya que décadas de inmigración y cambios históricos no pasan desapercibidos. De esta forma lo evidencia esta antología, pero también los tres escritores de esta investigación de distintos orígenes y desde distintos espacios estadounidenses.

Cabe mencionar que las 24 crónicas migrantes están acompañadas de un “sueño americano” escrito por Jon Lee Anderson. El hecho de que el último relato de la antología sea de un escritor estadounidense de *The New Yorker* (desde 1998), que esté titulado “El sueño americano”, que tenga como personaje principal a un *americano*, plantea un gran contraste. Sin embargo, el texto no es de admiración al “sueño americano”, es una reflexión sobre cómo al igual que los migrantes, los estadounidenses también quieren lograrlo; asimismo, se discuten las distintas vertientes que éste puede tener, como lo declara el narrador hacia el final de la crónica: “Mi idea del sueño americano —igualitario— era distinta a la de mi jefe —aprovechador— o de Baltimore, para quien las aspiraciones eran tener una vida semejante a la del dueño del negocio de canastas de huevos de chocolate” (319). De estos tres personajes mencionados, sólo el último es latinoamericano, mexicano. El narrador, es un joven que viaja por los Estados Unidos en busca de la próxima aventura. Los tres se conocen en la ciudad de Fresno, California, donde trabajaron armando canastas para las festividades de la Pascua. Un trabajo temporal y mal pagado. Sin embargo, para el joven, este trabajo significa la manera que puede financiar su próxima aventura. Para el latinoamericano, todo su bienestar económico. Estas distintas metas del sueño americano, el narrador las reconoce:

Supongo que me veía como un joven gringo que se daba el lujo de jugar, que aquel para mí era un empleo ocasional hasta volver a la universidad o quizás un simple pasatiempo

antes de hacer cualquier cosa en la vida. Todo eso era cierto. Para Baltimore, sin embargo, ese trabajo era todo. Había estado antes en los campos agrícolas y no quería volver (318).

El contenido de la crónica va en contra de un sólo “sueño americano”. Discute la multiplicidad de éste. Se le incluye al estadounidense para dar su versión y mostrar la diversidad de esta comunidad como también se ha intentado con los escritores que lo acompañan. La mayoría de ellos conocidos: Daniel Alarcón, Jorge Volpi, Santiago Roncagliolo, Ilán Stavans, Edmundo Paz Soldán, Claudia Piñeiro, Jon Lee Anderson, Joaquín Botero, João Paulo Cuenca, André de Leones, Aileen El-Kadi, Gabriela Esquivada, Diego Fonseca, Eduardo Halfon, Yuri Herrera, Hernán Iglesias Illa, Andrea Jęftanovic, Camilo Jiménez, Juan Pablo Meneses, Diego Enrique Osorno, Guillermo Osorno, Carola Saavedra, Wilbert Torre y Eloy Urroz. Esta antología no está limitada a generaciones como las mencionadas anteriormente. Lo que se les pidió a los autores fue escribir una *crónica*, ya que ha sido un género que ha aportado desde el siglo XIX una mirada crítica y compleja sobre los Estados Unidos. *Sam no es mi tío*, presenta una *memoria narrativa* que Idelber Avelar señala en la introducción que empezó con José Martí y que los autores retoman: “Desde entonces, el imperialismo, el cine, la migración y una serie de otros temas asociados a Estados Unidos han sido tratados abundantemente en la crónica latinoamericana. Revisitando algunos de estos temas, este volumen reúne lo mejor de la producción contemporánea” (17) El volver a estos temas, aportar una nueva mirada crítica, se expone a través del endurecimiento de las fronteras después del 11 de septiembre, el recrudescimiento de la xenofobia y giros a la mitología de “el sueño americano”.

La antología editada por José Castro Urioste y Fernando Olszanski *América nuestra – Antología de narrativa en español en Estados Unidos* (2011) no se aleja de las reflexiones previamente mencionadas. No obstante, se enfoca más en una revisión del lugar de la literatura

en español en los Estados Unidos y en delinear los intereses temáticos de ésta. El título evoca a “Nuestra América” de Martí y el contenido no se aleja de esta tradición. En contraste a los prólogos mencionados previamente éste se ocupa de hacer un recorrido histórico de la producción literaria en español, del idioma, en los Estados Unidos; marca como inicio la llegada del conquistador Juan de Oñate a lo que hoy es Nuevo México. También que en 1848, a partir del “Tratado de Guadalupe Hidalgo”, el español pierde su posición de lengua dominante en este territorio, que se transforma en lengua de resistencia cultural y labor periodística. Este el tipo de recorrido que llevan a cabo los editores, desde el siglo XIX y hasta el XXI. De los dos últimos particularmente se enfocan en los sucesos históricos de América Latina y España que produjeron grandes olas migratorias hacia los Estados Unidos. De acuerdo a Urioste y Olszanski estos movimientos hicieron la producción literaria “más rica y compleja” (9), aunque no mencionan ningún ejemplo. Lo que me interesa destacar de esta antología es que plantea que las inmigraciones causaron un gran cambio demográfico y la “latinización” de varias ciudades norteamericanas. No sólo en las grandes ciudades de los Estados Unidos, sino también en áreas menos pobladas, por ejemplo Indiana, lugar donde en las primeras décadas del siglo XX se produjo un periodismo y un teatro en español.

De acuerdo a José Castro Urioste la “latinización” de espacios estadounidenses ha generado prácticas sociales, culturales con características específicas y por ende una literatura en español con rasgos propios. Por esta razón, el editor afirma que ciertas tendencias de la literatura en español de la ciudad de Chicago puede ser pertinentes para otras regiones norteamericanas (10). La “aplicación” de esta hipótesis la encuentro problemática. Especialmente, debido a que se hace una generalización de una literatura específica a una ciudad metropolitana, que tiene un tipo de inmigración latinoamericana muy distinta a la de otras ciudades estadounidenses. Sin

embargo, encuentro relevante que el editor afirme que de las tres características principales, la antología sólo se relacionan con dos de sus tendencias. No obstante, mencionaré las tres brevemente para plantear por qué me alinee o distancia de ellas.

En la primera caracterización tenemos a la literatura de transplante. Estos textos son de escritores que pese a vivir fuera de su país de origen no parecen haber modificado su temática, ni su estilo o preocupaciones. Son textos que “aparentemente” podrían haber sido elaborados en América Latina. El lugar desde donde escriben, Estados Unidos, parece ser inexistente. El editor enfatiza el adjetivo “aparente”, ya que la influencia a pesar de ser negada por el escritor está ahí; puede ser un gesto, una referencia. En la segunda vertiente se hace presente el nuevo país, por medio de la inserción de elementos del paisaje norteamericano— nombres de calles, descripciones de ambientes, etc. Sin embargo, se configura un sujeto en un contexto que no es el suyo y no busca indagar en cuestiones que son estrictamente propias de la sociedad norteamericana. La tercera y última es de carácter transnacional; su rasgo principal es la construcción de un mundo, una preocupación “latina”, la cual solo puede existir a partir de la experiencia en Estados Unidos, afirma Urioste. Se abandonan la fronteras nacionales, regionales, se busca reflejar un sentido de comunidad e ir más allá de los nacionalismos. Esta antología se relaciona fundamentalmente con las dos últimas tendencias descritas y busca incluirlas en múltiples discusiones críticas. Por un lado, en aquellas sobre la producción literaria en español en los Estados Unidos. Por el otro, aproximarse a las conversaciones acerca de cómo estos textos forman parte del corpus literario latinoamericano a pesar de su distancia, como se argumenta: “Ese diálogo con esas tradiciones no se cierra, sino que continúa con las características pertinentes y propias del acto de escribir desde Estados Unidos” (11). Estas discusiones son complejas y producen preguntas necesarias para acercarnos a los textos de esta antología, entre otros.



La temática de la distancia espacial es uno de los aspectos que innegablemente causan discusiones sobre su pertenencia a una tradición u otra. Es relevante entonces que escribir desde los Estados Unidos fuera uno de los criterios generales que se usó para armar la antología que componen los siguientes escritores: Mario Bencastro, Alicia Borinsky, Mirta Corpa Vargas, Ricardo Chávez Castañeda, Ariel Dorfman, Teresa Dovalpage, Roberto Fernández, Isaac Goldemberg, Miguel Gomes, Eduardo González Viaña, Ana Merino, José Montelongo, Edmundo Paz Soldán, Enrique del Risco, Rose Mary Salum, José Torrecilla y los dos editores. Al contrario de *Se habla español*, vivir en el país fue requisito, ya que argumentan que la residencia afecta la escritura.

De las caracterizaciones previamente referidas me alinee con la segunda, la cual plantea que cierta literatura trata de mantener un fuerte lazo con América Latina y que propicia pensar sobre la “literatura migrante” como parte de un imaginario nacional. Esto es lo que argumento que Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet proponen en su obra a través de la intertextualidad y lo que destaco a través de la *memoria narrativa*. Es imprescindible mencionar que esta antología busca con insistencia acercarse al campo de “Latino Studies” estadounidense. El editor afirma que investigaciones de cierto sector de este campo mayormente han planteado jerarquías entre la literatura de comunidades migrantes: “[...] enfatizan y da mayor jerarquía a la producción literaria en inglés que recrea el universo de nuestra comunidades en Estados Unidos” (12). Por consiguiente, olvidan y dejan fuera de sus corpus de estudio la producción literaria en español. Esta antología exige que el corpus de estudios de este campo sea no sólo bilingüe, sino plurilingüe en la medida en que el mundo “latino” también se construye de tal diversidad lingüística. Este argumento me parece imprescindible tener en cuenta, ya que textos sobre la migración provocan cuestionamientos acerca de cómo son recibidos los latinoamericanos en los

Estados Unidos. La presencia de la literatura en español en el campo de los “Latino Studies” no es el objetivo de esta investigación. Sin embargo, como argumenta Urioste, las discusiones acerca de por qué la literatura en español es colocada en los márgenes, las políticas de discriminación del lenguaje e identidades culturales de los EE.UU. no deben pensarse como ajenas al estudio de la literatura que se acerca a este país. *América Nuestra* toma varias direcciones que son productivas para acercarnos a textos sobre la experiencia migratoria y contribuye a un corpus crítico sobre este campo iniciado en el siglo XX. Los argumentos expuestos en el prólogo carecen de referencias, pero incitan búsquedas y reflexiones. Los textos igualmente las provocan, pero desde el armazón intrigante de la ficción.

Dentro de esta línea de reflexión existen otras obras críticas que también deben ser consideradas. En los Estados Unidos, editoriales y proyectos culturales como *Arte Público Press* y el *U.S Hispanic Literary Heritage Project* han difundido asiduamente la presencia literaria latinoamericana e hispana en los Estados Unidos. Sus intentos los han publicado en inglés y en español para ser más accesibles como lo demuestran *En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos* (2002), *Herencia: The Anthology of Hispanic Literature of the United States* (2003) y *Recovering the U.S Hispanic Literary Heritage* (1993). Estas antologías reafirman que la tradición literaria hispana data desde el período de exploración y colonización del suroeste de los Estados Unidos (siglo XVI) cuando España introduce el español escrito en la región (Kanellos XII<sup>11</sup>). Durante ese período fueron fundados periódicos, escuelas, universidades, bibliotecas, entre otras instituciones y se dio inicio a una corpus literario en español mucho antes que la literatura en inglés surgiera en esos territorios. Los esfuerzos de Kanellos, acompañado de otros académicos, han sido fundamentales para crear un archivo de obras que por estar escritas en español en los Estados Unidos no se consideraban parte de su

---

<sup>11</sup> “Prólogo”, *En otra voz: Antología de la literatura hispana de los Estados Unidos*. Ed. Nicolás Kanellos (2002)

tradición. Estas antologías incluyen desde autores como José Martí hasta Luisa Valenzuela, entre otros desconocidos y anónimos. En comparación a las previamente mencionadas, el corpus caribeño tiene una fuerte presencia en éstas.

Este grupo de antologías presentan un origen crítico que acompaña la producción literaria de Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet. En mi acercamiento, no obstante, también recorro a estudios principalmente críticos/teóricos que me ayudan a examinar y sustentar el análisis de las obras de estos tres escritores.

### **III. El ser migrante**

Hasta ahora he establecido un génesis contemporáneo sobre la relación entre América Latina y los Estados Unidos a través de antologías que representan desde varias perspectivas la relación que estas regiones han tenido en distintos momentos del siglo XX y XXI. Es fundamental exponerlas, a través de este acercamiento literario, ya que los escritores de mi investigación participan en varias de éstas y por el rol que tiene la intertextualidad en las obras analizadas en mi investigación. Además, como se estableció al inicio de este capítulo los escritores son figuras conocidas en el mundo literario. Este “fama” no sólo se debe a sus obras individuales, sino también a su colaboración en estos proyectos que combaten cánones e ideologías con la intención de establecer otros. Han revisado la tradición para también ser parte de ella, meta que llevaron a cabo desde un cuestionamiento constante de la migración, particularmente a través de la figura del migrante en la época contemporánea. Nos presentan variantes de ésta y los dilemas a los que se enfrentan. El campo crítico literario también se ha acercado a estas temáticas desde posiciones teóricas que encuentro productivas para aproximarme al tema de la migración en la segunda parte del siglo XX y la primera década del

XXI. En la siguiente sección incluyo algunas compilaciones de ensayos, especialmente porque la abordan fundando sus planteamientos desde la experiencia latinoamericana.

Particularmente, me centro en la obra de Abril Trigo, cuyas conclusiones me ayudan acercarme a lo qué significa “ser migrante” y a los procesos de resignificación de la identidad que ésta conlleva; también lo incluyo, porque hace una revisión necesaria de los discursos poscoloniales de asimilación, la hibridez cultural, lo transnacional, que han sido postulados como procesos armoniosos y vacíos de conflictos. Sus conclusiones, igualmente afrontan la relevancia de la “memoria nacional” en estos momentos que se cree innecesaria e incluso es rechazada. Estas reflexiones, además, son parte del sustento teórico de la *memoria narrativa* que propongo, ya que plantea que la memoria cultural latinoamericana – que no evade la reconfiguración o crítica – es evocada como una forma de identificación individual y/o comunitaria.

En primer lugar, me gustaría destacar una reflexión de la compilación crítica *Poéticas de los (dis)locamientos. Colección de Ensayos* (2012) editada por Gisela Heffes que incluye una serie de escritores hispanoamericanos que reflexiona sobre sus propias experiencias de emigrados en los Estados Unidos. Escritores como la misma Cristina Rivera Garza, Sylvia Molloy, Alicia Borinsky, Vicente Luis Mora, Sergio Cheiffec, José Antonio Mazzotti, Eduardo Chirinos, Eduardo González Viaña, Miguel Ángel Zapata, Sergio Ramírez, Rose Mary Salum, Isaac Goldemberg, Ana Merino y Arturo Arias colaboran con un ensayo. Como lo destaca el título, la obra está principalmente centrada en acercarse a la experiencia del “desplazamiento”, la “dislocación”, que son términos que provocan diversas reflexiones. Sin embargo, de esta colección me interesa destacar uno de sus objetivos principales: “[...] indagar si es posible (o no) hablar de una poética de los (dis)locamientos” (12). Este intento es una iniciativa que busca

destacar un corpus de literatura de migrantes que se encuentra asido a la fluctuación del estar y no-estar, del pertenecer y el no-pertenecer (12).

En segundo lugar considero relevante el volumen de ensayos, *Sujetos en transición: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana* (2003) editado por Álvaro Fernández Bravo, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, que fue el resultado de un simposio organizado por la Universidad de San Andrés en Buenos Aires y la Universidad de Maryland en College Park. Este trabajo colectivo en particular concibe la “subjetividad fracturada y múltiple” del migrante como un “acto de rebelión”: “[...] al sustraerse del mundo que lo apresa, desafía a la sujeción identitaria sin abandonar por completo su relación con la cultura de origen, pero cambiando su posición frente a ella” (11-12). Este es el aporte notable de este volumen, ya que lleva a analizar identidades nacionales; ésta la es premisa imprescindible en los textos que conforman mi investigación.

En el mismo año, en el 2003, también apareció un trabajo de corte etnográfico, cuyo objetivo fue el de investigar el cruce entre la experiencia de migrar y el de la diáspora, la intersección entre migración y memoria, dentro de la problemática de identidad y nación, modernidad y globalización, estado e historia (Trigo 11). Los testimonios que componen *Memoria migrantes – Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya* de Abril Trigo están enfocados en la experiencia sólo de los uruguayos en los Estados Unidos, pero contribuye en forma significativa a otros desplazamientos; especialmente, porque los ensayos que los acompañan se ocupan de abordar cómo los uruguayos en la diáspora recuperan, a través de la “traumática” experiencia de migrar, memorias culturales y forjan una solidaridad nacional:

[...] cómo los ciudadanos de las naciones neocoloniales y poscoloniales acorraladas por la globalización, arrancados de su sociedad y su cultura y empujados a la diáspora como migrantes transnacionales, recuperan y reciclan sus memorias culturales para así negociar una identidad escindida entre el aquí-ahora y el entonces-allá, ofreciéndonos nuevas

formas, alternativas, de pensar lo nacional bajo la globalización en la periferia del capitalismo (12).

Trigo expande su argumento sobre la “recuperación” cultural latinoamericana, a través de una discusión sobre discursos posmodernos que insisten en la irrevocable obsolescencia del Estado-nación, la armoniosa fragmentación del sujeto moderno, cuyas crisis son recibidas con entusiasmo. El crítico no está de acuerdo con estos discursos, formula que, lejos de estar en extinción, los estados nacionales tienen todavía un papel protagónico en cualquier “modelo de la globalidad” (12). Sus afirmaciones se basan en que, en la práctica, los sujetos “soberanos” se están transformando en actores estratégicos de nuevas modalidades de formación y praxis comunitaria. Siguiendo esta línea de pensamiento compone su libro a través de testimonios, de materiales etnográficos que acompaña de seis ensayos donde aborda el tema de la diáspora/migración desde distintos ángulos. De su obra, me interesa en particular destacar sus reflexiones en cuanto al inmigrante y migrante, ya que elucida las características de la migrancia contemporánea, en relación con otras migraciones, exilios y diásporas históricas. Este “mapa” histórico nos ayuda a reflexionar críticamente sobre el impacto de estas particularidades en la configuración de identidades nacionales fuera de la nación.

Trigo argumenta que las migraciones modernas son un componente de los estados nacionales, pero que hay diferencias importantes entre los desplazamientos migratorios de hoy y las migraciones anteriores a la segunda guerra mundial. Éstas últimas responden a los requerimientos del capitalismo industrial, pero las de la actualidad responden a las coordenadas de la globalización. Esta característica –de acuerdo a sus planteamientos– ejerce un rol primordial en la constitución de los estados nacionales, pero también muestra su lado oscuro:

La migrancia y diáspora transnacionales operan como una válvula de seguridad que previene la disolución lisa y llana de las naciones neocoloniales, bajo los embates de la

globalización, al dispersar, de acuerdo a las leyes del mercado demográfico y económico, su capital humano y cultural (13).

Por ende, la migración, la diáspora, puede ser entendida como un “síntoma” de la nación que Trigo argumenta es una negación de lo nacional que hace viable a la nación fuera de su territorio (13). Esto es debido a que estos desplazamientos conforman una experiencia que empuja la identidad hacia los límites, a “los bordes del abismo” que expone la construcción simbólica, virtual y autoritaria de la nación (13). No obstante, el empuje a los bordes, límites, crisis de identidad, son procesos lentos y dolorosos; el migrante se embarca en este proceso de “transculturación”, se va despojando de lo conocido, de la nación e imagen que lo envolvía y tranquilizaba. Por esta razón, Trigo distingue entre los procesos migratorios de distintas épocas para demarcar cómo el “hacerse migrante” afecta también la construcción de ese imaginario nacional.

De acuerdo al crítico, los migrantes de la modernidad industrial capitalista, a pesar de la posibilidad de retorno que tenían a su alcance debido a los avances tecnológicos, se embarcaban en un “proyecto de vida”, para ellos el viaje (la migrancia) era un posible viaje sin retorno. Esta generación, fue la de nuestros “abuelos”, “bisabuelos”; por ejemplo, la de los gallegos que venían a “hacer la América”, argumenta Trigo. Grupos como éstos eran empujados a los límites de la identidad que se han mencionado. La experiencia de este “empuje” estuvo compuesto por un proceso de “duelo” de la pérdida del mundo familiar, de lo conocido, pero también de ansiedad. Sin embargo, después de que el migrante pasó por este proceso, llegó la fase de aceptación de la condición de migrante y logró hacer las paces con ambos mundos. Si bien dejar lo conocido no es fácil tampoco se debe olvidar que toda migración involucra un enriquecimiento cultural y psicológico, aunque no deja de ser una experiencia difícil y conflictiva. Esta generación aceptó la pérdida del mundo familiar, tuvo una elevada

disponibilidad a afincarse, a dejarse asimilar por la sociedad que lo recibía e identificarse con su imaginario.

La migración transnacional que es la que incumbe principalmente a esta investigación, constituye, de acuerdo con Trigo, un nuevo tipo de desplazamiento y resignificación del “migrante”. Después de la segunda guerra mundial se invierte la clásica dirección de las rutas internacionales de las inmigraciones modernas:

[...] la hegemonía del capital financiero transnacional y el modelo de acumulación flexible, y el correlativo debilitamiento de los mercados nacionales y la revolución tecnológica de los medios de comunicación y de transporte, se constituyen en el caldo de cultivo de un nuevo modo de migración que invierte la clásica dirección de las rutas internacionales de las inmigraciones modernas [...] cuyos protagonistas permanecen en una suerte de limbo afectivo e imaginario debido a la creencia o la certeza de que el retorno es siempre factible (41).

Las causas de estos nuevos modos de sentirse migrante se deben a que la migrancia y diáspora de esta época se da desde las regiones periféricas –neocoloniales, poscoloniales – a las regiones metropolitanas. Si pensamos en este momento sólo teniendo en cuenta las nuevas infraestructuras, no otros factores políticos, podemos concluir que los migrantes pueden viajar a otro país teniendo la certeza de que pueden regresar. No obstante, esto es exactamente lo que complica su estancia, ya que el momento de “duelo” que Trigo caracteriza de la condición del inmigrante no llega para el migrante contemporáneo (45); el migrante se siente extraviado, acosado por sentimientos de fracaso y éxito. No sabe tampoco cómo lidiar con su encrucijada y su condición transitoria. Ese “duelo”, ese momento en que reconoce que no hay regreso, literal o metafórico, no es procesado por este migrante transnacional, ya que considera que no tiene que “asimilarse”, “adaptarse”, porque el regreso es siempre posible. Sin embargo, el “capitalismo transnacional” no garantiza este retorno afirma Trigo, porque depende de los éxitos logrados y éstos la mayoría de las veces no cumplen las expectativas del migrante.



Los personajes migrantes de mi estudio se encuentran entre estos dos momentos sumamente afectivos que delinea Trigo. Martín de *Norte* no busca asimilarse, porque se sabe migrante, tiene planeado regresar a su familia tan pronto consiga el dinero para pagar sus deudas. No obstante, a pesar de sus temporadas en los campos de cultivo, nunca consigue lo suficiente para poder regresar. La novela entonces lo atrapa en esta encrucijada, a través de la representación del país estadounidense en un estado de crisis. No puede, no quiere cumplirle su “sueño americano”, ya que no sabe inglés, es de origen mexicano, por ende no puede pertenecer. Este estado transitorio Paz Soldán lo lleva al extremo representándolo como un hospital psiquiátrico donde Martín es obligado a permanecer en este estado que tomando las conclusiones de Trigo, es una “tierra de nadie”, una de: “[...] remordimientos y ambivalencias [...] se sienten perplejos ante su transitoria y transitiva condición, atrapados en una encrucijada sin retorno” (42). En las obras de Rivera Garza y Fuguet las representaciones de estos espacios de transición, que aprisionan de distintas maneras, que no prometen retorno, están representadas por las heterotopías y los hoteles de paso estadounidenses, respectivamente. La imposibilidad de no retorno también es explorado por Trigo, a través del exilio. El trauma de esta experiencia no es abordado en mi investigación, no obstante es imprescindible mencionar, que ese individuo que se marcha sin despedirse (por demasiados motivos), que sufre de la incertidumbre del retorno por razones políticas, es detalladamente caracterizado por Trigo. Especialmente, porque su investigación se centra en la comunidad uruguaya contemporánea en los Estados Unidos. Aunque no todos los que entrevista sufrieron esta experiencia, el autor discute la de aquellos que debieron abandonar su vida entera de la noche a la mañana por la persecución política. Esta situación ha sido compartida, desafortunadamente, por varios países latinoamericanos.

#### IV. Memoria cultural

En este momento volveré a la conexiones que Trigo demarca de las “identidades nacionales” fuera de los espacios nacionales, ya que es uno de los argumentos que mencioné al inicio de mi estudio que me ayuda a matizar el trasfondo teórico de la “memoria narrativa”. El autor se acerca a estas identidades, principalmente, por medio de una crítica hacia las teorías poscoloniales de su uso de la “diáspora”; afirma que este término se ha puesto de moda debido a que cierta élite intelectual lo designa como un no-lugar, como una metáfora donde es posible pertenecer a ningún lugar. “El diaspórico”, de acuerdo a Trigo, se siente con el derecho de situarse en un “lugar flotante” indiferente a los migrantes que debido a condiciones socio-económicas, desplazamientos masivos, revoluciones, guerras, entre otro tipo de factores o catástrofes intentan sobrevivir. Trigo es sumamente crítico de Homi Bhabha (*The Location of Culture* [1994]), ya que de acuerdo al análisis de su obra, a través de metáforas “esteticistas” puso en las mismas categorías a la diáspora cultural y política: “[...] con los grandes desplazamientos sociales, las poéticas del exilio y la triste prosa de los refugiados políticos y económicos” (Bhabha, 1994, 5). Este tipo de unión Trigo argumenta que debilita la fuerza política del término que semánticamente incluye a inmigrantes, expatriados, refugiados, trabajadores zafrales, comunidades extranjeras y minorías étnicas (Tölölian 1991, 4-5, referencia de Trigo). Es relevante destacar que William Safran en “Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return” provee una interpretación más matizada del término. Para él, “la diáspora” sólo puede ser aplicada a comunidades de extranjeros que se sienten rechazados por la sociedad que los recibe (83-99). Además, estas comunidades, intentan preservar una memoria colectiva de su lugar de origen y tienen la esperanza de volver. Las interpretaciones de énfasis político son sobre las cuales Trigo reflexiona, las que le dan sustento a su exploración de los

migrantes uruguayos en los Estados Unidos y a la mayor parte de los migrantes actuales. Para él, estos migrantes se encuentra entre la reflexión crítica, política, de la “diáspora” y lo “migrante” que se ha discutido. Se aleja completamente de reflexiones que buscan clasificar a todos los migrantes de la misma manera. Argumenta que no se debe idealizar, ni generalizar las circunstancias de los trabajadores migrantes ilegales, con la de los intelectuales, profesionales o universitarios, ya que hacer esto es confundir las desventuras de la migrancia con los beneficios del cosmopolitismo.

Las matizaciones de Trigo nos ayudan a caracterizar las reflexiones sobre las representaciones de procesos de asimilación que se hacen presentes en las obras de Rivera Garza, Paz Soldán, y Fuguet. En Rivera Garza, en “La alienación también tiene su belleza”, Diamantina Skvork, personaje completamente asimilado a la cultura estadounidense, es presentada como una experta en maquillaje, en procedimientos que enmascaran y dejan de lado una identidad cultural. Este acto puede ser entendido a través de las encrucijadas que enfrentan los migrantes transnacionales. Especialmente, aquellos del “tercer mundo”, que sometidos al desequilibrio demográfico, económico que afecta a sus sociedades, responden al neoliberalismo con su propio cuerpo: “[...] con la circulación ilegal de seres humanos, realizando, a pesar de las trabas fronterizas, policiales y xenófobas, una efectiva globalización de mercado” (Trigo 49). Se distingue la circulación “ilegal”, para enfatizar cómo son recibidos los migrantes en un país neoliberalista que a pesar de permitir libre circulación de capital, mercancías, muy pocas veces, acepta plenamente la migración. Por esta razón, en estos países los migrantes sufren de discriminación y/o inestabilidad legal<sup>12</sup>. Estas experiencias traumáticas y dolorosas llevan a muchos de ellos a resistir la asimilación, a pesar de la incertidumbre de estar “suspendidos entre

---

<sup>12</sup> Estos temas también son estudiados por filósofos, como Michel Foucault y serán explorados en la segunda parte de este capítulo.

dos mundos” (Trigo 56). Este tipo de resistencias da inicio a un proceso de recuperación. El migrante recupera y recicla sus memorias culturales para así negociar una identidad escindida entre el *aquí-ahora* y el *entonces-allá*; al hacerlo ofrece nuevas formas alternativas de pensar lo nacional bajo la globalización (41).

Recordar, pensar en un imaginario nacional, se convierte en un acto crítico para el migrante. A través de éste no busca memorializar la historia, museificarla o petrificarla. Al contrario, busca afrontar el pasado y deconstruir la mitos nacionales; recordar es un acto crítico. Trigo ofrece la posibilidad de acercarnos a la migrancia desde los desgarramientos. No desde las falsas promesas de la “globalización”, el “fin de la historia”, que prometía el triunfo de una democracia, la “ciudadanía universal” y el respeto por las diferencias ideológicas, étnicas, sexuales, religiosas, que prometía “mejores” mundos posibles (Trigo 40). Los uruguayos en los Estados Unidos, en Fitchburg, Massachussets – que entrevista Trigo durante los años noventa –, no han encontrado el “mejor mundo”, piensan la identidad nacional desde fuera de Uruguay, pero desde lo uruguayo. El autor los presenta a través de un análisis de la memoria histórica, el imaginario nacional, la memoria mediática, en la constitución de identidades y lo que ocurre cuando entran en crisis debido a la migración. Para Trigo, la distancia obliga al migrante a reactivar memorias culturales sin el peso de la memoria oficial. Por esta razón distingue, la memoria oficial, la memoria histórica, la memoria pop, de la memoria cultural:

Mientras la memoria histórica es reproducida por los aparatos ideológicos del estado y guiada, en consecuencia, por una teleología primordialmente nacionalista, y la memoria pop es producida y distribuida por los medios masivos de comunicación bajo la lógica del capital y la mercancía, las memorias culturales se urden en la experiencia vivida y la vida cotidiana de la gente [...] ponen en escena la diaria representación de la id/entidad y los residuos, muchas veces reprimidos, de otras memorias subalternas cuya irrupción intermitente e intersticial desestabiliza la homogeneidad instrumental de la memoria histórica y de la memoria pop (89)

La crisis de identidad que conlleva la migración permite cuestionar las bases del imaginario nacional y pensar alternativamente la nación – el acto crítico de recordar. Para los uruguayos en los Estados Unidos esto se lleva a cabo alejándose en particular de aquella imaginaria “Suiza de América”: la que se sustentó en el “arielismo” de Rodó y la negación del origen gaucho de Uruguay<sup>13</sup>. El emigrante uruguayo, al igual que otros migrantes transnacionales, de acuerdo al estudio de Trigo, reactiva elementos de “la memoria cultural” que encuentra más efectivos para defenderse del desarraigo y de las experiencias de no-aceptación que enfrentan en el día a día. Para los uruguayos en Fitchburg esta memoria cultural incluye: el mate, la música, el fútbol y la lengua.

A través de las entrevistas, de sus análisis de la memoria histórica, mediática, Trigo argumenta que la migrancia permite pensar alternativamente en la nación. La memoria cultural no se deja de lado. Los uruguayos siguen pensando en una vertiente de lo nacional y forjan solidaridades en los Estados Unidos a partir de esto. Me he enfocado mayormente en los acercamientos teóricos al migrante y al proceso de resignificación de su identidad a los cuales se enfrentan; sin embargo, es relevante mencionar que Trigo además de plantear este lado sumamente teórico, también se adentra en las particularidades de la historia uruguaya para indagar en por qué los uruguayos migrantes se sujetan a los cuatro elementos mencionados. La migrancia uruguaya no es el centro de mi investigación, pero cómo he demarcado la reflexiones de Trigo sobre el migrante contemporáneo son particularmente productivas para acercarnos a la figura del migrante en las obras de Rivera Garza, Paz Soldán y Norte. Además, encuentro que sus reflexiones sobre cómo la memoria nacional puede ser repensada desde la migración son una manera de acercarnos a la rearticulaciones intertextuales que llevan a cabo los autores en sus obras. Los personajes ciertamente pasan por momentos de crisis, de cuestionamiento de su

---

<sup>13</sup> Véase: “La Suiza de América” (Trigo 156)

identidad, pero también se enfrentan a la asimilación. La última se presenta de una manera negativa, incluso como un fracaso. Basta recordar el personaje del tío Carlos en la novela de Fuguet, *Missing* como se verá en el último capítulo. Durante toda su vida intenta asimilarse, olvidar su acento, se enlista en el ejército para ser estadounidense, pero también para lograr su “sueño americano”. Esto nunca llega para él. Este personaje no lleva a cabo esa negociación de lo nacional chileno en los Estados Unidos, como lo hacen los uruguayos de Boston que entrevista Trigo. La ficción muestra una versión pesimista. Carlos no alcanza su sueño. No es ni chileno, ni americano. Ejemplifica esa figura que Homi Bhabha, entre otros, glorifican. Carlos es representado como un migrante que se quedó en un “intermedio” que no llegó a darle felicidad, dinero, comodidad, cosmopolitismo, como anunciaron los estudios poscoloniales acerca de la migración transnacional; esto es reemplazado por el fracaso que se lleva a cabo exactamente por no afianzarse a algún tipo de imaginario nacional, pero también se da por ser un migrante del “tercer mundo”, de América Latina, en los Estados Unidos.

## **V. Migración y biopolítica**

Las perspectivas de las distintas antologías, acompañadas de la reflexión de corte etnográfico, crítico de Abril, son productivas para indagar en las temáticas de la identificación del migrante, pero también para señalar el lugar de la *memoria narrativa* en las obras de Rivera Garza, Paz Soldán y Fuguet. Al hacer este trabajo paralelo, podemos observar como los textos literarios comentan desde distintas vertientes, los planteamientos teóricos sobre la hibridez cultural e imaginarios nacionales fuera de la nación. Es desde un acercamiento similar que también podemos aproximarnos a cuestiones filosóficas y teóricas sobre la migración y sus consecuencias políticas. En las siguientes secciones me acerco a éstas a través de las nociones de lo “extranjero” y de la “biopolítica”.

La historia demuestra que los inmigrantes son los blancos más frecuentes y fáciles del racismo. Los discursos raciales, las regulaciones de inmigración, son postulados a través de temas que están filosóficamente conectados con la “otredad” y la “pertenencia”. A pesar de ciertos discursos de la globalización, ciertas sociedades contemporáneas expresan temor a la disolución de la comunidad, anhelan fortalecer sus naciones, como también argumenta Abril Trigo. Desde otros parámetros, Jean-Luc Nancy sugiere en *The Inoperative Community* (1991) que el Occidente anhela, intenta, retener la imagen de la ciudad Atenas, la república Romana o la primera comunidad Cristiana, porque representa un Estado armonioso y de vínculos inquebrantables:

The lost, or broken, community can be exemplified in all kinds of ways, by all kinds of paradigms: the natural family, the Athenian city, the Roman Republic, the first Christian community, corporations, communes, or brotherhoods – always it is a matter of a lost age in which community was woven of tight, harmonious, and infrangible bonds” (9).

Los argumentos de Benedict Anderson en cuanto a las “comunidades imaginadas” y aquellos de Charles Taylor en cuanto a un “imaginario social” destacan por su lado que los miembros de una comunidad cultivan la solidaridad a través de ideas, valores, que puedan provocar el reconocimiento de una “unidad social”<sup>14</sup>. Estos ideales compartidos no son tangibles, pero existen en la mente de los individuos. En cuanto a esto Nira Yuval-Davis en “The ‘Multi-Layered Citizen’: Citizenship in the Age of ‘Glocalization,’” sugiere que: “[...] people seek assurances in definitions of identities and cultures which are fixed and immutable, an inherent characteristic of people who belong to a specific community of origin” (130). El deseo de comunidad, el miedo a la desunión, muchas veces se manifiesta a través de ciertas concepciones para mantener la unidad y mantener fuera a aquel que pueda perturbarla. El inmigrante entonces

---

<sup>14</sup> “While Anderson believes that the feeling of community relies upon images, he also pinpoints the circulation of language in print form as enabling a sense of community to arise. Even though many people would likely never meet or come into contact with each other, there was an understanding that others shared the same language, thoughts, and culture” (Yeng).

es presentado, visto, concebido, como un personaje/individuo desleal, engañoso, inevitablemente relacionado con temas de raza y racismo (Davis 130). Sin embargo, la amenaza hacia el inmigrante o hacia los de otra razas varía; siguiendo los argumentos sobre la “biopolítica” de Michel Foucault podemos delinear cómo la representación del in/migrante se modifica históricamente para personificar lo que en cierto momento la sociedad considera problemático (1976, 132). Los textos de Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet, proporcionan una nueva lectura a partir de estos conceptos, a través de las representaciones de una reportera enviada a investigar una ciudad gobernada sólo por hombres, un inmigrante mexicano en los Estados Unidos diagnosticado “loco” por no hablar inglés y/o el reclutamiento obligado de migrantes chilenos al ejército durante la guerra de Vietnam.

Si bien fue Michel Foucault quien acuñó el término de “biopolítica”, no fue el primero en sugerir la unión de la vida y la política. Hannah Arendt también planteó que la vida moderna representa un cambio de la política de la antigua Grecia<sup>15</sup>. Giorgio Agamben<sup>16</sup> en contraste, teoriza la “biopolítica”, a través de conclusiones sobre el *Ancien Régime*<sup>17</sup>. Los planteamientos de Arendt, Agamben y Michel Foucault sobre cómo el poder se involucra en la vida otorgan una apertura teórica para acercarnos al tópico de la in/migración en las obras de esta investigación<sup>18</sup>. No obstante, en ésta me refiero principalmente a las reflexiones de Foucault, ya que el rechazo a un grupo de personas y/o su control son cuestiones que sirven como punto de encuentro con otras propuestas del filósofo, las heterotopías que exploro en el capítulo 2 y la concepción de la locura en diferentes momentos históricos discutida en el capítulo 3.

---

<sup>15</sup> *The Origins of Totalitarianism* (1952) y *The Human Condition* (1958)

<sup>16</sup> *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998)

<sup>17</sup> “The political *Ancien Régime* [...] meant a state in which the sovereign ruled unconstrained by representative institutions, and was responsible for his actions only to God” (Doyle 1). *The Oxford Handbook of The Ancien Régime*.

<sup>18</sup> Una discusión principalmente teórica sobre la “biopolítica” excede este trabajo, pero es una vía posible de acercamiento que tengo en cuenta y que exploro desde ciertas vertientes en mi investigación.



Los planteamientos en cuanto a la “biopolítica” de Foucault señalan cómo los Estados modernos controlan, regulan, las poblaciones, para “hacer vivir y dejar morir”. Estos proyectos no pueden ser entendidos completamente, sin mencionar la inmigración. Ésta se considera en nuestra época la mayoría de las veces un factor amenazante, ya sea de los sistemas económicos, políticos y/o la salud social<sup>19</sup>. Las regulaciones de una sociedad, ya sea a través de la educación, la salud pública, prisiones, entre otras estructuras de poder, no son para regular, sólo a los que ya son miembros de la sociedad, sino también a los que in/migran debido a un millón de razones difícil de categorizar, pero que no obstante no son excusa para excluidos y/o discriminados. Desde varias perspectivas, prácticas “biopolíticas” son debatidas en los relatos de Rivera Garza y en las novelas de Paz Soldán y Alberto Fuguet como se explora en cada capítulo.

## V. La discordia de “El sur”

En “El Sur” en *Ficciones* (1956) de Jorge Luis Borges a Juan Dahlman se le presenta la discordia a través de dos linajes, como afirma el narrador en las oraciones iniciales del relato:

[...] en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann (tal vez a impulso de la sangre germánica) eligió el de ese antepasado romántico, o de muerte romántica. Un estuche con el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado, una vieja espada, la dicha y el coraje de ciertas músicas, el hábito de estrofas del Martín Fierro, los años, el desgano y la soledad, fomentaron ese criollismo algo voluntario, pero nunca ostentoso (1).

El título y estas líneas nos anuncian la resolución, pero no la trascendencia que “la discordia” tendrá en otros momentos de la literatura latinoamericana. Las novelas que analizo pueden ser leídas desde los códigos de esta discordia. Están repletas de “sangre”, “dagas” y “sueños”. En ellas también se elige “el sur”, ese que empieza al cruzar el río Bravo, que aunque no asemeja al otro lado de Rivadavia en muchas ocasiones, es lo que aproxima más a ese “imaginario”.

---

<sup>19</sup> Como también argumenta Cristian Acosta Olaya: “Desde el momento de consolidación de un orden planetario donde la plusvalía del régimen capitalista mundial tiene un locus específico (su concentración en los países desarrollados), los controles dirigidos a evitar la llegada de los inmigrantes económicamente no aceptables no deseados a estas zonas del mundo, son efectuados desde el poder “sobre” la vida” (103)

En los siguientes capítulos propongo que el término *memoria narrativa* como un acercamiento crítico a la ficción de Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet. Sus obras no son complacientes del “sur” o “norte”, son críticas y para la mayoría de los personajes migrantes que las recorren fatales. Los componentes teóricos planteados anteriormente serán parte de este análisis.

En el capítulo 2, propongo una lectura de la selva, de la heterotopía, que se presenta a través de la “colindancia”, pero también de la *memoria narrativa* en “La ciudad de los hombres” de *La frontera más distante* (2008) y “La alienación también tiene su belleza” de *Ningún reloj cuenta esto* (2002) de Cristina Rivera Garza. En primer lugar, argumento que “La ciudad de los hombres” propone el alejamiento de las oposiciones de “civilización y barbarie” de Domingo Faustino Sarmiento (Siglo XIX), por medio de una selva “heterotópica”. El relato es abordado desde una análisis crítico de los planteamientos de Michel Foucault en cuanto a las “heterotopías”, ya que las mujeres en lugar de ser salvadas por éstas, son aprisionadas. Esta “colindancia” en el relato se vuelve un espacio contradictorio, ya que el refugiarse en ésta lleva a la soledad, incomunicación y pérdida de conocimiento. Además, la política de aislamiento de los dirigentes de “La ciudad de los hombres” apunta a una lectura “biopolítica” debido a que los personajes femeninos son atrapados y representados como “inhumanas”.

En “La alienación también tiene su belleza” de *Ningún reloj cuenta esto* (2002) se encuentra otra representación de la “colindancia” y acercamiento a la *memoria narrativa*. Este proyecto plantea una relación conflictiva entre los inmigrantes del relato: a partir de lo mexicano y estadounidense, el inglés y el español. La exploración del discurso amoroso, de una mexicana de principios del siglo XX, exalta las oposiciones y conflictos culturales entre inmigrantes latinoamericanos. Diamantina, el personaje principal, trata de resolver estas disyuntivas con la

traducción, contratando a alguien que conoce bien México y el español. Sin embargo, esto no es posible. La escritura se vuelve una arma en contra de ella misma. En la obra de Rivera Garza, a través del recorrido de distintas narrativas y géneros literarios la autora hace una evaluación de discursos. Se evocan mundos literarios de otras épocas, esas *memorias narrativas* que aluden a los orígenes, como *La Vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera. La “colindancia” se presenta como un espacio de reflexión e intermedio. Sin embargo, la traductora, el personaje central, decide aferrarse a una herencia cultural latinoamericana de la ciudad de Nueva York y a la abuela Diamantina que no se mantuvo en los márgenes de la historia estadounidense.

En el tercer capítulo analizo *Norte* (2011) de Edmundo Paz Soldán. Desde distintos contextos y espacios esta novela narra la experiencia migratoria y cruces hacia el “norte” de Martín, Michelle y el Sargento Fernández. Debido a ésta multiplicidad cada personaje presenta una relación distinta con los Estados Unidos, pero también una postura compleja con su lugar de origen. En este capítulo argumento que a través de las distintas representaciones de in/migrantes Paz Soldán indaga en la relación entre dolor e inmigración, la locura y el rechazo a la movilidad. El autor para narrar estos conflictos acude a las siguientes *memorias narrativas*: al género de “literatura de inmigrante”, al policial, a los cómics, a las artes visuales y a “Luvina” (1952) de Juan Rulfo. Es a través de estas referencias literarias y visuales que el autor señala una mirada crítica hacia esa *memorias narrativas* y la complejidad de la presencia latinoamericana en los Estados Unidos en el siglo XX y XXI.

En el último capítulo me acerco a *Missing (una investigación)* (2009) de Alberto Fuguet. La obra se plantea en los lindes de varios discursos: la entrevista, la crónica, la biografía, la autobiografía, la autoficción, el testimonio, el reportaje, el diario íntimo y la investigación. Esta pluralidad discursiva propone reflexiones críticas sobre la identidad nacional, las relaciones

migratorias, los conflictos políticos, de idiomas e identidades – entre la región sur y norte del continente americano. El objetivo de la investigación de *Missing* (2009) es encontrar a Carlos Fuguet, un chileno que desapareció en los Estados Unidos y desde 1986 ningún miembro de su familia sabe de él. En cuanto a esta obra propongo que la fusión de la vida y la ficción es un dilema que se evoca una y otra vez, que el escritor/narrador/personaje lo hace, para que lo privado adquiera existencia, para que sea una *memoria narrativa*; en *Missing* el “espacio biográfico” es una interioridad que requiere/exige ser nombrada y explorada. El “espacio biográfico” propicia una lectura crítica de estas divisiones difusas; para explorarla, considero el eje crítico sobre estas temáticas teóricas de Leonor Arfuch. *Missing* también plantea una problemática sobre una memoria cultural al usar repetidamente la palabra “desaparecido” para referirse a su tío Carlos; argumento en el capítulo que esta mención no es inocente, que Fuguet busca acercarse desde otros parámetros a ese período dictatorial chileno.

Las obras de estos escritores desde distintas estrategias literarias se incluyen en un imaginario latinoamericano. El término *memoria narrativa* busca desvelar la complejidad de sus propuestas. Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet se acercan a la subjetividad migrante del siglo XX y XXI, a los de aquellos latinoamericanos que emigran hacia los Estados Unidos desde propuestas que no son complacientes. Identificarse como latinoamericanos en los Estados Unidos es una decisión que es favorecida en sus obras, ya que las consecuencias de aceptar la identificación *americanos* equivale a la pérdida de una memoria política.

## **Capítulo 2**

### **Salvación y prisión: la “colindancia” y *memoria narrativa* en los relatos de Cristina Rivera Garza**

“Lo había olvidado durante la cena, pero tan pronto como abrió la puerta de su cuarto se dio cuenta de que seguía ahí: el aroma. Algo denso y floral al mismo tiempo; algo echado a perder. Algo podrido” (Rivera Garza 67). Esta es la forma que la periodista y personaje principal califica la fragancia que la persigue a través de “La ciudad de los hombres” de *La frontera más distante* (2008). El episodio citado es uno de los tantos encuentros que la periodista tiene con una de las representaciones de la amenaza que enfrenta constantemente. En otras ocasiones ésta se presenta a través de la vigilancia y de hombres que carecen de nombres propios. El regreso a la habitación, a ese espacio privado donde la narradora desea escapar de la agobiante ciudad, enfatiza la relevancia de la memoria en el cuento, ya que recordar es una de las propuestas centrales del relato.

*La frontera más distante* es la tercera colección de cuentos de Rivera Garza, que en particular se caracteriza por la disolución de oposiciones y un distanciamiento de particularidades regionales. Estos son los rasgos centrales de la “La ciudad de los hombres”, ya que la narración es elusiva, como el aroma mencionado, las descripciones sobre la ciudad son breves y se presenta un rechazo a la nominación de espacios y de nombres propios. La preferencia por la ambigüedad es notoria desde el inicio del relato. La protagonista, sin nombre, es una periodista a quien se le ha asignado una serie de reportajes sobre una ciudad que excluye a las mujeres. Su narración no da detalles de su lugar de partida, no obstante, la visita a la ciudad la plantea como oficial, puesto que es el editor del periódico quien le consigue los permisos para entrar. La serie periodística tiene grandes expectativas como el jefe de redacción declara, “Un reportaje de la Ciudad de los Hombres desde el punto de vista de una mujer [...] tendría un éxito

asegurado” (Rivera Garza 57). Las descripciones de la reportera no dan al lector pistas para buscar semejanzas con un espacio en concreto y no incluyen características que destaquen una perspectiva llamativa para un periódico que las desea; son cortas, pausadas, de pocos adjetivos: “Los altos edificios. Las calles amplias. Las hileras de autos [...] Los semáforos. Las gotas de agua sobre los parabrisas. Los rostros desdibujados detrás de todo eso” (Rivera Garza 59-60). Tampoco da detalles que establezcan conexiones con una sociedad específica. Incluso, distintas descripciones de la ciudad a través del cuento mantienen un tono sobrio: “El cielo, gris. Los edificios de cristal. Los grandes espectaculares” (Rivera Garza 63). Los habitantes corresponden a esta falta de adjetivos, carecen de nombres propios y gentilicios, son “Hombre”, “El Hombre de la sonrisa”, “Hombre viejo” o “Joven”. En otras ocasiones sus identificaciones son profesiones, “Periodista”, “Taxista”, “Mesero” y “Boxeador”.

A través de la falta de precisión, Cristina Rivera Garza distancia su narrativa de una obvia identificación cultural, específicamente en “La ciudad de los hombres”, en otros relatos se identifican los espacios y personajes. En cuanto a esta elección, Rivera Garza ha afirmado, “[...] si los nombres en sí mismos tienen una carga cultural enorme y las identidades fluyen y son relacionales, por qué no designar a estos personajes por lo que sus acciones y sus prácticas dictan en momentos distintos” (Herrera 50). Los personajes sin nombre propio suscitan la eliminación de una genealogía y un lugar de origen. Pero además, la mención de profesiones en lugar de nombres propios indican oficios que no son necesariamente estables. La elección literaria en cuanto a las nominaciones personales, espaciales, inicialmente indican un rechazo a una “carga” cultural, como la misma Rivera Garza afirma. No obstante, en “La ciudad de los hombres” se insinúa la oposición “civilización y barbarie” planteada por Domingo Faustino Sarmiento en el siglo XIX. Ésta se hace presente a través de la evocación de rechazo a un grupo de personas (en

este caso las mujeres), la constante alusión a la división entre la ciudad y la selva que la rodea y las menciones de la ciudad como “proyecto”.

En *Facundo* (1845), Sarmiento se opuso a lo que sucedía en Argentina bajo el gobierno de Juan Manuel de Rosas, a través de propuestas políticas y reflexiones sobre una deseada identidad europeizada y urbana: “civilizada”. Debido a la situación cambiante del continente americano éstas funcionaron como base para la formación de naciones durante el Siglo XIX en Latinoamérica y su trascendencia es del mismo modo indiscutible en la literatura latinoamericana<sup>20</sup>. Es importante notar que en *La frontera más distante* Rivera Garza examina las acepciones culturales y literarias de las fronteras. Igualmente, el título de la colección manifiesta esta temática recurrente. Sin embargo, la caracterización de la ciudad como “civilizada” y la selva como “inhumana” en “La ciudad de los hombres” permite tomar el relato como eje para explorar la oposición propuesta por Sarmiento desde el siglo XXI. Particularmente, debido a que la evocación y cuestionamiento de este binomio es central, cuando la autora discute la relación contemporánea entre Latinoamérica y Estados Unidos. En “La alineación también tiene su belleza”, el segundo relato que es analizado en este capítulo, la deseada identidad de aquellos latinoamericanos que viven en la región estadounidense es propuesta, a través del contraste entre la condición precaria, casi animal, de los inmigrantes, la comodidad y exceso de los *americanos*.

Cristina Rivera Garza, además de ser escritora, es también académica, historiadora y en *La frontera más distante* nos entrega una conversación entre la poesía, la novela, el ensayo y la

---

<sup>20</sup> Como lo han planteado estudios críticos sobre la tradición literaria latinoamericana, *Mito y Archivo* de Roberto González Echeverría, Jean Franco en *La cultura moderna en América Latina*. Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. Echeverría destaca de manera contundente la proyección de *Facundo*, debido a los planteamientos de Sarmiento sobre el desplazamiento del “otro extranjero” por “el otro interno”, que el “salvaje” no es sólo el que viene de ciertos países europeos, sino que también está en “nuestros” territorios. Franco, en su lugar discute la trascendencia de este pensamiento a través de las características que se le dieron a espacios como la pampa y la ciudad a partir de *Facundo*: “el aislamiento de las zonas rurales”, “las diferentes formas de vida y de estructura social –la del gaucho, por ejemplo- que estaban determinadas por la naturaleza del entorno” y “la concentración de las minorías ilustradas en enclaves urbanos dispersos” (4). Fuentes argumenta que *Facundo* es uno de los grandes libros del siglo XIX.

investigación histórica. Si bien la transgresión de formas es evidente, el diálogo entre distintas temáticas es una estrategia literaria no del todo obvia. Es entonces particularmente intrigante que si la autora se alinea con una narrativa alejada de normas formales, evoque en este relato la oposición “civilización y barbarie”, un tópico que implica oposiciones rígidas. Al igual que el aroma citado al inicio de este trabajo que altera a la protagonista, la dicotomía canónica, sugiere el relato, amenaza el presente, sigue en nuestra *memoria*, en nuestra *narrativa*. Cabe recordar que el término *memoria narrativa* se propone —a través de los tres capítulos de esta tesis— como un acercamiento al encuentro entre el pasado y el presente literario de un corpus latinoamericano que se presenta en sus obras. Éste se evoca particularmente a través de la intertextualidad, pero ésta no es su única estrategia. Su evocación como se plantea en el capítulo introductorio es un acto sumamente crítico. Particularmente, los escritores seleccionados exploran la relación entre América Latina y Estados Unidos de finales del siglo XX y la primera década del XXI. Si bien los autores viven o han vivido en los Estados Unidos y abordan temáticas que tienen que ver con la experiencia de inmigración hacia este país, lo hacen desde “Latinoamérica”. Esta posición no se lleva a cabo desde este espacio en concreto, sino desde imaginarios latinoamericanos.

El corpus al que los autores hacen referencia es considerado canónico en Latinoamérica y los Estados Unidos: *Facundo*, *La Vorágine*, *El llano en llamas*, *Altamirano*, “Macondo” y “McOndo”, por mencionar algunos ejemplos de los tres capítulos. Es desde lo conocido en ambas regiones, ya sea en el ámbito universitario o no, que quieren posicionarse. No obstante, sus obras no se atañen sólo a las discusiones de éstas, también se acercan a aquellas que conciernen mayormente a los Estados Unidos. Son críticas de lo “Chicano”, lo “Latino”, la tradición caribeña, al igual que de las temáticas sobre la permeabilidad de las fronteras. También, sobre las prácticas híbridas, pero especialmente de aquellos discursos que las han definido como



armoniosas, naturales de nuestra época, como lo afirma Rivera Garza: “[...] no son espacios y/o procesos de combinación armoniosa o sincretismos naturales –son, en cambio, entendidos en toda su radicalidad, campos de cruenta batalla–. Son espacios y/o procesos de extremo” (Rivera Garza, 2012). Es desde esta discordia, desde estos campos de batalla, que los textos de Rivera Garza, Paz Soldán, Fuguet presentan su posición en cuanto a la relación de los Estados Unidos con Latinoamérica y cada uno lo hace desde sus propios matices.

Un acercamiento a través del marco de la *memoria narrativa* destaca que la dicotomía “civilización y barbarie” en “La ciudad de los hombres” es evocada desde el siglo XXI para señalar la persistencia de discursos divisorios, ya sea en América Latina o los Estados Unidos. La unión de los dos términos permite explorar no sólo la forma de la obra, sino también el bagaje cultural que la precede. Un análisis de este tipo despliega una anterioridad de discursos, maneras de pensar, un determinado contexto que se encuentra en nuestra *memoria* cultural. La *memoria narrativa* es una mirada crítica que se da desde la literatura. Al no sólo evocar esas formas precursoras de enunciación, sino también alterarlas, se responde a las demandas de interpretación de determinados contextos contemporáneos. Este acercamiento en los textos seleccionados de Rivera Garza genera una lectura que da cuenta de cómo al volver sobre referencias, alterarlas, también se les enfrenta.

El diálogo del cuento con la dicotomía canónica dos siglos después de su concepción enfatiza la persistencia de este modelo de pensamiento en América Latina, como también lo han reafirmado otros escritores y lo han establecido estudios críticos sobre *Facundo*. Roberto González Echevarría en *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*<sup>21</sup> (2011) y *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (1985)

---

<sup>21</sup> Su primera publicación fue en inglés: *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990, 1998)

destaca su presencia en debates en torno a la cultura latinoamericana<sup>22</sup> y su rol fundacional del género “novela de dictador” (Echevarría, 149). Encuentro que su aportación al discurso cultural y literario latinoamericano, como también lo asevera Echevarría, responde a lo que Mijaíl Mijáilovich Bajtín atribuye a los géneros literarios en *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984): “Genre lives in the present, but it always *remembers* the past, its beginnings” (142). La oposición “civilización y barbarie” de *Facundo*, desde el siglo XXI, recontextualizada por Rivera Garza, apunta a marcar su enfrentamiento con sus “inicios”. Esta elección es un comentario en cuanto a la ubicuidad de la oposición en la literatura. Esto además lo ha resaltado la crítica literaria o con acepciones más específicas a la tradición cultural, literaria y política argentina como lo plantea Ricardo Piglia en “La Argentina en Pedazos”. Piglia argumenta que la literatura de su país no sólo todavía tiene la marca de *Facundo*, sino también de “El matadero”<sup>23</sup>. Estas distintas vertientes de reflexión complementan el análisis de la “La ciudad de los hombres” y su *memoria narrativa*.

## **I. La civilización**

Las descripciones que provee la narradora sobre la ciudad son sobrias, sin embargo es un espacio urbano; hay rascacielos, una hemeroteca, hoteles y hospitales. Al mismo tiempo, se caracteriza por ser un lugar en construcción, un “proyecto” que ha provocado el interés del público internacional, como lo demuestra la presencia de la periodista y su asignación. Los habitantes hablan de la ciudad como lugar utópico que dará una vida mejor a los hombres. Esto

---

<sup>22</sup> “Los debates en torno a Calibán como símbolo de la cultura latinoamericana, una polémica que tiene su origen en Sarmiento, son la prueba más reciente de la duradera pertinencia de *Facundo*” (149).

<sup>23</sup> “Una opción. *El Facundo* empieza donde termina *El matadero*. Entre la cita en francés de Diderot de Sarmiento y la representación del lenguaje popular en *El matadero*, en la mezcla de la que allí aparece escindido, en la relación y el antagonismo se define una larga tradición de la literatura argentina. Pero a la vez la importancia de esos dos relatos reside en que entre los dos plantean una opción fundamental frente a la violencia política y el poder: el exilio (con que se abre *El Facundo*) o la muerte (con la que se cierra *El matadero*). Esa opción fundante volvió a repetirse muchas veces en nuestra historia y se repitió en nuestros días. Y en ese sentido podría decirse que la literatura tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos clave de la política y de la cultura argentina.”

se reafirma cuando la periodista asiste a una cena de bienvenida que organizan para ella artistas locales, en su conversación se refieren a la ciudad como “proyecto” y se destacan: “La amplitud de sus calles. Las líneas verticales de sus edificios. La combinación entre el incesante mundo del comercio y la búsqueda de caminos espirituales más profundos, más serenos” (Rivera Garza 66). También, en las entrevistas de la narradora a un “Profesor Universitario”, a un “Diputado” y un “Boxeador”, le describen sus vidas en la Ciudad de los Hombres como, “[...] buenas, sanas, exitosas” (Rivera Garza 65). La ciudad es ordenada, habitada por un grupo de personas que comparten una ideología. La selva que rodea la ciudad es lo opuesto, es calificada como lugar inconstante que tiene que ser vigilado. Es frondosa, fétida, inhabitable y amenazante. También es fragmentaria, carece de centro y es habitada por mujeres que han perdido el entendimiento. De esto se da cuenta la periodista hacia la mitad de su estadía cuando ella misma visita la selva.

La primera vez que escucha sobre este lugar es gracias al mesero del hotel donde se hospeda. A pesar de lo que había investigado, ella no es la primera periodista que visita la ciudad, pero tampoco el editor del periódico estaba al tanto de esta información. Lo que le cuenta el empleado acerca de las periodistas exagera su interés por saber de sus posibles reportajes y estadía:

- ¿Las otras? [...]
- Las otras periodistas, por supuesto – dijo él –. Las que vinieron antes que usted [...]
- ¿Y cuánto tiempo se quedaron las otras? [...]
- Eso no lo sé [...] Pero fue más tiempo del que pensaban.
- ¿Y cuántas periodistas eran? [...]
- Eran sólo dos – mencionó – Tal vez tres (Rivera Garza 61-62).

Las confesiones le suscitan múltiples preguntas y decide hacer investigaciones en la “Hemeroteca” central de la ciudad. Sus indagaciones no son fructíferas, ya que ningún periódico foráneo ha publicado reportajes que confirmen visitas de “otras” periodistas. Es relevante señalar

que el uso de las “otras” omite sus nombres propios<sup>24</sup>, elimina su individualidad, ya que el mesero tampoco está seguro del número de mujeres que visitaron la ciudad y su presencia es levemente recordada. La falta de rastros periodísticos que confirmen su estadía provoca en la periodista duda sobre la información que le ha dado el mesero, pero en su segundo encuentro con él sus confesiones se hacen más firmes, al igual que la amenaza a la que inevitablemente está sujeta:

- ¿Y dónde se quedaron? – le preguntó [al muchacho] [...]
- ¿Dónde se quedaron quiénes? [...]
- Las periodistas que me mencionaste hace días.
- Nadie supo – menciono después de un rato [...]
- La selva está cerca – murmuró el muchacho sin volverse a verla –. Cuando alguien quiere esconderse por lo regular va ahí. A la selva. [...] ( Rivera Garza 71-71)

“El muchacho” no le da información acerca de los motivos que tuvieron las “otras” para esconderse, pero son sus sutiles revelaciones, el rechazo que percibe la periodista desde su llegada a la ciudad<sup>25</sup> que le confirman que fueron obligadas a refugiarse en la selva.

Adicionalmente, la narración simultánea, en la voz del editor, va corroborando su sospecha.

A partir del descubrimiento de las “otras”, la voz de la protagonista es intercalada con la narración de sus cartas, las cuales describen su estadía y son leídas posteriormente por el editor, “En los reportajes que, tiempo después, recibió el Jefe de redacción, se podía leer [...]” (Rivera Garza 70). Desde este momento, la voz del narrador omnisciente se intercala entre lo que ocurre en la ciudad y fuera de ella. Se entrecruzan las voces y como resultado en el cuento se hacen presentes dos narradores: uno omnisciente y uno en primera persona, que es la protagonista; su voz se despliega a través de sus cartas al editor y el diálogo con los hombres de la ciudad. Esta

---

<sup>24</sup> Al igual que los demás personajes del cuento.

<sup>25</sup> “Mientras la esperaba [su maleta] recordó la mueca en la cara del oficial [de migración]. La había mirado de arriba abajo al preguntarle por el motivo de su viaje. Ella respondió con la verdad: trabajo. El oficial guardó silencio, la miró ahora de abajo hacia arriba, y firmó papeles parsimoniosamente, sin ocultar la mueca que acercaba la comisura izquierda de su boca hacia su pómulo” (58).

estrategia narrativa interrumpe y desmantela el misterio del cuento. El cambio que se da a partir de las investigaciones de la protagonista sobre las “otras” es relevante; la mirada que ofrece el narrador omnisciente sobre la reportera traza sus propósitos en cuanto al reportaje de la ciudad, el que espera el periódico, pero también, después de las revelaciones del mesero, se centra en sus intentos por encontrar a las periodistas. Posteriormente, a través del editor, los detalles que incluyen en sus cartas, la reportera anuncia sin reparo la amenaza que sufre, su persecución y eventual estancia forzada en la selva. Consecuentemente, es la narración a contrapunto la que confirma que la protagonista es vigilada y advertida:

Meses después, en los reportajes que llegaron, sin firma, a las oficinas de su periódico, se encontraría la descripción de lo que sucedió al abrir la puerta de su cuarto<sup>26</sup>: <El sobre, blanco y rectangular, contrastaba con el color oscuro de la alfombra. Era imposible no verlo. Lo recogí: ningún nombre. Lo abrí. La nota era breve e iba escrita con una letra pequeña e irregular. *Aléjese. Váyase de este lugar. Pronto ya no tendrá manera de escapar [...]* Tenía miedo [...] Todo parecía estar en su lugar pero, de alguna manera, nada lo estaba (Rivera Garza 64).

Este modo de narrar interrumpe la lectura lineal del cuento, pero establece la rivalidad entre la ciudad y la selva. En “El margen como centro: exploración del espacio en dos cuentos de *La frontera más distante* de Cristina Rivera Garza”, Irma Cantú cita a Mayra Luna para plantear que el cuento de Rivera Garza no sigue las formas tradicionales de su género, no cuenta dos historias, ni una de ellas tiene un final revelador, para Luna las dos historias son implícitas,

Una que se escribe para desdibujar a la historia ‘original’; por tanto, es implícita desde su inicio. La otra historia implícita, aquella que se encuentra entretrejida en el relato, que se esconde en el lenguaje, es, más que otra historia, la evocación de un estado [...] Estados similares a los que provoca la contemplación de una catástrofe desoladora, pero ajena (Luna citada en Cantú, 352).

Concuerdo con Luna en su análisis de la estructura no tradicional del cuento, en cuanto a su argumento sobre los “estados” me interesa en la medida que destaca la presencia de elementos y tonos desoladores y catastróficos. En mi acercamiento respecto a la forma del relato, encuentro

---

<sup>26</sup> Después del primer encuentro con el mesero.

que es una crítica a la función de oposiciones divisorias en la sociedad expuesta; “La ciudad de los hombres” presenta deseos de orden, éxito, salud, estrictamente alcanzables mediante el control, la división y exclusión. De manera que la autora a través de esta disrupción formal, se enfrenta a “civilización y barbarie” y debate este pensamiento fundacional de las naciones latinoamericanas. La intertextualidad se da entonces a través del reconocimiento de la tradición literaria y su propia manera de leerla. En sus análisis del diálogo entre textos sobre Bajtín, Julia Kristeva argumenta que el filósofo, “[...] sitúa el texto en la historia y en la sociedad, consideradas a su vez como textos que el escritor lee y en los cuales se inserta reescribiéndolos” (Navarro). Esta manera de escribir y plantear una obra literaria delineada por Bajtín, no es sólo una característica que Rivera Garza explora en *La frontera más distante*. A través de su producción literaria, la autora muestra interés por hacer presentes intercambios entre contextos, lograr replanteamientos<sup>27</sup> y posturas críticas, ya que de manera semejante a Bajtín considera que la escritura tiene un lazo inseparable con su contexto, como ella misma ha aseverado, “[...] cualquier relación que tengamos con el lenguaje es una relación social, que incide sobre las relaciones de poder, que corresponden al texto y el contexto en que la escritura toma lugar [...]” (“La escritura comprometida”, 2013). “La ciudad de los hombres” nos acerca de manera creativa y crítica a su postura sobre un discurso divisorio entre espacios latinoamericanos por medio de sus decisiones retóricas. Esta crítica está acompañada por un intento de su disrupción, ya que entre más se acerca a la selva la protagonista, escapar de la vigilancia de la ciudad para alterar su división se vuelve un objetivo principal.

## II. Selva: la “colindancia”

Es de notar que en “La ciudad de los hombres” el mesero es elusivo en sus respuestas a la reportera, en la manera que se refiere a las periodistas y al pretender no saber qué les pasó o

---

<sup>27</sup> *Nadie me verá llorar* (1999) *Verde Shanghai* (2011)

dónde están. Indudablemente el mesero sólo “pretende”, ya que después de su segunda entrevista con la protagonista aparece sin anunciarse, “– Tiene que venir conmigo – susurró el mesero mientras colocaba su mano sobre el codo y, empujando con suavidad, la llevaba fuera de su habitación –. Confíe en mí [...]” (Rivera Garza 73); le venda los ojos, la sube en un auto y lleva a la selva con las “otras”, quienes la esperan en una choza localizada bajo frondas verdes (74). Los detalles de su único encuentro con ellas son relatados en los reportajes posteriores que lee el editor; las acepciones que le da a la selva son las de distintos lugares inconstantes: “No se trata de una ciudad alterna propiamente dicha, sino de una serie de anti-ciudades que, diseminadas a lo largo de los estrechos fronterizos, sobreviven en constante movimiento” [...] (75). Estos lugares están localizados en “las afueras del orden”<sup>28</sup> y en ellos están detenidas las reporteras.

Las descripciones de las “anti-ciudades” en la selva nos llevan a la escritura “colindante” que Rivera Garza favorece: “Hay un término que a mí me gusta mucho, el de escritura colindante, porque remite a un espacio donde no hay oposición, sino que es un terreno que todavía no está vigilado, o que por algún momento se ha escapado del ojo vigilante de los grandes clasificadores ... esos son terrenos de radical libertad creativa” (Sosa). Este tipo de escritura evoca escapes, lindes, pero también a partir de las designaciones de Rivera Garza, la podemos considerar como una estrategia para escapar de las formas de control y vigilancia. Debido a su apuesta narrativa en este cuento y sus afirmaciones sobre la escritura, el término “colindancia” — la condición de lo “colindante”—genera una mirada crítica que permite analizar, no sólo en este relato, sino en otras obras de la autora su interés por desafiar el control, las clasificaciones, las divisiones y las fronteras.

Encuentro que el término “colindancia” describe cómo a través de las “anti-ciudades” se busca el deslinde de la ciudad y escapar su control; se anhela también evitar delimitaciones

---

<sup>28</sup> “En las afueras del orden se desarrolla, con gran obstinación, otro orden” (75).

estrictas, rechazar la estabilidad a través de incesantes movimientos: “[...] Fundadas y abandonas casi al mismo tiempo, esos caseríos sólo pueden existir sino son detectados por los distintos sistemas de vigilancia de la ciudad. Pasar desapercibidas es, luego entonces, su principal objetivo” (Rivera Garza 75). Las mencionadas características describen esos espacios de “resistencia” que las mujeres habitan para intentar mantenerse al margen de la ciudad y sus habitantes. Sus destacadas diferencias plantean que si “La ciudad de los hombres” es concebida como un “proyecto” utópico, las “anti-ciudades” de las mujeres son heterotopías. Los caseríos se asemejan a esos espacios propuestos por Michel Foucault en “Of other Spaces” (1976/1984)<sup>29</sup> y en el prefacio de *The order of things* (1966). Por medio del marco heterotópico de Foucault, podemos interpretarlos como lugares de resistencia, pero también como causantes de un reordenamiento, ya que estos serán para las periodistas su salvación y prisión. Debido a estas oposiciones es relevante considerar las distintas heterotopías propuestas por el filósofo en los textos mencionados, pero también perspectivas en cuanto a éstas.

En “Of other Spaces” Foucault plantea seis principios de las heterotopías. El primero de estos afirma que son espacios de “crisis”. Sin embargo, considera que este tipo está desapareciendo<sup>30</sup> y siendo reemplazado por las heterotopías de “desviación”: “[...] those in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (1984, 48) Esta afirmación responde a la primera impresión que se presenta de las “anti-ciudades” en el cuento de Rivera Garza. Si bien, “La ciudad de los hombres” ofrece los que podrían ser espacios de escape de la vigilancia, de posible resistencia, es el “mesero” el que dirige a la periodista ahí y

---

<sup>29</sup> A pesar de nombrarlas en dos ocasiones, sólo es en su conferencia “Of other spaces” donde describe las heterotopías a través de seis principios. Es relevante también explorarlas teniendo en cuenta que la conferencia fue publicada como artículo póstumamente sin permiso del filósofo.

<sup>30</sup> “In the so-called primitive societies, there is a certain form of heterotopia that I would call crisis heterotopias, i.e., there are privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis: adolescents, menstruating women, pregnant women, the elderly, etc. In our society, these crisis heterotopias are persistently disappearing, though a few remnants can still be found”



es un “chofer” el que la conduce a esos lugares por última vez. Son espacios contradictorios. De libertad, porque no hay contacto directo con los hombres, no están bajo el control o normalización cotidiana de la ciudad. No obstante, sus constantes movimientos advierten que a pesar de estar fuera de la ciudad, las mujeres continúan siendo vigiladas. Las periodistas han sido colocadas ahí porque se desvían de la norma. La “colindancia” en los textos de Rivera Garza responde a las conclusiones sobre las “heterotopías” planteadas por Foucault, y a una de sus posibles definiciones sobre estos espacios “reales”:

First there are the utopias. Utopias are sites with no real place. [...] There are also, probably in every culture, in every civilization, real places - places that do exist and that are formed in the very founding of society - which are something like counter-sites [...] Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias (1984, 50).

Las mujeres son excluidas de “La ciudad de los hombres” con la premisa de que sus habitantes logren éxito y vidas sanas. Las periodistas al entrar a la ciudad impiden este ideal. La ciudad, al contrario de las “anti-ciudades”, es una “utopía”; es un lugar “no real” en el sentido que todavía no es lo que los hombres desean alcanzar, pero que en este contexto, de igual manera, ejerce poder. Es “un proyecto” que no funciona por completo como lo destaca “El Hombre Sonriente” cuando se refiere a sus líneas telefónicas, “El servicio puede ser pésimo a veces – dijo, por toda explicación-. No todo está resuelto es nuestra ciudad, como se puede imaginar” (65). Esta irresolución también es clara cuando la periodista es testigo del control de sus habitantes, ya que la ciudad no sólo excluye a las mujeres, sino que a través de la normalización de sus ciudadanos busca un control absoluto de aquellos que la habitan.

Una mañana, hacia la mitad de su estadía, la periodista es despertada por una música indescriptible. Si bien es tan sólo un susurro como ella en un momento lo califica, le molesta y llama a la recepción para quejarse:

“Un saxofón. Un piano. Algo entre los dos. [...] – ¿La música de la mañana?- repitió ella sin comprender? / Así es – dijo él, sin inmutarse. / Pero yo no quiero oír su música de la mañana – dijo, enunciando con todo cuidado cada palabra. – No hay nada que podamos hacer desde aquí –. Son los ejercicios matutinos” (Rivera Garza 68).

Al colgar el teléfono, la protagonista se siente agobiada. A este punto de la narración, está al tanto que las mujeres son consideradas una amenaza en la ciudad y son tratadas como tal. Al darse cuenta que los hombres también están sujetos a cierto tipo de control, vigilancia, la protagonista, exasperada, exhibe a qué nivel ha incrementado su temor a través del llanto:

Cuando se dirigió a la ventana que daba a un gran patio interior se sorprendió al ver a un grupo de hombres jóvenes sosteniendo libros entre las manos. Caminaban y leían al mismo tiempo. Daban la impresión de ser monjes o eunucos o seres que pertenecían a otro mundo. Quiso tomar fotos pero recapacitó: imposible saber si eso estaba permitido o no. [...] No era para tanto, se lo repetía a sí misma, pero no pudo detener el llanto” (69).

El control absoluto de una sociedad, el rechazo de un grupo de personas, también presenta una posición crítica en cuanto las conclusiones de Michel Foucault sobre el “biopoder”. Este poder, que Foucault caracteriza como uno que se hace presente en el período posterior al siglo XVIII, se refiere al control total de poblaciones, que se puede ejercer a través del racismo. En la “ciudad” el rechazo es hacia las mujeres, que si bien no son rechazadas por su “raza”, sí lo son por su género. Su exclusión en la selva evocan las prácticas de control planteadas por Foucault. De acuerdo al filósofo, como se argumenta en el capítulo 1 el racismo es indispensable en este tipo de sociedades para poder dar “muerte” a los otros, pero este acto no es siempre literal: “Desde luego, cuando hablo de dar muerte no me refiero simplemente al asesinato directo, sino también a todo lo que puede ser asesinato indirecto: el hecho de exponer a la muerte, multiplicar el riesgo de muerte de algunos o, sencillamente, la muerte política, la expulsión, el rechazo, etcétera [...]” (2001, 9). Las periodistas en la sociedad expuesta por el relato son rechazadas y aisladas. Su “muerte” se da a través de su aislamiento, abandono en la selva y consecuente pérdida del entendimiento.

Si bien la protagonista logra reunirse con las periodistas, como tanto lo deseaba, su encuentro no le provee ningún tipo de información sobre sus vidas previas. Lo que sí logra es fortalecer sus conclusiones acerca del poder de la “ciudad” sobre sus mismos habitantes, espacio y aquellos que los rodean. No obstante, la selva también tiene protagonismo como lo afirman las mujeres que la habitan y comentan constantemente sobre ella: “Los inviernos son muy templados aquí. [...] Si guardas lo suficiente, no tardará en crecer algo ahí” (75-76). Al narrar esta reunión, la reportera es más explícita sobre el destino final de las periodistas: “Ahí, en uno de esos efímeros poblados, sobreviven hasta la fecha dos de las tres periodistas que no lograron salir de la Ciudad de los hombres” (75). Las mujeres viven en este espacio alejadas de la ciudad y de su control inmediato. Esta premisa a partir de lo que la narración ha planteado hasta este momento no significa liberación. Las periodistas que habitan estas “anti-ciudades” han perdido su habilidad para comunicarse y llevar a cabo decisiones propias:

-¿Huyen?- les pregunté.

-¿De qué? – me preguntaron a su vez, intrigadas.

-¿Cómo es que decidieron quedarse aquí? – continué.

-Uno no decide nunca este tipo de cosas, balbuceó una de ellas [...] Este tipo de cosas pasan. Eso. Pasan. Y, luego, dejan de pasar .

-Pero algo ha de haber sucedido- insistí- (Rivera Garza 76).

En la “colindancia” las mujeres no tienen control, a pesar de que han cruzado hacia otro espacio y están alejadas de la ciudad. Esta perspectiva de este espacio heterotópico desarrolla las características que Foucault propone. Las heterotopías son espacios reales, que existen para separar grupos que no forman parte de la norma. Las “anti-ciudades” en la “colindancia”, a pesar de ser lugares fuera del control de la ciudad, dispersos, inconstantes, no les dan liberación. Las mujeres están atrapadas en ellos. No recuerdan por qué decidieron quedarse ahí, pero tampoco tuvieron otra opción. En la “colindancia” se convierten en “inhumanas”, han perdido sus habilidades comunicativas, intrínsecas de su profesión previa: “Me tomó tiempo darme cuenta de

lo obvio: las ex periodistas no entendían ya mis preguntas y yo estaba incapacitada todavía para entender sus respuestas” (Rivera Garza 76). La incompreensión entre ellas es hecha evidente por su estadía en la selva como reafirma una de las investigaciones que lleva a cabo la reportera acerca de “La inhumana” y forma parte de los reportajes que recibe el editor posteriormente:

Engrapadas a las páginas en blanco o pegadas con resistol, eran notas amarillentas en las que, años atrás, se había documentado la aparición súbita de un ser salvaje en la ciudad. Sin hablar su lengua y encorvada, la figura parecía provenir de muy lejos. Un lugar fuera del tiempo. Un lugar sin contextos humanos [...]. En las fotografías a veces daba la impresión de ser mujer [...] en otras más no se parecía a nada familiar. La Inhumana, le había puesto desde el inicio, conservando el artículo en femenino (Rivera Garza 73).

Las descripciones de “La inhumana” se asemejan a las reporteras que residen en las “anti-ciudades”. Asimismo, es en lo que teme convertirse la reportera cuando está a punto de ser abandonada en la selva: “Asumí que me abandonaría a la orilla del camino de un momento a otro. Ésa era su estrategia: abrir la puerta y depositar al inicio de la nada, que era en realidad el inicio del todo, un todo inconmensurable y verde, a la todavía humana”(83). La selva sirve como depositario de las mujeres, de las todavía humanas que tienen como asignación comentar, reportar, el “proyecto”.

La ciudad se establece como un espacio “civilizado”, a través del género masculino y un propósito en común. Las que cruzan este espacio, no comparten estas características y son apartadas. Este acto resulta fatal para sus habilidades comunicativas y libertad. Este terrible vínculo había sido aludido por el “Director” del “Hospital para Enfermos Crónicos” cuando la periodista lo entrevistó:

- Ahí está el cementerio, ¿alcanza a distinguirlo?  
- preguntó el Director mientras se aproximaba a ella por la espalda [...] Las criptas siempre desaparecen bajo el embate de las plantas. Supongo que eso es lo bueno de tener un cementerio en la selva - concluyó (79).

La afirmación del director del hospital acerca del ocultamiento en la selva del cementerio es otra de las maneras que la narración presagia el destino final de la reportera. De acuerdo a Foucault, los cementerios son también un tipo de heterotopía. Aunque sus publicaciones sobre éstas son escasas, el filósofo las define de múltiples maneras. Como resultado, su obra ha dado varias interpretaciones. También, encuentro relevante destacar que las heterotopías han sido interpretadas por críticos y filósofos como espacios de resistencia a sistemas hegemónicos. Las “anti-ciudades” en el cuento de Rivera Garza permiten explorar las complejidades de estos lugares; caben dentro del marco teórico de Foucault, pero también evidencian sus inconsistencias y paradojas como argumenta Robert J. Topinka: “Indeed, the paradox of heterotopias is that they are both separate from and yet connected to all other spaces” (60). Esta premisa matizada por Topinka resalta lo difícil que es definir las, pero también cómo desde este lente teórico la obra de Rivera Garza se posiciona en contra de divisiones y oposiciones extremas. Esta propuesta es evidente en el caso del cementerio que está dentro de la selva y acompañado de las “anti-ciudades”. Foucault delinea en su artículo “Of Other Spaces” que el cambio de localización de este espacio, del centro de la ciudad hacia las afueras en culturas occidentales es un ejemplo que especifica cómo ha sido concebida la muerte en distintos contextos históricos<sup>31</sup>. En el cuento de Rivera Garza, este sitio responde a un contexto en donde la muerte ya no es concebida como parte de la ciudad, es marginada, pero también formula otra capa de entendimiento de la selva: contiene varios espacios heterotópicos. Esto reafirma la imposibilidad de entenderlos sin tener en cuenta a la ciudad o la posibilidad de salir de ellos.

---

<sup>31</sup> “The cemetery is certainly a place unlike ordinary cultural spaces. It is a space that is however connected with all the sites of the city, state or society or village, etc., since each individual, each family has relatives in the cemetery. But it has undergone important changes. Until the end of the eighteenth century, the cemetery was placed at the heart of the city, next to the church. [...] it is from the beginning of the nineteenth century that everyone has a right to her or his own little box for her or his own little personal decay, but on the other hand, it is only from that start of the nineteenth century that cemeteries began to be located at the outside border of cities. In correlation with the individualization of death and the bourgeois appropriation of the cemetery, there arises an obsession with death as an illness” (Foucault)

La “colindancia” de Cristina Rivera Garza en “La ciudad de los hombres” busca cuestionar, desfigurar y/o desubicar un centro. La crítica Marie José Hanaï en su exhaustivo análisis de *La frontera más distante*, propone que la autora forma parte de una generación de ruptura: “[...] que se puede asimilar con los ‘escritores fronterizos’<sup>32</sup>, radicados geográficamente en los estados fronterizos mexicanos, pero también en un movimiento de ruptura frente a los cánones, ruptura que implica una relación lúdica con las convenciones literarias, a las cuales no obedecen, que revisan y reescriben” (Hanaï). La revisión de los cánones que acentúa Hanaï se hace presente en “La ciudad de los hombres” al reescribir “civilización vs. barbarie” por medio de “civilización vs. selva”. Pero también al plantear que lo que se toma por oposición absoluta no lo es por completo, debido a que existen espacios que alteran la lógica binaria; la “colindancia”<sup>33</sup> ejemplifica el rechazo de los límites, de la represión institucional y de territorios restrictivos. La irreverencia al canon presente en este cuento, propone liberarse de una tradición que difundió la división en naciones latinoamericanas, a través de prácticas ideológicas violentas y/o la opresión política. Rivera Garza da cuenta de esto, de su huella, al igual que de su propia postura, que no es del todo esperanzadora como lo deja ver desde un inicio “La ciudad de los hombres”.

La visita de la reportera a la ciudad es oficial, pero no es tratada como tal. No es recibida de manera grata, como lo ejemplifica su experiencia en el aeropuerto de la ciudad:

Mostró sus documentos oficiales al pasar por las oficinas de inmigración y, después, a paso lento fue por su maleta. Mientras la esperaba recordó la mueca en la cara del oficial. La había mirado de arriba abajo al preguntarle por el motivo de su viaje. Ella respondió con la verdad: trabajo. El oficial guardó silencio y la miró ahora de abajo hacia arriba, y firmó los papeles parsimoniosamente, sin ocultar la mueca que acercaba la comisura izquierda de su boca hacia su pómulo (Rivera Garza 58).

---

<sup>32</sup> De acuerdo a Marie José Hanaï, “Apelación utilizada por los críticos B. Rodríguez y R. L. Williams en La narrativa posmoderna en México, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2002”.

<sup>33</sup> La “colindancia” se encuentra también en sus publicaciones periodísticas y en *Ningún reloj cuenta esto*.

El recibimiento hostil no es sólo por parte de aquellos que representan a la ciudad, sino también por los mismos ciudadanos, ya que después de recoger su maleta varios hombres intentan robársela,

Iba distraída y a disgusto, en efecto. Iba en contra de su voluntad. Eso lo debió haber notado el hombre que, veloz, pasó a su lado, tratando de arrebatárle la bolsa de su hombro. Esto también lo percibió con toda seguridad el otro hombre que corriendo en sentido contrario, intentó llevarse su maleta [...] cuando apareció el tercer hombre, quien repitió su nombres varias veces y la tomó por los hombros al notar su falta de reacción, ella no pudo hacer otra cosa más que echarse a llorar (Rivera Garza 59).

Los episodios citados establecen el rechazo, acecho de la mujer y disgusto de la asignación por parte de la reportera. Va en contra de su voluntad y sólo acepta el reportaje debido a que le he es conveniente<sup>34</sup>. La ciudad no le interesa. Este primer cruce, – que da cuenta del rechazo de las mujeres en la ciudad – inicia para la protagonista una serie de incidentes amenazantes que presagian su eventual marginación a la “colindancia”. Sus cruces a la ciudad o la selva no son gratos. La muerte es una característica que las acompaña. Si bien la reportera se muestra práctica en cuanto a la asignación, desde su llegada a la ciudad, el temor y las pesadillas no la abandonan. Sus sueños relatan situaciones donde pierde el control, fuerzas inexplicables la dominan y la hacen desaparecer. La narración de las dos pesadillas es enunciada en cada ocasión de la siguiente manera, “Esa noche la periodista soñó [...]” (60 y 68). A pesar de su inicio similar, en la primer pesadilla la reportera sueña que levita y no tiene dominio: “[...] No tenía deseos de volar [...] La sensación de ligereza que, al inicio sólo era motivo exaltación, pronto se convirtió en suspicacia y, luego, casi de inmediato, en terror” (Rivera Garza 60). En el segundo y último sueño, el pánico se hace presente al presentársele una versión miniatura de ella misma dentro de una casa gigante:

---

<sup>34</sup>“ Tenía deudas y también aspiraciones, y ambas cosas la habían obligado a sonreír sin demasiada ironía cuando le entregaron los boletos en la mano” (57).

Calculó que le faltaban unos tres metros cuando se topó con un espejo: había una mujer pequeñísima en él. Una muñeca o un títere. Una especie de gnomo vestido de mujer. Le tomó tiempo entender que eso era ella misma. Y cuando por fin lo entendió, el terror fue tanto que se echó a correr. El efecto de la ampliación de la casa se multiplicó entonces y pronto, la mujer se vio a sí misma desaparecer (Rivera Garza 68).

En las dos pesadillas el terror es un elemento recurrente y matices del género fantástico sobresalen. Lo sobrenatural de estas pesadillas enfatizan la pérdida de control y que son algo que tienen todas en común. Siendo esto así, es ineludible apuntar que la historia que las periodistas le cuentan a la protagonista se asemeja a sus pesadillas. Sus afirmaciones destacan que han perdido el entendimiento y la memoria. Como se postuló previamente, no recuerdan cómo, ni por qué llegaron a la selva y a las preguntas repetitivas: “¿Cómo es que decidieron quedarse aquí?” responden con el inmutable, “Uno no decide este tipo de cosas” (Rivera Garza 76). La “colindancia”, la heterotopía, ha transformado a las mujeres en seres incapaces de comunicarse, ya sea lo que sufrieron en la ciudad o lo que sobrellevan en las “anti-ciudades”. No pueden expresarlo de manera elocuente. Estas son las consecuencias fatales de una sociedad que ejecuta la normalización de su población y la exclusión de las mujeres. Aunque, para aquellos simpatizantes del “proyecto” esto no es una aflicción.

Las repetitivas representaciones de la amenaza contrastan con las escasas investigaciones que hace el “Jefe” desde la partida de la protagonista. En un principio, la incomunicación desde su partida preocupan al editor y se imagina lo peor<sup>35</sup>, pero no procede a llevar a cabo las investigaciones necesarias, ya que teme causar problemas internacionales: “Después de dudarlo mucho, decidió esperar un par de días más. No quería provocar pánico entre los empleados ni tropiezos de corte diplomático entre las dos ciudades” (Rivera Garza 77-78). El “Jefe” está al tanto de los problemas que puede causar si busca a la reportera. Su comportamiento demuestra

---

<sup>35</sup> “Dejaron de tener contacto con ellas casi desde el momento en que partió. Al jefe de Redacción le extraño no recibir información alguna respecto de su llegada y no dejó de sentir un resquemor creciente [...] Imaginó lo peor, por supuesto” (76-77)



conflictos entre el extranjero y la ciudad. La actitud del editor es tímida, pone la seguridad de la reportera en segundo plano y reproduce el comportamiento de los hombres en la ciudad. Si bien, no ha recibido los reportajes que tanto esperaba, prefiere evitar conflictos.

La reportera fue enviada con la premisa de que escribiera reportajes de un “éxito asegurado”, pero éstos no se llevan a cabo de manera inmediata. La desaparición de una tercera periodista, o cuarta tampoco esto lo deja claro la narración, muestra una vez más el fracaso de los periódicos de reportar sobre la ciudad. Ésta resiste ser comentada y exponerse al escrutinio internacional. A pesar de ser sólo un “proyecto”, se muestra inquebrantable. Esta dureza contrasta con la selva (y sus “anti-ciudades): no es un lugar inamovible, no necesita construirse, es la naturaleza, lo conocido, lo que siempre ha estado. Las mencionadas referencias evocan a otras obras de la tradición literaria latinoamericana que exploraron las selvas inestables como, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. La evocación está ahí, pero Rivera Garza no abandona la ambigüedad. No ofrece una cita directa, no obstante, la selva es esa alusión a esos espacios considerados “civilización” o “barbarie”, presentes en los imaginarios literarios latinoamericanos. Lo que distingue a este relato es la forma que la autora presenta ese eco literario. Lo hace a través de la selva, pero específicamente a través de su incuestionable color: “Ésa era su estrategia: abrir la puerta y depositar al inicio de la nada, que era en realidad el inicio del todo, un todo inconmensurable y verde, a la todavía humana” (83). Es ineludible resaltar la compaginación de lo verde, con esa selva donde será abandonada la reportera y el “inicio de todo”. Esta insinuación es similar a lo que González Echevarría en el “El mundo perdido redescubierto” propone sobre la obra de Sarmiento. Argumenta que al ahondar en la memoria cultural argentina, convertirla en su objeto de estudio, Sarmiento en *Facundo*, conceptualiza el origen argentino a través de la pampa verde: “Aunque

Sarmiento alude con frecuencia a la historia española e incluso a la historia india de Argentina, el origen es la pampa que aparece como un inicio absoluto, anterior a la historia [...]” (172).

Echevarría explora la conexión de la pampa y la historia literaria latinoamericana; también, el interés de Sarmiento por Facundo Quiroga y la influencia de éste en su obra (Echevarría 180, 181 y 182). De su estudio crítico, es ineludible resaltar sus indagaciones sobre cómo los espacios, la pampa en particular, llegan a ser parte integral de discursos políticos y tradiciones literarias. Encuentro que “La ciudad de los hombres”, al igual que en *Facundo*, ese espacio verde es el “inicio de todo” para la protagonista y el comienzo de sus reportajes sobre la ciudad. Aunque este regreso al “origen”, para ella es también el origen de su prisión, no es un reencuentro con un inicio histórico anterior a todo, como propone Echeverría. La pampa y la selva se pueden distinguir de esta manera en el relato de Rivera Garza, ya que también sus características intrínsecas como espacios de la naturaleza no son similares<sup>36</sup>. Este tipo de narrativa no se alude. Esta *memoria narrativa* resalta que la intertextualidad no se da en el texto a través de un diálogo sin conflictos.

Rivera Garza alude a esa tradición, a esos lugares marginalizados, calificados como salvajes, bárbaros, que aprisionan. La caracterización de las “anti-ciudades” como prisiones o lugares fatídicos, evoca las afirmaciones del poeta Arturo Cova sobre la selva. El protagonista de *La vorágine* también la concibe como fatal: “Déjame huir, oh selva, de tus enfermizas penumbras, formadas con el hálito de los seres que agonizaron en el abandono de tu majestad. Tú misma pareces un cementerio enorme donde te pudres y resucitas!” (Eustasio Rivera 122). Rivera Garza evoca esa tradición “verde” que data desde el siglo XIX en Latinoamérica, al volver a la imagen de la selva como cementerio, “anti-ciudades”, caseríos, o como el “inicio de todo”. La reportera desea huir, pero no lo logra. Este fracaso, plantea otro, el de la perduración

---

<sup>36</sup> Basta recordar que su fauna y especies, por ejemplo, tampoco no pueden equipararse.

de esa tradición divisora en el imaginario latinoamericano, que trajo consecuencias todavía irreversibles a las naciones latinoamericanas, tales como la discriminación o rechazo de sus raíces originarias.

A través del relato se plantea que la “colindancia” existe debido a que hay un “proyecto” que la necesita para aprisionar a las mujeres. También, que este espacio no funciona por completo como lugar de resistencia, como las heterotopías propuestas por Foucault en “Of Other Spaces”, ya que las periodistas siguen siendo vigiladas ahí y por eso intentan mantenerse en movimiento. La reportera es una más de las que han sido abandonadas en ese lugar. Este acto fortalece el discurso excluyente y represivo de la ciudad. No obstante, la *memoria narrativa* reafirma que la selva no es evocada únicamente para establecer referencias o fuentes.

La escritura, la asignación periodística, los ecos literarios, como se ha destacado a través del marco de la *memoria narrativa*, son los puntos cardinales desde donde Rivera Garza prefiere plantear sus reflexiones acerca de la tradición literaria latinoamericana. El final sin resolución de “La ciudad de los hombres” se vincula con esta premisa:

Estoy segura de que el tiempo se hará cargo de todo lo demás. Mientras tanto escribo. Mientras tanto me guarezco en esta choza y escribo. [...] Pronto, también, dejaré de entender. Cuando alguien me arrebatase este pedazo de papel de entre las manos no entenderé ya más (83-84).

La protagonista no logra salir de esos espacios. A pesar de estar fuera del “proyecto” está aprisionada en su “colindancia”. Ésta existe como respuesta a ese lugar. En este aspecto específicamente es una heterotopía como las propone Foucault en su principio sexto: “They have a function in relation to all the space that remains” (8). Sin embargo, los reportajes que le llegan posteriormente al editor, complican esta inescapable conexión propuesta por Foucault y por el mismo relato de Rivera Garza. Estos artículos periodísticos son una fusión entre el diario personal, reportajes y cartas; incluye detalles de la ciudad, que ninguna reportera puso en papel,

pero también sus reacciones personales, acerca del miedo, la amenaza y algunos episodios de llanto como respuesta a éstos. La salida de las cartas/reportajes de las “anti-ciudades” son la resistencia al “proyecto”, a la “civilización”, a la ciudad. Si bien, la reportera no logra liberarse físicamente, sí lo hace a través de la escritura. Estos sí consiguen la libertad, al igual que en *La vorágine*. En el prefacio de *The order of things* Foucault hace referencia a la conexión entre la escritura, el lenguaje en particular y los espacios:

“Heterotopias are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this and that, because they shatter or tangle names, because they destroy ‘syntax’ in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite one another) to ‘hold together’” (57).

Esta función evoca el comportamiento, el lenguaje limitado de las periodistas, no logran transmitir sentido alguno; no saben reconstruir los sucesos o recordar quienes las llevaron a la selva. No obstante, los reportajes son lo contrario. Si bien, su narración es algunas veces breve, está mediada por el “Jefe”, no es sino hasta el desenlace del relato que la existencia de los reportajes reafirman su relevancia política. Son los escritos de una reportera los que denuncian la amenaza, el control, la represión y autoritarismo de la ciudad. Al contrario de lo que se presenta en *La vorágine* el escritor/la escritora no resiste la selva, sino la “civilización”. Esta propuesta destaca cómo los replanteamientos de Rivera Garza van más allá de la cita textual. Las cartas/reportajes le permiten a la autora dialogar con múltiples contextos. Es una reafirmación de su interés por evocar y reevaluar el pasado. Este tipo de cruce, el que no se detiene ante los espacios o temporalidades es el único posible. Sólo la escritura puede escapar.

La selva, “la colindancia”, “las anti-ciudades”, el cementerio, traen a discusión una *memoria narrativa* que reflexiona sobre los cruces a espacios que institucionalmente se proponen como excluyentes. Rivera Garza a través de un relato sin referencias específicas a países, explora

varias vertientes de las fronteras. Esta elección nos acerca a problemáticas contemporáneas sobre los cruces, la inmigración, como la de aquellos latinoamericanos hacia los Estados Unidos. A través de la figura de la reportera “La ciudad de los hombres”, desde un espacio que exhibe oposiciones, divisiones, evoca un encuentro de discursos literarios. Esta evocación que enfatizan ciertos géneros y propuestas narrativas se repite en otros momentos de la obra de Rivera Garza, como en “La alienación también tiene su belleza” de *Ningún reloj cuenta esto* (2002). La publicación de esta colección de relatos es previa a *La frontera más distante* (2008) y varias temáticas se repiten: el cruce, las fronteras y la relevancia de la escritura, pero en esta ocasión las explora desde la relación entre los Estados Unidos y Latinoamérica.

### **III. La traducción como salvación y prisión**

En “La alineación también tiene su belleza” la narración es en primera persona. El personaje sin nombre — una vez más — describe cómo obtiene un trabajo de traductora. Es de notar que este personaje esboza ciertas características de las mujeres de “La ciudad de los hombres”: “Apenas dos meses en el nuevo año y ya sabía que con mi forzada dieta de semillas de girasol, pan de centeno y vegetales crudos no sobreviviría el invierno” (*Ningún reloj*, 43). La descripción de la narradora, una artesana del lenguaje como las reporteras del relato previo, es la de un ser animal que sobrevive de acuerdo a las estaciones, una “inhumana”. Este es un gesto que marca una continuidad narrativa. No obstante, la elección por representar a las mujeres bajo este tipo de características se matiza de manera distinta en los dos cuentos.

La protagonista en la primera parte del relato responde a un aviso de empleo y es entrevistada por Diamantina Skvorc, la dueña de “Diamantina Beauty Products, Inc”. La empresaria es originaria de Texas, está casada con un inmigrante croata y busca una persona que en nueve semanas le traduzca al inglés nueve cartas en español que heredó de su abuela.

Diamantina no sólo necesita una traductora del idioma, sino también una intermediaria cultural, como ella misma afirma: “Yo no las entiendo, la letra es muy irregular y habla de cosas que yo no conozco. México. La familia. Secretos” (*Ningún reloj*, 47). El tipo de traductora que necesita debe entender español y a “México”. Esta tarea a ella le parece alcanzable y después de escuchar sobre los estudios en México de la narradora, sobre su conocimiento de bromas, insultos, adivinanzas en español, cree que ella es capaz de lograr estos dos objetivos. Especialmente, después de que la protagonista animosamente le recita el trabalenguas del amor: “para qué quiero que me quiera el que no quiero que me quiera si el que quiero que me quiera no me quiere como yo quiero que me quiera” (*Ningún reloj*, 44). La narradora le comprueba a la empresaria su habilidad lingüística, su “mexicanidad”, consecuentemente es contratada como traductora de cartas de amor.

Desde los primeros intercambios entre la traductora y la empresaria se pueden distinguir problemáticas entre lo latinoamericano (lo mexicano en particular) y lo estadounidense, el inglés y el español, en los Estados Unidos. Así como también posiciones anti-inmigrantes, o de rechazo, por parte de los mismos latinoamericanos en contra de aquellos que emigraron, a quienes consideran más como “ellos” que “nosotros”. Ese binomio que se discute ampliamente en el capítulo 1 y en los próximos capítulos. La traductora muestra esta perspectiva al mostrarse crítica de Diamantina: una mujer de origen mexicano, nacida Texas, que no habla español. Las dos son distintas y estas diferencias se presentan en el relato desde varias vertientes, pero un principio se ejemplifican a través de su situación económica. El primer párrafo del relato establece la condición de pobreza, de hambre casi “animal” de la protagonista, también a través de la descripción de su dieta, como se argumentó previamente: “Apenas dos meses en el nuevo año y ya sabía que con mi forzada dieta de semillas de girasol, pan de centeno y vegetales crudos

no sobreviviría el invierno” (Rivera Garza 43). La joven mexicana, sin trabajo, ni nombre propio, puede ser comparada a un animal que inverna; sus ansias por sobrevivir, su origen, son establecidos desde el inicio y son más importantes que su nombre. Así lo destaca Diamantina, ya que en ningún momento durante la entrevista inicial, o en otros momentos se lo pregunta. El de ella, al contrario, es repetido, evocado, varias veces. Incluso en las cartas que tiene que traducir la protagonista, ya que la empresaria heredó el nombre de su abuela, aunque no se clarifica si materna o paterna.

Durante la entrevista de trabajo la empresaria no deja de recalcar su “mexicanidad”, actitud que contrasta con la de la narradora. La traductora sólo lo hace en los momentos iniciales para manifestar su destreza con el lenguaje, pero abandona esta postura después de conseguir el trabajo. Diamantina alaba lo mexicano con insistencia: menciona desde lo icónico, la belleza de los corridos mexicanos, hasta lo nostálgico, como afirma la protagonista, “[...] empezó a hablar de novelas rosas y poesías cursis. De los nombres del cielo y agua. En español” (45). La constante reafirmación de su pertenencia cultural también es evidente en las aseveraciones y sucesos de la entrevista inicial: “-¿Es que nadie en San Antonio habla español como Dios manda? – me preguntó en inglés mientras leía sin interés las hojas de mi curriculum y yo me tropezaba con los tapetes mexicanos de la entrada” (Rivera Garza 43). Es desde este tropiezo que la protagonista se convierte en un componente más de la “mexicanidad” tipo mercancía de Diamantina. El episodio deja ver los aspectos cómicos y/o exagerados de sus deseos por pertenecer a una cultura que alaba a través de íconos y lugares comunes. No obstante, lo que también se reafirma es la precariedad en la que vive la protagonista. Después del tropiezo la narradora afirma que sí, que ella habla español como Dios manda, “- Sí, yo – le dije con convicción pensando en las semillas de girasol que llevaba guardadas dentro de los bolsillos de mi chamarra, saladas todas como mi

lengua o como mi suerte de la mañana” (*Ningún reloj*, 45). Su pobreza marca las diferencias entre las dos protagonistas, se le describe como un “animal” tratando de sobrevivir, como un pájaro que cuidadosamente guarda sus semillas. La dueña, al contrario, es el emblema del exceso y la despreocupación. Sus disimilitudes son llevadas al extremo en la entrevista/almuerzo de contratación y hasta el final del relato.

En el almuerzo que sirve de entrevista de trabajo se destacan sus fuertes aromas y *martinis* interminables. Durante la comida la narradora comenta sobre su régimen alimenticio, “Después de mi magra dieta de vegetales y agua, el olor a las alcachofas y *linguini*, el sabor de los calamares y mejillones, casi me marearon” (*Ningún reloj*, 44). Diamantina come y no deja de hablar de sus intereses culturales. No le da atención a su acompañante. Sabe que la puede ayudar en lo que necesita: “Entre bocado y bocado, la mujer se entretuvo contando historias de la ciudad, y *acuérdate del Álamo, querida y qué bonitos son los corridos mexicanos* (*Ningún reloj*, 44). El diálogo interno de la narradora durante la comida también manifiesta que la señora de ademanes extravagantes y gusto por lo folklórico no es un caso único: “Diamantina tenía el mismo rostro moreno y todas las buenas maneras de las damas enriquecidas que me habían mantenido con becas y préstamos escolares [...] Y, como ellas, Diamantina escondía sus apellidos latinos detrás del de su esposo americano”(45). Las mujeres afluentes de origen hispano que la narradora conoce bien ocultan sus orígenes, como la empresaria, que lo hace bajo el brillo de su nombre y maquillaje. La cita previa también revela el uso de “Latino” para referirse a un grupo de personas de origen hispánico. Un uso que como reflexiona Antonio de Ory en “Palabras – Carta de Nueva York” en las primeras décadas del 2000 la organización del censo estadounidense lo convirtió en la norma (“Palabras”). El contexto estadounidense permite esta denominación que difícilmente sería aceptada fuera de las fronteras de este país. Al



reconocer esta designación, el relato destaca que este tipo de ocultamiento es polémicamente beneficioso en ciertos ámbitos, como lo confirma Diamantina “- La costumbre, ya sabes, querida, y esto de andar negocios donde los López Ramírez no suenan ni tantito como los Jameson o Smith – me explicó [...]” (*Ningún reloj*, 45). Son los negocios, las transacciones, el dinero, los que justifican la negociación de una identidad. Es asimismo su actitud alegre, pero explotadora con respecto a su origen, que establece el tono contradictorio de su postura en cuanto a lo mexicano.

Como su próspera compañía de maquillaje que cambia, altera, enmascara rostros de cierta manera, para Diamantina el ocultamiento de sus apellidos “latinos” es una manera de alcanzar el éxito. No conoce el fracaso en este ámbito, pero lo contrario le sucede cuando intenta exaltar la cultura de sus antepasados usando el español. Sus alusiones a los corridos mexicanos, a las palabras en español, son percibidas por la narradora como los tapetes de su oficina: decorativos. Lo mismo sucede cuando intenta hablar español, ya que su acento hace sonreír a la traductora. Diamantina se da cuenta de esto suceso y se justifica: “-Todo es culpa de mi padre – mencionó cuando se dio cuenta de que su manera de hablar mi idioma me provocaba una discreta sonrisa. – Nunca quiso que aprendiéramos español para que creciéramos sin acentos y sin complejos [...]” (*Ningún reloj* 45). La “sonrisa” de la reciente inmigrante con respecto al acento de la empresaria, el uso del posesivo personal, con su complemento (“mi idioma”) presentan una posición de distancia por parte de la narradora. Se apropia del idioma. De una identidad. Este gesto en la primera parte de la narración señala los conflictos entre distintas generaciones de inmigrantes hacia los Estados Unidos. Rivera Garza lo hace a través de la “acentuada” pronunciación, del ocultamiento de un origen y el reclamo de una tradición cultural por parte de la traductora. La “sonrisa” enfatiza este conflicto. También, a través de la empresaria, a quien si bien no le afecta

no saber español en sus negocios, sí cuando intenta comprender su pasado familiar oculto en las cartas.

Al aceptar el trabajo de traductora, la narradora también consiente mudarse a Nueva York donde Diamantina lleva a cabo sus negocios. Esta mudanza cambia de manera repentina su vida, pero acepta el trabajo. Se despide de su pareja Babak Mohamed, un iraní que la acompaña después de que se conocieron en un viaje a San Francisco y también de los ex-hippies con quienes comparte una comuna:

Despedirse fue muy fácil. Los ex-hippies organizaron una fiesta el fin de semana [...] Babak por su parte salió a correr más temprano de lo acostumbrado para evitar una escena. Yo le dejé una nota cerca de su bolsa de dormir, *Nos vemos Babak*, y aunque traté de escribir algo en farsi, pronto me rendí ante mi ignorancia y prisa (*Ningún reloj*, 47).

La traductora después de un intranquilo vuelo con lluvia, llega a la residencia donde la recibe la misma Diamantina y su sirvienta vietnamita. Pasa de vivir en una residencia comunal a un *penthouse* en Manhattan; su tamaño la sorprende, pero no la decoración: “[...] nada en su departamento de amplios ventanales parecía tener un toque personal. Había estatuillas de jade y de pinturas del siglo XIX, muebles antiguos y alfombras persas, espejos biselados y cortinajes de seda [...]” (*Ningún reloj*, 49). La residencia tiene características similares a las de su oficina en San Antonio, es exagerada y sin un toque propio. Sin embargo, en esta no hay ningún rastro de la herencia cultural que alababa en Texas.

Durante su primera noche en Nueva York Diamantina le da a la narradora las cartas que tiene que traducir. Las cartas relatan los sucesos de una relación amorosa que su abuela tuvo durante el siglo pasado. Si bien, se lo había advertido en San Antonio a través de la pregunta: “- ¿Te gustan los romances?” (45), la traductora no esperaba que su dulzura y tristeza le causaran alguna impresión; las lee todas esa misma noche: “Eran cortas y tristes, de esas cosas que se escriben con el alma en un hilo, a escondidas de uno mismo, bajo la luz de una vela. [...]”

Leyéndolas una tras otra a toda prisa llegué a pensar que tal vez, Pessoa había estado equivocado: las cartas de amor no eran ridículas” (50). Las cartas le proveen a la traductora la oportunidad de entrar en otra época y en los secretos familiares de Diamantina. Tal como en “La ciudad de los hombres”, Rivera Garza usa la estrategia formal de introducir otros tiempos y/o contextos a través de lo epistolar, del diálogo a distancia. En el cuento de *La frontera más distante*, los reportajes de la periodista a su editor hacen referencia a un pasado cercano. En “La alienación también tiene su belleza” es otra época la que se evoca a través de las cartas, pero funcionan también como reportajes de una época: México a principios del siglo XX. Además, en los dos relatos estos documentos proveen comunicación entre dos territorios y distintas temporalidades. Su presencia ayuda a comprender espacios lejanos. Las cartas son especialmente aptas para esto, como argumenta Roca Sierra en su estudio sobre el género epistolar: “Nos encontramos, pues, ante un género sintético, fronterizo, bifronte: conjunción de dos tiempos diferentes, vínculo de dos espacios distantes [...]” (333). Las interacciones entre espacios no son sus únicas funciones en “La alienación también tiene su belleza”, ya que las cartas asimismo cambian el comportamiento de la traductora.

El uso del género epistolar en la obra de Rivera Garza permite la comunicación entre contextos distantes, pero también se utiliza para dar contestaciones críticas a ese pasado. El primer encuentro de la traductora con las cartas de la abuela se da debido al deseo de Diamantina por conocer esos “secretos” y ese “México” que no entiende. La empresaria no puede comprender ese pasado, ese lenguaje, esa cultura. Por esta razón, su actitud, su entusiasmo excesivo por México de la empresaria, es recibido por la traductora como ridículo, pero también como el de alguien que ya considera ese pasado distante, que ya no le pertenece. Lo que le preocupa a la traductora desde su primer encuentro con Diamantina es conseguir el trabajo para

poder sobrevivir una temporada más, pero al leer esas cartas viejas de la abuela y su llegada a Nueva York, sus intereses cambian. La escritura de la abuela propicia una transformación en su comportamiento, la cual se lleva a cabo también en su apariencia física.

Diamantina durante su segundo día de estadía en Nueva York obliga a la narradora a que “cambie de imagen”, le agenda una cita en uno de sus salones de belleza y la invita a un festival cultural yugoslavo. Durante su cita en el salón, a la traductora le impresiona la facilidad con que tres mujeres le tiñen su cabello, la maquillan, le arreglan las uñas, le escogen la ropa para el evento y se refieren a ella como “la sobrina”. Al final de la cita, cuando la protagonista se ve en el espejo, sólo puede repetir las palabras de Arthur Rimbaud: “J’est autre” (*Ningún reloj*, 52). El cambio de imagen, la afirmación en francés resalta la aceptación de ser ahora “otra”, cambio que no sorprende a Diamantina: “- Lo sabía – dijo – no hay nada que un buen cosmético no pueda cambiar” (*Ningún reloj*, 53). Más que un halago, su frase toma parámetros alegóricos en el relato, ya que es de esta manera como ella lleva a cabo sus negocios. En su vida son los cosméticos los que le dan poder empresarial y político. Este es un poder que no sólo ella reconoce, como lo expresa la traductora: “Tanto demócratas como republicanos la llamaban de cuando en cuando para que endorsara sus candidaturas de unos o de otros y ella, pensando en la propaganda para su negocio, lo hacía dependiendo de los riesgos y las ganancias” (*Ningún reloj*, 49). Es también por esta razón que asiste al festival yugoslavo. Lo hace para promocionar su nueva línea de cosméticos que está dirigida a las recién llegadas de Europa del Este. Al igual que sus productos, Diamantina intenta usar a su recién adoptada “sobrina” para alabarse y promocionarse; la presenta a distintas personas con la frase: “Su español es perfecto” (*Ningún reloj*, 53). Al contrario de lo que piensa la empresaria esta aptitud no es tan apreciada por aquellos que asisten al festival y después de varias presentaciones se olvida de ella.

Hasta este punto de la narración ninguno de los ademanes autoritarios de Diamantina disgustan a la traductora. Por esta razón, la frase que expresa antes de que se olvide de ella durante el evento es la primera que evidencia su opinión sobre ella: “La mujer, que sin consultarme, me había hecho parte de su familia, no sabía nada más de mí en realidad, pero eso no parecía molestarla” (*Ningún reloj*, 53). “La sobrina”, sin nombre propio, pero de español perfecto, después de esas presentaciones sin sentido con negociantes y/o políticos, se dedica a comer galletas con salmón, beber *manhattans*, al mismo tiempo que le dirige miradas de asombro y reprobación a su “tía” (*Ningún reloj*, 54).

El evento yugoslavo muestra el ambiente en el que se desenvuelve la empresaria y re-enfatiza las diferencias entre las dos mujeres. Diamantina se dedica a entablar conversaciones, mientras la sobrina pasa desapercibida. La traductora esa noche externamente parece otra, pero es después de conocer a José María Skvorc y Federico Hoffman que esos cambios propiciados por el maquillaje también se hacen visibles en su comportamiento. José María es el único hijo de Diamantina. Su conversación con él es corta, pero enfatiza lo que a su madre valora de la traductora:

- ¿Así que tu español es perfecto? – dijo mientras ordenaba un *martini*.
- Eso dice tu madre.
- ¿Y ella qué sabe de eso?” – preguntó con un incrédulo sarcasmo en la voz.
- Muy poco en realidad – dije, sonriéndole. (*Ningún reloj*, 54).

De nuevo se presenta una crítica a la empresaria, al poco conocimiento que tiene de la cultura mexicana, la cual no obstante ella representa en sus negocios y usa a su favor. A través de este tipo de representaciones se impone una mirada crítica al mundo empresarial que usa características culturales para expandir sus negocios. Diamantina en éste explota su “rostro moreno”, pero también su apellido croata (*Ningún reloj*, 48).

Si bien la conversación con José María es corta, propicia el encuentro de la protagonista con Federico Hoffman, quien después de ver a José María Skvorc conquistar a una mujer en la barra del hotel, exclama: “- Todo es resultado de esta maldita alienación [...] se conocen aquí, se desconocen allá. Todo empieza, todo acaba y nada pasa en realidad” (*Ningún reloj*, 55). Al escuchar a Federico Hoffman, la protagonista se deja llevar por las palabras de Rimbaud, pero también por las de la abuela, que interrumpen la narración a través de susurros: “Escúchalo bien, querida” (*Ningún reloj*, 55). Su voz la persuade a conversar con él, a escucharlo y acompañarlo fuera del hotel. Es en este momento de la narración que las cartas, la escritura, toman un lugar protagónico y son las que guían las acciones de la traductora. Pasan la noche vagando por Nueva York y se despiden en la puerta del *penthouse* de Diamantina. En su segunda cita con él la narradora no encuentra las palabras para acercársele. La distancia la caracteriza como una temporal, describe a Federico como un hombre que pertenece a otro siglo, a otra época: “Un hombre cuya lista de lecturas pronto hacía pensar en otro tiempo. En otro lugar, algo tan pasado de moda como Viena inicios de siglo o como el Paraíso mismo” (*Ningún reloj*, 56). Para remediar esta imposibilidad de comunicación, la temporalidad, utiliza el lenguaje de las cartas de la abuela:

Fue tan fácil, tan sencillo querida Diamantina: de la misma manera que me enamoré de tus cartas, así caí dentro del amor de Federico Hoffman [...] Y Diamantina lo siento, pero para acercarme yo no tenía más que tus palabras. No te tenía más que a ti. [...] *mi amor, carne de mi carne*, los copos de nieve cayendo sobre su abrigo, *sangre de mi sangre*, deshaciéndose sobre sus mejillas blancas, *amor mío* [...] (*Ningún reloj*, 59).

Las palabras en itálicas, que son las frases de la abuela, enfatizan la relevancia del discurso amoroso, el cual la traductora no se siente capaz de expresar por sí misma; además, destaca el rol protagónico que el género epistolar empieza a tener en el relato. También, encuentro que el lenguaje de las nueve cartas dialogan con los términos identificados por Roland Barthes en

*Fragmentos de un discurso amoroso* (1977 [francés] -1982 [español]): “angustia”, “ausencia”, “declaración”, “espera” y “la carta”. De este término Barthes identifica sus cualidades dialógicas: “[...] es la figura que enfoca la dialéctica particular de la típica carta de amor, a la vez vacía (codificada) y expresiva (cargada de ganas de significar el deseo)” (*Ningún reloj*, 38). Me interesa destacar la codificación que plantea, ya que también se puede reconocer en “La alienación también tiene su belleza”: se requiere de una traductora que pueda decodificarlas para Diamantina. También, su calidad expresiva, como lo sustenta el lenguaje de la abuela. Las cartas le permitirán a la traductora ser otra en la ciudad.

En el relato la cotidianidad de la protagonista se convierte en una representación de la escritura de la abuela. Se presenta una mimesis de su lenguaje. Si bien ya las había leído antes, es hasta el día siguiente de conocer a Federico Hoffman — después de haber escuchado la voz de la abuela— que la protagonista se recluye en una habitación a traducir las cartas. La traducción, entre lágrimas y *martinis*, le toma trece horas. Son obvias las diferencias de contexto entre el México de la abuela y la ciudad que rodea a la narradora. Sus reacciones ante las cartas incluso ejemplifican esta discordancia. Sus impresiones son de incredulidad, pero también de admiración: “Dime, Diamantina querida, cómo se le hace para ir queriendo, para quedarse en un lugar, para acoplarse a las cosas y no dejarse llevar” (*Ningún reloj*, 57). Cuestiona lo que se presenta en ellas, esos deseos de inmovilidad y amor. Estas características le son distantes. Pero a pesar de esto utiliza ese lenguaje en el siglo XXI y se afianza a él.

La transposición de un discurso amoroso conquista a Federico Hoffman, pero también señala las oposiciones que se presentan en el relato. En “La alienación también tiene su belleza” se presentan dos Diamantinas. La narradora es contratada para ser una intermediaria cultural, una traductora que debe decodificar un lenguaje y una cultura. Esta es la forma que se manifiesta la

“colindancia” en el relato. Si bien la traducción no es un cruce físico, funciona como espacio intermedio, de reflexión. Éste posiciona a la traductora en una encrucijada cultural, que le permite ser “otra”. Esto le otorga la oportunidad de reflexionar sobre un presente y pasado cultural. Es desde esta condición que intenta afianzarse a un pasado cultural y elige el de la Diamantina de las cartas. Se aleja de aquella que representa una ideología económica y política estadounidense; de esa mujer que usa su herencia cultural para promocionar cosméticos y políticos. Por esto también continúa su relación con Federico, porque representa lo opuesto a ella. Al contrario de la empresaria, Hoffman no abusa económicamente de su apellido europeo o cultura. Es un electricista voluntario de medio tiempo en una organización socialista, pero también de acuerdo a la narradora: “un hombre frágil, de ideales desmedidos y bolsillos magros; un hombre de esqueleto intacto y palabras anchas [...] un hombre de padre alemán y madre croata [...]” (Rivera Garza 56). La narradora se une a la comitiva donde él es voluntario y trabaja todos los días junto a él: “Y, sí, con badana roja en la cabeza, un abrigo azul de la ex-marina soviética y mi par de duras botas de trabajo, estuve ahí puntual, todos los días de ocho a cuatro” (*Ningún Reloj*, 58). Empieza de obrera en la imprenta, pero la ascienden a traductora de panfletos casi inmediatamente. Los socialistas son lo opuesto a Diamantina, por esta razón cuando le preguntan a la narradora acerca de su trabajo miente: “[...] me dio una pena enorme decirles que traducía cartas de amor para una cosmetóloga capitalista en un *penthouse* ubicado en el corazón de Manhattan. En su lugar, inventé que cuidaba niños para una matrona irregular de nombre Diamantina Skvork” (*Ningún Reloj*, 58). Su ideología es distinta y la narradora los elige. Prefiere ese mundo que al empresarial.

Esta decisión también le ayuda acercarse a Hoffman y continua usando las cartas como sus aliadas. La narradora desconoce el desenlace de la historia de amor de la abuela, pero las



pocas alusiones que se proveen en las cartas acerca de ésta son suficientes para entender que fue una relación tormentosa, pero que tuvo un final feliz. La protagonista reconoce que se está apropiando del lenguaje de la abuela, pero esta acción también funciona en el relato como una forma de remediar un pasado: “Como si tu historia de alguna manera se estuviera absolviendo poco a poco con mi historia, como si tus deseos y sus sueños hubieran esperado estos años, todos estos años, y estos países, todos estos países encrucijados [...]” (*Ningún Reloj*, 59). Esta reflexión señala la situación en la que se encuentra la narradora; en una encrucijada entre distintos espacios lingüísticos, culturales, políticos y cuya condición evoca la “colindancia”. Un lugar que está en los lindes de todos éstos. La traductora trata de mantenerse en este espacio intermedio, pero este acto, como se ha argumentado no se da sin conflictos.

Las problemáticas de transitar distintos discursos y decodificarlos se puede entender a través de las características del género discursivo y reflexiones críticas sobre el género epistolar. Especialmente, porque en el relato se usa la carta para explorar distintos contextos, temporalidades y escrituras. M.M Bajtín plantea en “El problema de los géneros discursivos” (1982) un estudio de los géneros discursivos en relación con las que él llama “esferas de actividad social” de cada comunidad de hablantes. Según Bajtín la diversidad de los géneros discursivos es inmensa, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y en cada ámbito de uso (comercial, científico, familiar, etc.) existe un amplio repertorio de géneros discursivos que se diferencia y crece a medida que se hace más compleja cada situación de comunicación. Los géneros discursivos se definen según parámetros externos, es decir, contextuales (propósito comunicativo, papel y estatus del emisor y del receptor, tipo y modo de interacción); a diferencia de los tipos de texto, no constituyen un repertorio cerrado de formas, sino que los géneros están abiertos, a los cambios sociales y culturales. Tomando estas

conclusiones en cuenta, las cartas son consideradas una forma discursiva, ya que incluyen como programa la respuesta anticipada de otro y es una forma composicional abierta. Esta relación dialógica está presente en las cartas de la abuela Diamantina, pero no se trata de un diálogo entre la que escribe y su amante; es un diálogo entre distintos contextos que da lugar a re-articulaciones, usos, interpretaciones, como las lleva a cabo la traductora. Es entonces una encrucijada contextual que la traductora busca negociar.

Cabe destacar que las cartas son un elemento que evoca una tradición literaria, en particular una que comúnmente ha sido identificada como lo femenino. El surgimiento de obras que emplearon el género epistolar data desde el siglo XV, como lo ejemplifica *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro. También, durante el siglo XVIII, en Inglaterra, donde lo epistolar se desarrolló intensamente (Perry 15). En el mundo hispánico este tipo de discurso igualmente fue adoptado como lo demuestran las cartas de María de la Merced de Santa Cruz (mejor conocida como la condesa de Merlin) y Gertrudis de Avellaneda, ambas cubanas y residentes en Europa (Arambel-Guiñazú y Martin 22). Una vez más, Rivera Garza invoca un género narrativo en particular, pero al contrario de “La ciudad de los hombres” en esta ocasión lo hace desde parámetros específicos, desde un lugar identificable: Nueva York. Este espacio es conocido por su extensa comunidad inmigrante, no sólo europea, sino también latinoamericana. La historia de amor entre los dos inmigrantes exalta esta particularidad, como igualmente lo señala la narradora: “Al fin y al cabo esto es Nueva York – me dije mientras observaba el mural de héroes radicales que decoraba una de las paredes laterales del inmueble<sup>37</sup>” (*Ningún reloj*, 58). La especificidad espacial de este relato propone una mirada crítica, una *memoria narrativa*, desde

---

<sup>37</sup> Los socialistas son dueños de este inmueble: “Los socialistas poseían un edificio enorme a las orillas del río; un edificio que parecía más una oficina ultramoderna que las buhardillas oscuras con las cuales las asociaba” (Rivera Garza 58).

una ciudad relevante para la historia de inmigración de latinoamericanos, quienes residieron en ella en distintas épocas, debido a la emigración o el exilio.

Es imprescindible destacar la temática de la emigración a los Estados Unidos en este relato, especialmente la latinoamericana, pero también las relaciones entre este país y Latinoamérica. Por un lado, se señala la relación entre México y los EE.UU del siglo XIX, a la cual Diamantina se refiere al inicio del cuento: “[...] y acuérdate del Álamo, querida [...]” (44). Por otro lado, la relación contemporánea entre los dos países y sus conflictos culturales se hace presente, a través de los inmigrantes recientes como la traductora. Cabe destacar que estos conflictos políticos y movimientos migratorios no son escasos entre los dos territorios. Anabel Cruz Sánchez-Toledo argumenta en su estudio, “Migración y Desarrollo: El caso de América Latina” (2009) que en la última parte del siglo XX el número de inmigrantes provenientes de Latinoamérica hacia los Estados Unidos incrementó: “La cantidad de inmigrantes provenientes de América Latina y el Caribe en este país se duplicó entre 1980 y 1990, y alcanzó un total cercano a 8.4 millones de personas, que representaban un 43% del total de la población extranjera censada en Estados Unidos en 1990” (Citado de Villa M y Martínez J, 2002 citados por Sánchez-Toledo). Sánchez –Toledo igualmente distingue que este movimiento migratorio no es nuevo<sup>38</sup>. Por otra parte, Nueva York es central para este fenómeno invariable. Para los latinoamericanos, particularmente desde el siglo XIX, la ciudad se estableció como un lugar relevante para el mundo cultural y político de América Latina. De este período el escritor e intelectual José Martí es una figura que no se puede dejar de mencionar, ya que dejó un gran corpus literario, político, sobre su exilio en la ciudad de Nueva York; éste no sólo documenta su estadía en la ciudad, sino también sus reflexiones sobre los Estados Unidos. La obra de Martí de

---

<sup>38</sup> “Un ejemplo de lo anterior es la migración de latinoamericanos y caribeños hacia los Estados Unidos, que aunque no es nueva respecto a la tradición en la región ha tenido especialmente en la última parte del siglo XX un efecto acumulativo” (Sánchez –Toledo ).

esta época muestra la relación ambivalente, pero mayormente de rechazo, que tenía el escritor con los EE.UU.; los primeros párrafos de la crónica, “El puente de Brooklyn” publicada en 1883 para el periódico *La América* destacan estas oposiciones; una admiración por el progreso y desarrollo de los Estados Unidos, pero también una postura de crítica. Enfatiza las características de la sociedad norteamericana que no aprecia y/o de acuerdo a sus conclusiones que inclusive un latinoamericano no tendría que anhelar: “Y los creadores de este puente, y los que lo mantienen, y los que lo cruzan, —parecen, salvo el excesivo amor a la riqueza que como un gusano les roe la magna entraña, hombres tallados en granito, —como el puente” (Martí 424). Las crónicas no fueron el único espacio de este tipo de reflexiones. Otro lugar de encuentro de las postulaciones literarias y políticas de Martí fue su conocido ensayo “Nuestra América” (1891). En este expone sus posturas no sólo en cuanto a lo estadounidense en confrontación con lo latinoamericano, sino también lo latinoamericano frente a lo europeo, con la meta de lograr un cambio social, de que sus proposiciones excedieran lo literario.

La razón de la llegada del intelectual cubano a Nueva York no es semejante a la de la experiencia de la narradora. En el relato, no obstante, se presentan intereses políticos, como lo ejemplifica la actividad voluntaria de la traductora con el grupo de socialistas y su crítica a Diamantina. Por ende, encuentro relevante que el relato se desarrolle en esta ciudad y no en San Antonio, ya que si bien ésta sirve como el trasfondo inicial, el movimiento hacia el norte es un gesto que lo alinea con un pasado histórico-literario específico. Especialmente, porque se propone una distinción entre las dos Diamantinas y la traductora. Por ejemplo, los escritos del siglo XIX de Martí que surgen a partir de su estadía en la ciudad tenían fines políticos, como afirma José Luis Mirelis: “En 1880, procedente de Europa, llegó José Martí a Nueva York. En él subyace [...] una idea dominante: contribuir a la liberación de su país” (516). La residencia del

intelectual cubano en la ciudad norteamericana es relevante en su historial político, periodístico y literario. Entre 1880 y 1892 publicó más de cuatrocientas crónicas sobre Hispanoamérica, Estados Unidos y Europa en *La Nación* de Buenos Aires, *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Opinión Pública* de Montevideo, *La República* de Tegucigalpa, *El Partido Liberal* de México y *Las Américas* de Nueva York<sup>39</sup>. Además, el legado de los escritos de José Martí, que tienen como referente de publicación o inspiración la ciudad norteamericana han sido exaltados por escritores contemporáneos como la escritora mexicana Carmen Boullosa, otra residente neoyorkina.

En el 2007, Boullosa junto a José Manuel Prieto, Naief Yehya, Sylvia Molloy, Eduardo Lago y Eduardo Mitre publicaron el “Manifiesto Neoyorkino”. En este con un estilo lúdico, los autores invocan la presencia constante que ha tenido la escritura hispanoamericana en Nueva York y su deseo de recordarla:

Con algunas honrosas excepciones (García Lorca, Martí), nuestro linaje literario ha quedado enterrado en la memoria cultural neoyorkina, en parte por la avalancha de obras literarias de calidad creadas en esta ciudad, y en parte por el ombliguismo anglófono, a un tiempo provinciano e imperial [...] Por esto, hemos decidido resucitar al pasado olvidado y subrayar la visibilidad de un presente en crecimiento, estableciendo una organización dedicada a convocar las voces hispanoamericanas y españolas de esta ciudad, y a reposicionar nuestra tradición en el mapa cultural de la ciudad.

Para los autores la escritura de hispanoamericanos, como Martí, ha dejado una presencia indeleble en la ciudad. La obra de Martí, al igual que el manifiesto de los seis escritores mencionados, reconocen esta noción. En “La alienación también tiene su belleza” Rivera Garza lo hace igualmente a través del personaje de la traductora quien evoca en su día a día los textos epistolares en español de una mexicana, en lugar de los bienes económicos de la empresaria Diamantina.

---

<sup>39</sup> “Vida y obra de José Martí”

Al igual que la mayor parte de la obra de Martí sobre Nueva York, o el “Manifiesto” de los seis autores mencionados, el relato provee una reflexión sobre un “otro”, a través de la misma ciudad, la escritura, mantiene este tipo de *memoria narrativa*. Ésta es una reflexión de lo mexicano, lo latinoamericano, ante lo estadounidense. Los encuentros de los amantes se dan en lugares emblemáticos, lo cual enfatiza la mimesis de las cartas y el telón citadino: “-Por ahí llegó mi familia – dijo señalando la isla de San Ellis –, hace muchos años. Federico y yo éramos solamente dos inmigrantes juntos, pronunciando palabras de amor en nuestro segundo lenguaje. Miento. En realidad era tuyo, Diamantina, todo ese lenguaje era sólo tuyo” (*Ningún reloj*, 60). La relación amorosa se lleva a cabo gracias al lenguaje de las cartas: su estadía en Nueva York es guiada por Federico Hoffman y la voz de la abuela. Los amantes tienen varios encuentros y Federico se enamora perdidamente de esas palabras que no le pertenecen a la narradora:

Quería todo, especialmente lo imposible, como todos los enamorados, pero de entre todas las cosas él prefería sobre todo a las palabras. Háblame, me pedía [...]. Cuéntame más y yo lo hacía. Así, Diamantina, Federico se fue enamorando a toda prisa, loco, desprevenido, a través del tiempo, de ti (Rivera Garza 61).

Sabe que no está realmente enamorado de ella, no obstante, desde la primera evocación de “J’est autre”, la “colindancia” es su condición. Como se ha argumentado, este espacio funciona como un lugar heterotópico. Un lugar de otredad localizado en un lugar existente, que de acuerdo a Foucault siempre tiene una conexión a las estructuras de poder (Foucault 1990, 95). Podemos entender el espacio de “colindancia” en este relato a través de las reflexiones de Foucault, ya que ésta se da en “La alienación también tiene su belleza” desde uno de reflexión, de tensión, que mantiene a la traductora alejada del mundo de la empresaria. Este proceso también es asistido por la abuela: “Tus cartas también cambiaron mis ojos, Diamantina” (*Ningún reloj*, 60). La

invocación de éstas no tienen límites; Federico le pide matrimonio a la traductora y ella no duda en aceptarlo<sup>40</sup>.

Hacia al final de su contratación, después de ocho semanas de evocar una escritura del siglo pasado, conocer la ciudad de Nueva York de la mano de un inmigrante europeo, la traductora tiene que entregar la traducción de las cartas a la Diamantina del presente. La empresaria le pide ante todo que resuma su contenido, porque no tiene tiempo para detalles: “Las prisas, ya sabes, querida – dijo mientras revisaba su agenda” (*Ningún reloj*, 61). Este pedido no le sorprende y le recuenta la historia del amor clandestino de abuela a la edad de 17 años que leyó en las cartas. Le relata la entrega de su corazón (y cuerpo<sup>41</sup>) y el cruce de frontera de su enamorado Pedro González Martínez hacia el norte para forjar un porvenir para ellos dos. Concluye su resumen con su versión de la traducción: “-Las cartas son el testimonio de la espera de su abuela – dije -, y testimonio también de su amor inquebrantable” (*Ningún reloj*, 62). Su interpretación, no obstante, no está completa, como le advierte la empresaria, ya que ella sabe el final de esa historia de amor.

La traductora no se había preocupado por el final. No considero que la historia de aquella enamorada de antaño no tuviera un final feliz:

“Entonces, ¿también esta historia tenía un final infeliz? Tan entretenida andaba entre el amor de la abuela y el amor de Federico que nunca, ni por un momento, en mis gloriosas ocho semanas en Nueva York, me detuve a preguntarme por el final de esta historia. ¿Qué había pasado fuera de estas cartas?” (*Ningún reloj*, 62).

Las lágrimas de la nieta cuando le confiesa que su abuela nunca se casó con su amado, le sorprenden, pero lo que más le llama la atención es el uso que tuvieron las cartas: La abuela

---

<sup>40</sup> “[...] y con todas las palabras en un español correcto, me dijo que ese día de abril, antes de las diez, sin otro aviso, tenía que casarse conmigo. Y por ti, por tus palabras violetas, por tu encanto que cruzaba años y lenguajes y ciudades [...] me convertí legalmente en su esposa” (61)

<sup>41</sup> “Después de varias citas a escondidas, Diamantina le había abierto su corazón y el cuerpo entero al amparo de la sombra oscura de un mezquite” (62)

nunca se unió con Pedro, emigró a San Antonio de Coahuila y se casó con el licenciado Ignacio López Castro. El matrimonio no funcionó, pero la corte no le permitió el divorcio que ella pedía argumentando malos tratos y adulterio. Debido a esto, la abuela decidió demandarse por las mismas razones, ofreció las cartas como prueba y se convirtió en una de las primeras mujeres divorciadas de Texas (*Ningún reloj* 63). La aclaración re-contextualiza las cartas, pero no la decisión de la traductora de haber decidido imitarlas, de haber mimetizado su lenguaje en lugar del de la empresaria.

El cuento al centrarse en la ciudad de Nueva York alude a un pasado histórico inmigrante latinoamericano. La traducción coloca a la narradora en un espacio de “colindancia”; en un lugar de reflexión, intermedio, pero del cual se distancia. La traductora, a pesar de su profesión, toma una actitud crítica ante la empresaria y se alinea con la otra Diamantina. Las cartas no son simplemente textos que se traducen, sino también una postura ideológica. La abuela se quedó sola hasta el final de sus días, vivió feliz como siempre lo quiso: “Sin casarse y sola, como ella quería, toda la libertad para ella solita [...] La imaginé haciendo visitas a deshoras [...] Sin nadie que la parara. De una persona a otra, sin ningún lazo de sangre, flotando ligera de aquí allá, sin respetar fronteras” (*Ningún reloj* 63-64). La historia que está fuera de las cartas no evoca la misma historia de amor que la traductora interpretó, pero sigue representando un pasado cultural al cual la narradora no renuncia.

La traducción de la carta en este relato es la “colindancia”. Walter Benjamin en *Illuminations* argumenta que la tarea del traductor es liberar un lenguaje a través del propio: “It is the task of the translator to release in his own language that pure language that is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in his re-creation of that work” (Benjamin, 80). Esta tarea la traductora la lleva a cabo de varias maneras: re-creándolo,



mimetizándolo en su relación con Federico. Hacia el final del relato la narradora opta por abandonar a Federico y Nueva York. No prefiere continuar su rol de intermediaria, ya no quiere estar en esa “colindancia”. Intenta escribirle una carta de despedida a su esposo, lo duda y por última vez evoca: “J’est autre”. Ya no puede ser otra, ya no tiene el corte de cabello moderno y el maquillaje no tocó su rostro desde aquel evento promocional debido a su trabajo de obrera con los socialistas. No escoge lo socialista o lo capitalista, ni Nueva York ese país donde, de acuerdo al relato, cohabitan los dos. Ella opta por irse, huir de esa prisión en la que se ha convertido la “colindancia” y que le había permitido deambular entre los lindes de varias fronteras (lingüísticas, culturales, políticas): “Conocía esa actitud, es cierto: era la ansiedad de quien entra en movimiento [...] No había explicación alguna. No había justificación [...] justo antes de darle la espalda a todo ello, me quité el anillo y también lo puse dentro<sup>42</sup>. Todavía brillaba como nuevo” (*Ningún reloj* 65). En “La alienación también tiene su belleza” se busca anclar a una posición, reflexionar sobre un pasado cultural y su continuidad. La inmigración se plantea como una elección que no siempre logra este objetivo. La traductora, al contrario de Federico no está en contra de la “alienación”, porque de acuerdo a ella ésta también tienen su belleza (*Ningún Reloj* 59).

#### **IV. Conclusión**

“La ciudad de los hombres” propone el alejamiento de las oposiciones de “civilización y barbarie” a través de la “colindancia”. Pero este espacio se vuelve contradictorio, ya que el refugiarse en éste lleva al aislamiento, la soledad, incomunicación y pérdida de conocimiento. También se pierde el control, hay más vigilancia y son las mujeres las que sufren esta problemática. El cuento es una reflexión acerca de las consecuencias de un proyecto

---

<sup>42</sup> “Entonces, salí del departamento y me dirigía toda velocidad hacia el edificio de los compañeros socialistas. Pedí un pedazo de papel, una pluma y un sobre, sin poder contener la respiración. Escribí el nombre de Federico y, aunque lo pensé por largo rato, las palabras no llegaron” (65).

discriminatorio donde las mujeres son sus víctimas más obvias, pero también lo son la comunicación y la escritura. En este relato la comunicación entre la ciudad y el exterior se pierde. En ningún momento de su estadía la periodista logra comunicarse con su editor. Sólo lo logra a través de los reportajes/cartas. El cuento nos enfrenta con su desaparición y su desenlace no revela su destino. Es ambiguo. Si bien fue abandonada en la selva para que no interrumpiera el proyecto, la periodista encuentra un lugar desde el cual puede escribir, “la colindancia”. Pero no puede salir, ni tampoco estar tranquila, este espacio es su salvación y prisión; sigue siendo acechada, no sabe cuándo alguien la encontrara, le quitara el papel, que es su manera de comunicarse y le “arrebatará” el conocimiento.

En “La alienación también tiene su belleza” de *Ningún reloj cuenta esto* se encuentra otra representación de la “colindancia”. Se explora a partir de lugares específicos, Texas y Nueva York. En este relato la mayoría de los personajes tienen nombres y la narración se lleva a cabo desde un ocultamiento: el secreto en la traducción de las cartas de la abuela Diamantina. Este proyecto plantea una la relación conflictiva entre los inmigrantes del relato: a partir de lo mexicano y estadounidense, el inglés y el español. La exploración del discurso amoroso, de una vasta trayectoria literaria, de una mexicana de principios del siglo XX, exalta las oposiciones y conflictos culturales entre inmigrantes. Diamantina trata de resolver estas disyuntivas con la traducción, contratando a alguien que conoce bien México y el español. Sin embargo, esto no es posible, la escritura se vuelve una arma en contra de ella misma. El encuentro de discursos en este relato se da a través de la ciudad de Nueva York y el género epistolar. Se evocan mundos literarios de otras épocas, esas *memorias narrativas* que aluden a los orígenes. En la obra de Rivera Garza, a través del recorrido de distintas narrativas y géneros literarios la autora hace una evaluación de discursos. La “colindancia” se presenta como un espacio de reflexión e

intermedio. Sin embargo, la traductora decide afianzarse a una herencia cultural latinoamericana de la ciudad de Nueva York y a una mujer que no se mantuvo en los márgenes.

Los desenlaces de “La ciudad de los hombres” y “La alienación también tiene su belleza” son ambiguos. Sin embargo, la evocación de discursos no lo es. Los dos reafirman una la continuidad de discursos excluyentes y divisorios. Éstos tienen distintos matices, pero enfatizan que las protagonistas en los relatos de Rivera Garza son mujeres que las sociedades representadas prefieren excluir, mantener en sus márgenes y ocultar, ya sea en la selva o la asimilación. Los intentos son constantes y en “La ciudad de los hombres” fatales. No obstante, en los dos relatos las protagonistas son las que tienen el control de la escritura, de su interpretación y traducción. Son las que trazan lo que se recuerda de ellas. Ese recuerdo, ese acto crítico-reflexivo, esa *memoria narrativa* que proponen desde la “colindancia”, es su salvación y prisión.

### Capítulo 3

#### **Zombies, migrantes y detectives: memoria narrativa en Norte de Edmundo Paz Soldán**

Edmundo Paz Soldán finaliza *Norte* (2011) con una “Nota” donde revela las influencias e inspiraciones de su novela. El autor afirma que fue una noticia de CNN y algunos libros de periodismo los que lo asistieron en la formación de los personajes principales de su obra: “Los libros que más me ayudaron a imaginarlos son *The Railroad Killer*, de Wensley Clarkson [St. Martin’s, 1999], y *Martín Ramírez*, editado por Brooke Davis Anderson [Marquand Books, 2007]” (Paz-Soldán 281). Lo que la “Nota” no esclarece es la presencia de otros discursos, géneros literarios y formas visuales que también marcan a sus protagonistas, a la obra y que desmienten que las influencias delineadas por Paz Soldán sean las únicas que marcaron el texto.

*Norte* está dividida en cinco partes y a cada una la conforman de 5 a 7 apartados. Las narraciones de los personajes principales, Martín, Jesús y el Sargento Fernández (mexicanos), Michelle (boliviana) pertenecen a distintas épocas, pero cada una sigue su propio orden cronológico. La novela inicia en 1984 en un pueblo en el norte de México (Villa Ahumada), pero también se lleva a cabo en distintas ciudades de California, otros estados estadounidenses y concluye en el 2008 en Landslide (Texas). A pesar de sus distintas temporalidades, los personajes narran su experiencia como inmigrantes o sus cruces hacia el “norte”. Debido a la variedad de contextos y vertientes de las narraciones, cada personaje presenta una relación distinta con los Estados Unidos, pero también una postura compleja con su lugar de origen. Martín desde el inicio de la novela establece cuál es la suya: “Dolía tanto, irse. Uno debía quedarse en la casa donde había nacido. En la calle donde había nacido. En el rancho donde había nacido. En el pueblo donde había nacido. En la región donde había nacido. En el país donde había nacido” (Paz Soldán 74). La relación entre dolor e inmigración, su rechazo a la movilidad, acompañan a Martín a través de la novela, pero no son el eje central sólo de su

narración. Los otros personajes también experimentan estas temáticas, pero debido a sus contextos, se enfrentan a ellas de manera distinta. Paz Soldán para narrar estos conflictos en *Norte* acude al género de “literatura de inmigrante”, al policial, a los cómics, a las artes visuales<sup>43</sup> y a “Luvina” (1952) de Juan Rulfo. Es a través de estas referencias literarias que el autor indaga en distintas *memorias narrativas* para señalar una mirada crítica y la complejidad de la presencia latinoamericana en los Estados Unidos.

El empleo de distintos géneros ofrece enfoques sobre el hospital psiquiátrico, la prisión, la universidad, la justicia, los restaurantes de comida rápida estadounidenses y la experiencia migratoria latinoamericana durante el siglo XX y XXI. Paz Soldán ha afirmado que *Norte* es la segunda obra de su trilogía sobre los Estados Unidos<sup>44</sup> y su relación con la violencia, ya que encuentra que ésta es una particularidad estadounidense: “A veces nos olvidamos que Estados Unidos es un país fundado en el destino manifiesto, en la violencia. Es un imperio en constante expansión y la Constitución defiende todavía el derecho a portar armas” (Flores). Las narraciones de esta novela establecen al país como uno de violencia y la obra en general plantea una relación conflictiva entre los latinoamericanos, las autoridades e instituciones estadounidenses. No obstante, el autor también está interesado en explorar ese imaginario del “norte”. Ésta es otra de las características que su trilogía ostenta, como él mismo ha afirmado:

---

<sup>43</sup> Las artes visuales están presentes en la novela en primer lugar a través de las pinturas de Martín, uno de los personajes principales. Sin embargo, no se incluye ninguna impresión, ilustración, de éstas en *Norte*. Las descripciones las provee el narrador y Michelle, otro de los personajes principales. En segundo lugar, lo visual está presente a través de los dibujos de cómics de Michelle. No obstante, tampoco se incluye algún ejemplo, bosquejo, en la novela. La falta de éstos no permite un análisis formal de las artes visuales, no obstante, me parece importante que se aluda a otro medio de interpretación en la novela. Especialmente, porque esta es la única manera que se puede expresar Martín y Michelle (hasta cierta medida, ya que ella sí puede comunicarse a través del inglés, habilidad que Martín no tiene y por la cual enfrenta varios obstáculos en los Estados Unidos). Por estas razones incluyo a las artes visuales en mi argumento. No obstante, me acerco a ellas desde lo literario, ya que es de esta forma que se hacen presentes en el texto.

<sup>44</sup> La primera la compone *Los vivos y los muertos* (2009); la tercera es *Iris* (2014).

El Norte como símbolo está desaprovechado en nuestra literatura. En general nuestra literatura ha mirado al sur, por lo menos simbólicamente hablando. En las últimas décadas, la inmensa inmigración latinoamericana a Estados Unidos lo ha cambiado drásticamente desde adentro y simbólicamente ha hecho que los latinoamericanos nos desplazemos hacia el norte, desplazamiento geográfico que es también un desplazamiento simbólico” (Flores).

Las conclusiones del autor hacen referencia al crecimiento de la inmigración latinoamericana hacia los Estados Unidos y la falta de una literatura que explore este fenómeno. Paz Soldán en esta entrevista no reconoce obras latinoamericanas que ya han reflexionado sobre estos desplazamientos en épocas pasadas o en el presente. No obstante, lo que me interesa resaltar de sus afirmaciones es el “desaprovechamiento” de este imaginario literario que propone, ya que la narración de Martín alude al género de “literatura de inmigración”, específicamente a una vertiente de esta tradición literaria que busca reflexionar sobre los conflictos culturales entre lo latinoamericano y estadounidense. Este género ha sido estudiado de manera extensa por el crítico Nicolás Kanellos. Sus varias compilaciones literarias y críticas han rescatado varias obras del siglo XIX y XX que debido a que habían sido escritas en español en territorio estadounidense, se mantenían en archivos. Específicamente en su libro *Hispanic Immigrant Literature – El sueño del retorno* (2011), Kanellos lleva a cabo un análisis detallado, que toma en cuenta distintas fuentes críticas sobre la literatura por y sobre inmigrantes latinoamericanos en los Estados Unidos a partir del siglo XIX hasta el XXI. En la introducción de esta define el género de la siguiente manera:

I define immigrant here as literature written by immigrants in their native language. It is neither a literature about immigrants written by Native American writers nor the literature written by the children of immigrants, that is, writers who were born or socialized in the United States and write in English, regardless of their representation of family memories and experiences or even their firsthand accounts of coming to the United States as young children” (9).

Esta definición permite establecer una clasificación que si bien puede parecer rígida, permite explorar un corpus que sólo recientemente ha sido abordado por compilaciones críticas. Además de postular una definición, el crítico establece el género a través de seis características principales. Todas estas no se repiten en cada obra, pero en la mayoría de las ocasiones se presentan algunas de ellas. Es fundamental destacar que la mayoría de los aspectos propuestos por Kanellos comparten el tema de la “ciudad”, especialmente aquella de principios del siglo XX. Este espacio se debe entender a través de los contextos de cada obra. Las reacciones de los personajes en cuanto a este lugar durante las décadas de los veintes y treintas, se ubican entre la inquietud, el temor y desilusión; en el cuarto rasgo de su lista, Kanellos afirma: “The Metropolis is seen as Babylon or Sodom and Gomorrah, and Anglos are the corruptors of Latino innocence. Their money perverts everything. The technological marvels of their advanced civilization destroys humanism, dignity, and respect” (Kanellos 4). En otros momentos del listado regresa a la desilusión del latinoamericano por la ciudad o su victimización por este mismo lugar, incluso, la lista se inaugura con esta premisa<sup>45</sup>. En *Norte* la ciudad estadounidense no es un tópico central, pero sí lo son algunas de las instituciones que la conforman. Encuentro relevante para analizar la obra de Paz Soldán, destacar aquellos aspectos del género aludido que tienen que ver con lo que el inmigrante enfrenta en los Estados Unidos<sup>46</sup>; los que tienen que ver con los contrastes

---

<sup>45</sup> “1. A naïve Hispanic immigrant filled with high expectations and fascinated by the advanced technology and progress of the Metropolis ultimately becomes disillusioned with the United States; 3. The narrator rejects materialism and supposed superiority of the Metropolis and embrace essentialist Latino Cultural values and identity, a reversal which eventually leads them to return to their homelands”. (Kanellos 3 - 4).

<sup>46</sup> “ 2. The greenhorn, not knowing sophisticated city ways, becomes the victim of numerous abuses by the authorities, petty criminals, and hucksters as well as by the bosses and foremen he works” (Kanellos 3).

culturales entre lo estadounidense y lo latinoamericano<sup>47</sup> y aquel que afirma la importancia del idioma<sup>48</sup>. Estos enfoques no sólo son significativos para analizar particularmente las narraciones de Martín, sino también para indagar en esas *memorias narrativas* que se problematizan en *Norte*.

### **I. Martín: un dibujante sin “papeles”**

La guerra cristera fue un conflicto armado que se llevó a cabo de 1926 a 1929 en México, entre líderes laicos y religiosos católicos. Los últimos resistían que a la Iglesia Católica ya no le fuera permitido tomar parte de las decisiones gubernamentales y/o ser parte fundamental de la legislación de la nación. Después de la revolución mexicana de 1910 el gobierno mexicano proclamó en la Nueva Constitución (1917) una política de separación entre la iglesia y el estado. Los desacuerdos en cuanto a ésta durante el gobierno de Elías Calles (1924-1928) llevaron a sus opositores y partidarios al conflicto armado. De acuerdo a la política del presidente: “un católico no podía ser un buen ciudadano ya que su primera lealtad es con Roma” (Neira). Éste es el trasfondo de la historia de Martín Ramírez, la cual inicia en la década de 1930, en California. Aunque el personaje no emigra a los Estados Unidos para escapar de la guerra cristera como él afirma: “Todo eso había pasado apenas se fue él. El señor Gobierno esperó que él se fuera para ponerse a destruir iglesias. Los campesinos esperaron que él se fuera para armarse” (Paz Soldán 32-33). Si bien, la guerra no le afecta de manera inmediata, a su familia sí, ya que son católicos, viven en Jalisco, uno de los estados centrales de la guerra cristera. Por esta razón, en las cartas que le manda su hermano en los primeros años del conflicto le aconseja quedarse en los Estados Unidos debido a la violencia que se llevaba a cabo en su pueblo: la apropiación de casas y la

---

<sup>47</sup> “6. Frequently the American females comes to represent the Metropolis, its amoral sexuality and liberalism, its materialism and erotic attraction for Latino males, while Latinas often represent the immigrant’s national values of family, religion and culture [...]” (Kanellos 4)

<sup>48</sup> “5. Cultural nationalism prevails in these works, and it tends to protect and preserve the Catholic religion, the Spanish language, and Hispanic customs threatened with assimilation” (Kanellos 4).



quema de iglesias por parte del gobierno, la muerte de varios campesinos y el eventual abandono de la religión por otros. Para el 1931, año en que empieza la narración de Martín en *Norte*, la guerra cristera ha terminado, así como también su trabajo en los ferrocarriles de California.

Las cartas de su hermano confusamente le relatan que su esposa a finales de la guerra cristera, se unió al gobierno, que luchó de su lado y abandonó a sus tres hijos: “Atanacio le contó que los federales quemaron su rancho y mataron a todos sus animales, y que María Santa Ana montó en su colorado retinto y se puso a luchar contra los campesinos armados con rifles y sables [...]” (Paz Soldán 32). Las descripciones de María Santa Ana sobre un caballo, en contra de aquellos que gritan “Viva cristo rey”, lo hacen sentirse culpable de haber dejado sola a su familia, pero también lo afectan psicológicamente, como argumenta Mario Martín Gijón en su lectura de la obra: “Ramírez [Martín] recibe noticias confusas sobre su familia que le llevan a pensar que su esposa lo ha traicionado, cayendo en una depresión crónica” (166). Estas noticias lo convencen de no regresar a México, aunque su situación en los Estados Unidos empeora. Al igual que en el capítulo 2 la inclusión de las cartas en la narración, como en el caso de “La alienación también tiene su belleza”, desvelan detalles que cambian el comportamiento de aquellos que las leen. Basta recordar la mimetización del lenguaje de la abuela Diamantina por parte de la traductora. El género epistolar en esta novela tiene una función similar. Éste no es su único problema, también lo es su impotencia en cuanto a su situación económica, personal; su falta de conocimiento del inglés y su contacto mínimo con la cultura norteamericana. Ha sobrevivido gracias a la repetición, a la rutina, pero teme el día que ya no la tenga: “Pero no era fácil seguir instrucciones en ese idioma raro [...] Pasos memorizados para no perderse. Si lo sacaban de su rutina, ¿qué haría?” (Paz Soldán 34). Esta frase más allá de señalar su incompreensión y desconcierto por el idioma, es uno de los primeros ejemplos que destacan la

peculiar relación que el personaje tiene con el lenguaje. Martín no prefiere el diálogo oral: “¿Para que las palabras si podía dibujar?” (Paz Soldán 31); tiene una fascinación por las revistas, por sus imágenes, especialmente por aquellas del dibujante estadounidense Norman Rockwell que ve en los quioscos de periódicos donde pasa las tardes desde que está desempleado.

La afinidad por lo visual, así como su desempleo, son lo que cambian su destino en los Estados Unidos. En 1931, en Stockton, entra a los baños de hombres y mujeres de una estación y escribe treinta veces: “Hoy va llover” (Paz Soldán 36). Al mismo tiempo que lo hace, aparece un policía que le pide “sus papeles”: documentos de identificación y permiso para estar legalmente en los Estados Unidos; Martín se queda callado y es arrestado. Su silencio en una de las salas donde es interrogado, provocan los gritos y amenazas violentas de aquellos que lo cuestionan<sup>49</sup>. La violencia de los policías no propicia el habla de Martín, sino imágenes: “Dibujó un caballo alado. El vagón principal de una locomotora, con el humo que salía en círculos y lograba escaparse de la página. Túneles y placas vacías. Cuadriculó el piso de la plaza, coloreó unos mosaicos negros” (Paz Soldán 36). La habilidad de Martín para dibujar no les causa admiración a los “uniformados”, al contrario, más insultos e inquietud: “*Fokin retard*, dijo uno de los uniformados. Lo dijo clarito, para que Martín lo entendiera. Martín no sabía lo qué le había dicho exactamente, pero sí que era algo malo. Estaba acostumbrado. La gente no le tenía paciencia” (Paz Soldán 36). Los agentes mandan llamar finalmente a alguien que hable español. A pesar de las frases conocidas que escucha<sup>50</sup>, Martín desconfía y prefiere quedarse callado. Su imposibilidad de comunicación con ellos surge no sólo por su falta de conocimiento del inglés y su desconfianza en las autoridades, sino también por el mal trato. Su pronta clasificación como

---

<sup>49</sup> “En una de las salas de la comisaría a la que lo llevaron, uno de los uniformados le pidió a gritos que contestara algo, cualquier cosa, en cualquier idioma” (Paz Soldán 36).

<sup>50</sup> “Le habló con suavidad, repitió varias veces la palabra ‘carnal’ ” (Paz Soldán 37).

“retrasado” por mantenerse callado, es una de las representaciones del inmigrante latinoamericano en los Estados Unidos que se presenta en la novela.

Los policías amenazan a Martín con llevarlo a la frontera y expulsarlo del país, si no dice su nombre completo. Martín no dice su nacionalidad, porque tiene miedo que lo regresen a ese lugar donde cree que ya nadie lo espera. Su nombre completo no lo sabe, porque nunca ha tenido una tarjeta de identificación (Paz Soldán 38). Estos factores y los previamente mencionados, causan que sea internado en un hospital psiquiátrico. A pesar de la violencia, rapidez, con que esto es llevado a cabo, Martín acepta el internamiento con cierto alivio, como afirma después de las revisiones que le hacen cuando llega al lugar: “Quizás una de esas placas revelaría por qué le costaba tanto hablar” (Paz Soldán 39). Reconoce su incapacidad, expresa deseos de encontrar su razón, pero el abuso por parte de las autoridades es implacable. Martín es hospitalizado, el abogado que le es asignado, le comunica que sólo será hasta que su situación migratoria sea resuelta, pero que para que eso suceda, tiene que decirles de dónde es y su apellido. Es a través de este relato que Paz Soldán inicia una reflexión acerca de la inmigración latinoamericana a los Estados Unidos en *Norte*. Específicamente, se enfoca en las razones económicas, políticas, religiosas que en 1931, obligan a un mexicano a emigrar, pero también en su acogimiento en los Estados Unidos. Martín había sido bien recibido en una época, debido a la construcción del ferrocarril. No obstante, en la Gran Depresión, el período al cual alude la narración, todo cambia: “Sí, le había ido bien durante un tiempo. Pero hoy no tiene trabajo. Lo que no hay es para mexicanos, dicen. Le han dicho que se cuide. A los que están como él, vagando por las calles, los agarran y los regresan a México” (Paz Soldán 32). La narración de Martín no relata los sucesos de su cruce de frontera, sino lo que enfrenta en el país, en la manera en que las autoridades

estadounidenses tratan a un inmigrante. No pueden identificarlo y/o entenderlo, pero aún así no dudan en arrestarlo e internarlo.

La parte inaugural de esta historia presenta la relación entre la inmigración mexicana, la prisión y el hospital psiquiátrico estadounidense durante la primera parte del siglo XX. Este vínculo se llevaba acabo a través de la manera que Martín es percibido: inmigrante *ilegal* mexicano, silencioso, callado, por ende, “retardado”. No obstante, en ningún momento le preguntan si puede volver a su lugar de origen o si es seguro hacerlo, especialmente debido a la manera que se comporta frente a ellos. Martín está sufriendo a distancia las consecuencias de la guerra cristera en México, el desempleo, la soledad, pero esto no es tomado en cuenta por las autoridades. La forma en que responden las autoridades, la representación del inmigrante en *Norte*, su abuso y desplazamiento por parte de las autoridades, evocan las conclusiones sobre los “refugiados” propuestas por Giorgio Agamben.

En *Means without End – Notes on Politics* (2000), Agamben plantea preguntas sobre los derechos humanos, la policía, la bio-política, partiendo del contexto europeo contemporáneo y los campos de concentración. Si bien el filósofo origina sus planteamientos tomando en cuenta ejemplos de la historia europea, resalta que sus problemas exceden sus fronteras, en particular, aquellos sobre el “refugiado”. En el capítulo “Beyond Human Rights”, a través de las proposiciones de Hannah Arendt en “We Refugees” (1943) Agamben explora cómo son tratadas las personas que abandonan su lugar de origen por razones políticas, económicas, religiosas o culturales, por el país que los recibe con la premisa de que no será de manera permanente. Estas personas viven en un país que en muchas ocasiones no está dispuesto a darles documentos de identificación, derechos de ciudadanos o respetar sus derechos humanos; esto surge, porque no

han nacido en su territorio y en consecuencia no caben en la triada que rige a las naciones contemporáneas: estado-nación-territorio. Como el filósofo afirma:

Naked life (the human being), which in antiquity belonged to God and in the classical world was clearly distinct (as *zoe*) from political life (*bios*), comes to the forefront in the management of the state and becomes, so to speak, its earthly foundation. Nation-state means a state that makes nativity or birth [nascita] (that is, naked human life) the foundation of its own sovereignty (15).

Los refugiados, rompen con esta “ficción”<sup>51</sup>, perturban la norma que ha permanecido vigente en distintos contextos. Esta disrupción no es bien recibida por los países que los alojan, ya que presuponen que tienen que otorgarles protección y/o beneficios a aquellos que no pertenecen a su “nación”. Si bien puede ser que esta rigidez no sea la misma en distintas naciones, el contexto en el que se presenta la historia de inmigración de Martín, por ejemplo, evoca los argumentos de Agamben en cuanto las cuestiones bio-políticas que enfrentan los refugiados y cómo este tipo de sujetos irrumpen planteamientos concebidos sobre una nación. Al no presentar documentos que establezcan su identidad, su ciudadanía, Martín perturba la “nación”. Esta disrupción sugieren las problemáticas que propone Agamben sobre los refugiados: “The refugee should be considered for what it is, namely, nothing less than a limit-concept that at once brings a radical crisis to the principles of the nation-state” [...] (Agamben 16). Las autoridades estadounidenses responden a esta crisis a través de la prisión y el hospital psiquiátrico. La configuración en *Norte* de este personaje no deja duda que es un inmigrante que se siente perseguido y solo. Por esta razón, Martín, percibe en un principio la decisión como beneficiosa, pero después de ser atendido por los doctores y enfermeros del hospital como inmigrante sin documentos, un “loco”, se siente prisionero: “Un hospital para prisioneros de guerra, concluyó Martín. Tendría que combatirlo”

---

<sup>51</sup> “The fiction that is implicit here is that birth [nascita] comes into being immediately as nation, so that there may not be any difference between the two moments. Rights, in other words, are attributed to the human being only to the degree to which he or she is the immediately vanishing presupposition (and, in fact, the presupposition that must never come to light as such) of the citizen” (15)

(Paz Soldán 40). Su internamiento refleja mayormente una forma de control, ya que pierde su libertad. Esta pérdida es una “guerra” que Martín combate de distintas maneras a través de la novela y que el hospital estadounidense resiste.

A través de las referencias contextuales de la narración de inmigración de Martín, *Norte* alude a la relación entre los Estados Unidos y México durante la primera parte del siglo XX. Durante en esta época, como hasta al presente, la estancia sin documentos en el país, la imposibilidad de comunicación, podían resultar en apresamiento, como lo es para Martín. La narración de Martín la podemos situar en las primeras décadas del siglo, posterior a la revolución mexicana (1910), período de inestabilidad política, económica y religiosa. El mismo Martín afirma que su inmigración se debe a su inestabilidad económica, aunque después continua en los Estados Unidos debido a la persecución religiosa que se lleva a cabo en México. En esa época tampoco los Estados Unidos son ajenos a este tipo de problemas, ya que eventos internacionalmente relevantes como la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la “Gran Depresión” (1930-1940) y la posibilidad de una Segunda Guerra Mundial (1939-1945) afectaron al país desde varios frentes. Debido a las consecuencias de estos eventos, el gobierno estadounidense intenta particularmente remediar la crisis económica que sufría el país, a través del control de la inmigración.

Durante la década de los treinta, además de la “Gran Depresión” que sufría los Estados Unidos, bajo la presidencia de Herbert Hoover (1929-1933) se llevó a cabo la migración forzada de millones de personas de origen mexicano que vivían y trabajaban en los Estados Unidos. La repatriación se impulsó a través de distintas tácticas, muchas de ellas ilegales, pero todas tenían la intención de sacar del país a mexicanos, fueran o no inmigrantes. Como afirma Christine Valenciana en su estudio sobre este período:

“ ‘Repatriation’ was a propaganda term created by the local agencies to mask the unconstitutional deportation of Mexicans, many who were legal residents and had lived in the United States for decades along with their American-born children [...] This policy was presented as a way to stop a draining of government funding and to rid the country of those who were not “real” Americans” (5).

También de acuerdo a historiadores, el secretario de trabajo en ese época William N. Doak, proponía la repatriación como una solución a la crisis laboral: “[...] believed that deporting aliens occupying jobs the department wanted for white America could solve the increasing unemployment problem” (Frame). Usando como excusa la situación económica, el gobierno promovió e instigó repatriaciones. Durante esa época, los inmigrantes mexicanos tenían sólo dos opciones, se iban voluntariamente o eran deportados. La repatriación voluntaria muchas veces era apoyada económicamente por el gobierno estadounidense o mexicano, lo que convenció a muchos mexicanos de aceptarla<sup>52</sup>. Debido al estado de emergencia económico que sufría los Estados Unidos, a pesar de leyes establecidas de cómo llevar a cabo deportaciones, muchos mexicanos fueron intimidados por agentes de inmigración estadounidenses y obligados a irse.

En *Norte* están presentes varias alusiones a las repatriaciones/deportaciones de esta época. Martín, antes de ser arrestado, es advertido por otros mexicanos: “Le han dicho que se cuide. A los que están como él, vagando por las calles, los agarran y los regresan a México” (Paz Soldán 32). No se respetaron los derechos humanos de los inmigrantes, se llevaron a cabo redadas en diferentes ciudades del medio oeste, donde se asumía que la población era mayormente mexicana. No diferenciaban entre aquellos que habían nacido en los Estados Unidos, ciudadanos americanos, o los inmigrantes<sup>53</sup>. A principio del siglo XX no había ninguna ley que permitiera este tipo de actividades, no obstante, era la manera más rápida de repatriar a

---

<sup>52</sup> Les pagaban los pasajes de tren y otros gastos.

<sup>53</sup> “In an effort to remove these aliens, Doak ordered his agents to raid public and private places throughout 1931 in search of aliens to deport. Though there is no evidence that Doak made any effort to single out any specific ethnic group, the demographics of Los Angeles and the local government's desire to remove residents of Mexican descent, resulted in the targeting of the Mexican community” (Frame)

los mexicanos. A los que eran arrestados en las redadas, en muchas ocasiones, no se les informaba acerca de sus derechos. Especialmente a los individuos de origen mexicano, pero de nacionalidad estadounidense, quienes tenían varias opciones legales y protección constitucional: abogados, un juicio legal, protección de arrestos arbitrarios, por mencionar algunos de sus derechos<sup>54</sup>.

La historia de Martín en *Norte* dialoga con este contexto, si bien él no es repatriado como las autoridades deseaban, es hospitalizado por no confirmar una nacionalidad. El no hacerlo, al no colaborar, las autoridades toman la decisión de privarlo de su libertad. Además, es particularmente relevante mencionar que de acuerdo a las leyes internacionales de los derechos humanos a inmigrantes como los que representa Martín, se les podría haber otorgado el estatus de refugiados políticos. En ese período, si se hubieran respetado los procedimientos legales, algunos mexicanos tenían el derecho de pedir una audiencia frente a oficiales de inmigración para pedir asilo político, ya que si eran deportados su vida estaba en peligro. Este era una opción legal durante la época debido a la situación políticamente inestable de México. Francisco Balderrama y Raymond Rodríguez lo constatan en su estudio sobre las repatriaciones:

The benefit to asking for a hearing was the potential to persuade the immigration officer that if they were returned to their home country they would be placed in a life-threatening situation (which was the case for those who had fled the war or were escaping religious persecution) and would be able to stay under the current immigration law as refugees [...] Although requesting a hearing was a possibility, immigration officers rarely informed undocumented immigrants of their rights, and the hearings were “official but informal,” in that immigration inspectors “acted as interpreter, accuser, judge, and jury” (67).

Si bien la condición de refugiado político no garantiza protección o inclusión en la sociedad como argumenta Agamben, era una opción legal de la cual muchos inmigrantes no fueron informados. No se les protege, pero sí hay intentos de control y exclusión a través de las redadas y los arrestos. *Norte* responde a esta época empleando la figura de Martín y su concepción como

---

<sup>54</sup> “Equal protection”, la Cuarta y Decimocuarta Enmienda.



“loco”; podemos acercarnos a esta problemática a través de las reflexiones de Michel Foucault, particularmente en *Madness and Civilization* (1964) en cuanto a la concepción de la locura y del loco en diferentes momentos históricos. El filósofo afirma:

In the Renaissance, madness was present everywhere and mingled with every experience by its images or its dangers. During the classical period, madness was shown, but on the other side of bars; if present, it was at a distance, under the eyes of a reason that no longer felt any relation to it and that would not compromise itself by too close a resemblance. Madness had become a thing to look at: no longer a monster inside oneself, but an animal with strange mechanisms, a bestiality from which man had long since been suppressed (70).

Durante la primera parte del siglo XX, período histórico que la novela alude, el inmigrante es presentado como un enfermo, incapaz de comunicarse o defenderse y que deber ser excluido de la sociedad. La admisión de Martín al hospital su continúa actitud de rechazo, miedo de las autoridades psiquiátricas, reafirman esta premisa.

El personaje llega al hospital acompañado por un agente de inmigración, que a pesar de su limitado conocimiento del español, le puede explicar a Martín por qué está ahí. A su llegada no se presenta un diagnóstico que valide la presencia del personaje en este tipo de institución. Las autoridades de inmigración no vuelven a aparecer en la narración, sólo vuelve el agente que lo acompaña al hospital, pero las figuras de control no desaparecen, son reemplazadas por los doctores y enfermeros del hospital. Cada apartado de su narración presenta detalladamente los diferentes tratamientos que no sólo él, sino también otros internos reciben: sesiones de electro shock, varias dosis de medicamentos, baños de agua fría, aislamiento y extrema vigilancia: “Escucho cuando un enfermero dijo: escopolamin. Cuando otro doctor dijo: bromiur. Cuando alguien contribuyó a la causa: coldwater” (Paz Soldán 71). Martín no se opone a los tratamientos cuando recién llega al hospital, incluso en un principio los disfruta: “Lo bañaban y lo afeitaban [...] También le gustaba cuando venían a ponerle inyecciones y darle remedios” (70-71); sin

embargo, se rehúsa a hablar de manera extensa, se limita sólo a decir el año que llegó al hospital, 1925, pero sólo cuando se lo preguntan.

Desde la llegada de Martín al hospital la narración en tercera persona se centra en sus experiencias. Las perspectivas de aquellos que trabajan en el hospital u otros pacientes son limitadas, el diálogo e interacción con ellos es mínimo. Se comienza a construir un mundo interior, Martín le da nombres a los enfermeros: “El Güero, El Tentenelaire, El Saltapatrás, El Coyote, El Chamizo, La Notentiendo” (Paz Soldán 140). Esta estrategia narrativa que limita a los interlocutores, busca dar voz a alguien que ha sido despojado de una vida propia. La narración está limitada a la voz de Martín, a lo que ve, a lo que siente, a su espacio dentro del hospital. Por esta razón, es relevante que se enfatice que el tiempo ha dejado de transcurrir para él. Si bien cada uno de los apartados incluye como epígrafe la fecha y el lugar<sup>55</sup> cada vez que se le pregunta qué día es, su respuesta es la misma. Cabe destacar que esta es la única pregunta que los doctores, enfermeros, le hacen a Martín y que su incambiable respuesta es lo que justifica su reclusión. No obstante, esta respuesta acompañada de las detalladas descripciones de su rutina en el hospital permite también concebirla como la manera que Martín continua en control de su vida, por lo menos, de su tiempo y voz.

Partiendo de la línea de reflexión en cuanto a la locura y su estrecha relación con el poder de Michel Foucault, la concepción de Martín como enfermo mental en *Norte*, es una crítica a las estrategias para invisibilizar, desaparecer, pero también callar al inmigrante. Especialmente debido a que el acto de arrestar, de confinar a un lugar a alguien que es percibido como un individuo, propone que no puede pertenecer a la sociedad. En cuanto a esta concepción, Foucault afirma: “Confinement merely manifested what madness, in its essence, was: a manifestation of non-being; and by providing this manifestation confinement thereby suppressed it, since it

---

<sup>55</sup> Martín es transferido a distintos hospitales.

restored it to its truth as nothingness' (Foucault, 109). A través de la hospitalización, las alusiones a la repatriación, el trato de los policías de los inmigrantes, la novela plantea la percepción de los inmigrantes como una “nada” en los Estados Unidos; los presenta como sujetos que no tienen derecho a un lugar visible en su país, que prefieren arrestarlos, repatriarlos, pero si estas opciones no son posibles, como lo es en el caso de Martín al negarse ser identificado, aprisionarlos, no dejarlos ser parte de la sociedad, es la respuesta. El espacio hospitalario es desde un principio dañino para el bienestar de Martín. Las descripciones del hospital dejan ver la suciedad del lugar y de los pacientes. Si bien, la que más impresiona a él es la de sus compañeros, la narración deja ver el estado decrepito de los dos. La novela presenta el manicomio como un espacio ruin, donde los pacientes no tienen oportunidad de ser ellos mismos y su bienestar no es una prioridad. No es un lugar que busca sanarlos: “A sus compañeros de pabellón les habían rapado el pelo como a él. No había color en sus mejillas y miraban con expresión ausente o aturdida” (Paz Soldán 69-70). Este estado incrementa su miedo a ese espacio, además, los gritos, el insomnio, la soledad se vuelven parte de su vida diaria, al igual que la intensidad de sus monólogos internos. Los enfermeros lo tratan igual que los otros. A todos les es dado el mismo corte de cabello. Él intenta continuamente distinguirse de los demás, aunque en momentos intenta convencerse que es igual a ellos.

## II. “Atravesar el tiempo sin documentos”<sup>56</sup>

La experiencia migratoria de Martín, hasta este momento, deja ver que su estancia en los Estados Unidos ha estado llena de experiencias devastadoras. Si bien como se argumenta en un principio de la narración, vivió momentos económicamente gratificantes, en *Norte* estos no son visibles. Esta perspectiva evoca la tradición literaria que se enfoca en la experiencia migratoria, en muchas ocasiones tormentosa, de latinoamericanos en los Estados Unidos. Como se

---

<sup>56</sup> Andrés Calamaro (1993).

argumentó al principio de este capítulo Kanellos ha llevado a cabo un estudio extenso, crítico, de este tipo de narrativa. Tomando en cuenta sus postulaciones, los apartados de Martín evocan la “Immigrant literature”, no “native literature” o “exile literature” las cuales el crítico también profundiza en su libro. Los rasgos y estructuras generales de este tipo de textos, previamente aludidos<sup>57</sup>, Kanellos argumenta fueron inaugurados por la novela *Lucas Guevara* (1914) del colombiano Alirio Díaz Guerra, a la que considera la primera novela hispánica de inmigración hacia los Estados Unidos (Kanellos 2). Simultáneamente, afirma, que una de las características principales de este tipo de novelas es que revelan las razones iniciales de los movimientos migratorios: “Immigrant texts reveal, in part or in whole, the conditions for leaving the homeland, the immigrant’s exploits on leaving and arriving in the United States, and their experience while looking for and finding work” (Kanellos 21). *Norte* se acerca en general a esta formulación, como lo ejemplifica la historia de Martín: deja su lugar de origen en busca de oportunidades de trabajo, recorre el norte de California buscando una tras otra, no se puede comunicar en inglés, por ende, surgen conflictos entre su cultura latinoamericana (mexicana en su caso) y estadounidense, cuyos resultados son fatales para él.

Tomando en cuenta las propuestas de Kanellos sobre la “literatura inmigrante”, La novela de Paz Soldán corresponde a esta categoría. Más allá de simplemente clasificar la obra, es relevante destacar que su imaginario se alinea a un corpus literario escrito en español sobre esta experiencia y a la literatura que se ha canonizado como “Immigrant Literature” en los Estados Unidos. El género propuesto por Kanellos en *Hispanic Immigrant Literature – El sueño del retorno*, a través de un análisis crítico de aspectos formales, temáticas, tiene como uno de sus propósitos centrales enfrentar la clasificación contemporánea estadounidense. Se propone

---

<sup>57</sup> A saber, lo que el inmigrante enfrenta en los Estados Unidos; los contrastes culturales entre lo estadounidense y lo latinoamericano; los conflictos de idioma: entre el inglés y el español.

reformularla para el campo literario, académico y editorial. Esta propuesta problematiza clasificaciones establecidas en este país, pero al mismo tiempo, busca darle un espacio a la literatura en español sobre la experiencia migratoria en el campo literario estadounidense. Específicamente, el crítico busca demarcar que las obras escritas por los hijos de inmigrantes, en inglés, no son literatura inmigrante. Esta precisión para Kanellos es fundamental, ya que la literatura escrita en español sobre la inmigración a los Estados Unidos, por los mismos inmigrantes, es distinta en sus temáticas y rasgos. El crítico reconoce que a pesar de que esta consideración puede resultar obvia, los estudios de esta literatura muestran lo contrario:

Although this may seem to be stating the obvious, the point bears repeating, especially since the past few decades have seen the appearance of numerous books of theory and literary criticism that treat Hispanic and Latino writers raised in the United States, including Julia Alvarez, Sandra Cisneros, Cristina García, and even Tomás Rivera and Rolando Hinojosa, as immigrant writers (Kanellos 9-10).

Para Kanellos el hecho que estos escritores han nacido en los Estados Unidos, que su experiencia en este país sea la de hijos de inmigrantes, es fundamental para entender su literatura, ya que es esta trayectoria la que recuperan en sus textos; también reconoce que ha sido del campo literario estadounidense, el que ha insistido en clasificarlos dentro esta categoría para no darles el lugar que les corresponde.

En compilaciones académicas como, *New Immigrant Literatures in the United States: A Sourcebook to Our Multicultural Literary Heritage* (1996) los escritores previamente mencionados, por ejemplo, son clasificados como “New-Immigrant Literature”. Esta agrupación los distancia del canon estadounidense y niega el componente estadounidense de sus ciudadanía: “Cuban-American”, “Mexican-American”, por mencionar algunas clasificaciones. Además, colocarlos en esta categoría tiene como premisa presentar su literatura como algo nuevo, reciente en este país y sujetarlos a los márgenes de la literatura estadounidense:

To treat the works of these authors as immigrant literature is to distance them from the canon, to condemn them to Otherness [...] In thus positing the notion of new immigrants these critics negate the roots and the history of the Hispanic communities in the United States that have produced and oral and written literature for more than two centuries (Kanellos 13).

Otro componente relevante para distinguir estas narrativas es que al contrario de la literatura escrita por hijos de inmigrantes, ya sea latinoamericanos, o europeos<sup>58</sup>, la mayoría de los textos escritos en español sobre la inmigración, por los mismos inmigrantes, no alaban, creen o alcanzan el gran “sueño americano”. Esta premisa se repite en la mayoría de las obras de acuerdo a los planteamientos del mismo Kanellos, entre otros académicos<sup>59</sup>.

En entrevistas Paz Soldán ha clasificado su novela en la tradición apocalíptica y de la aventura (Flores<sup>60</sup>). Además, en la “Nota” que incluye al final, citada al inicio de este trabajo, también busca establecer sus propias referencias: CNN y libros de periodismo. La obra puede ser leída a través de estos códigos, pero las intenciones del autor por explorar el imaginario literario del “norte”, el tópico de la violencia, se dan mayormente a través de la narrativa de inmigración. Este diálogo implícito evoca una larga tradición literaria en español sobre/en este país que es una *memoria narrativa* ineludible. Los estudios de Kanellos, y aquellos que han colaborado en el proyecto “Recovering the U.S Hispanic Literary Project”( 1990 – presente), aunque recientes, rescatan la larga tradición literaria hispánica sobre/en los Estados Unidos. Es relevante mencionar que las obras sobre la inmigración latinoamericana hacia los Estados Unidos durante el siglo XX mayormente aluden a problemas económicos y se refieren a estos como la causa de su partida de su país natal (Kanellos 6). Por consecuencia, su narrativa muchas veces está centrada en esta experiencia, pero este no es el caso de todas las obras. Existe también una gran

---

<sup>58</sup> El cuanto el caso europeo, las obras escritas por la primera generación y la segunda presentan la posibilidad del “sueño americano”. En el caso latinoamericano, solo las obra de los hijos de inmigrantes articulan su posibilidad y/o su realización.

<sup>59</sup> Citar otros ejemplos.

<sup>60</sup> <http://eleconomista.com.mx/entretenimiento/2011/11/01/latinoamerica-se-ha-desplazado-norte>

tradición que explora la experiencia de intelectuales ejerciendo distintas profesiones, tales como profesores en universidades estadounidenses. El corpus sobre exilios y persecuciones políticas, es igualmente relevante, sin olvidar enfatizar sus intrínsecas diferencias.

Paz Soldán en *Norte* trata de establecer para el lector un determinado grupo de referencias. Puede ser que uno de los motivos por los cuales Paz Soldán niega que su obra pertenezca a esta tradición sea debido a las temáticas<sup>61</sup> recurrentes en este tipo de obras, especialmente al principio del siglo XX, esa la literatura de inmigración de corte realista, regionalista y más en línea de la tradición costumbrista. No obstante, encuentro que *Norte* alude a los intereses literarios del autor por abordar la compleja inmigración, la irrevocable presencia de latinoamericanos en los Estados Unidos, pero también por establecer una presencia literaria latinoamericana en este país. Paz Soldán no es ajeno a esta experiencia<sup>62</sup>. Además, sus proyectos literarios tampoco se han mantenido al margen de los Estados Unidos. A finales del siglo XX el autor formó parte de *McOndo*, junto al escritor Alberto Fuguet, cuya obra se discutirá en el Capítulo 4, una antología, una propuesta, que postuló alejarse de la estampa del realismo mágico, afirmar a los Estados Unidos como un referente: “[...] era un intento de presentar una muestra de la nueva narrativa latinoamericana: urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy a tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente” (Paz Soldán 2004). Durante el siglo XXI el autor continúa con esta línea de pensamiento, ha participado en antologías como *Se habla Español* (2000) y *Sam no es mi tío: veinticuatro crónicas migrantes y un sueño Americano* (2012) que reflexionan sobre este país desde posiciones irreverentes, críticas, como se planteó en el capítulo introductorio. También, ha

---

<sup>61</sup> La admiración por la ciudad, la mujer norteamericana como el emblema de la amoralidad, el libertinaje y el materialismo estadounidense, entre otros previamente aludidos (Kanellos 4).

<sup>62</sup> Después de haberse doctorado en literatura en la Universidad de California en Berkeley, trabajó en algunas universidades norteamericanas y actualmente es profesor en Cornell, en Ithaca, Nueva York.

organizado el encuentro literario “Voices for the New Century/Voces para el nuevo siglo” en dos ocasiones (2012-2013), en el cual se ha discutido, como apuntó José Andrés Rojo en su reportaje sobre este evento para *El País*, que: “Los nuevos escritores latinoamericanos miran cada vez más hacia el norte, a Estados Unidos, y da la impresión de que empezaran a desentenderse de lo que ocurre en España” (Rojo). *Norte* no es una excepción. La obra además de mirar hacia el norte, desde él, considero que exhibe ciertas particularidades de la experiencia migratoria Latinoamérica del siglo XX y XXI.

### **III. Prisión y arte**

La narración de Martín, como ya se afirmado, evoca una *memoria narrativa* de la inmigración latinoamericana. Su viaje al norte puede leerse desde los códigos de este género, pero su experiencia en el hospital psiquiátrico la lleva hacia otras perspectivas. Es de esta forma que Paz Soldán contribuye con una nueva vertiente de esa *memoria narrativa* a través de las pinturas de un inmigrante atrapado en un hospital psiquiátrico. Esta se lleva a cabo de manera contundente cuando Martín desarrolla una tos crónica, dolores de cabeza, debido a lo gélido del edificio y los tortuosos tratamientos. El personaje descubre que sólo se siente mejor cuando dibuja. Si bien tiene que cumplir con responsabilidades en el hospital como trabajar en el jardín o mantener limpio el edificio, los enfermeros le permiten esta distracción. Al contrario de los policías que inicialmente arrestaron a Martín, sus habilidades son apreciadas, no son ignoradas. Por ejemplo, puede ir una vez a la semana a un taller de cerámica, donde los dejaban dibujar o hacer esculturas. El arte se vuelve una vez más su herramienta de comunicación en un lugar donde no puede establecerla a través de lo oral. Desde el episodio del baño cuando es arrestado y hospitalizado por primera vez la narración exhibe la importancia los dibujos para Martín. Los dibujos son valorados por los doctores, pero su aprecio no va más allá. Sigue internado, incluso



con el paso del tiempo es llevado a otros hospitales sin darle alguna explicación. Él sólo se da cuenta debido a los diferentes tamaños de los hospitales<sup>63</sup>. El arte se convierte en parte de su rutina, pero no es sino hasta que aparece un profesor rumano que sus pinturas van más allá de las paredes del hospital.

Desde el primer encuentro con Martín, el profesor, que Martín y sus compañeros apodan “Drácula” por ser de Rumania, destaca su talento<sup>64</sup>. Este personaje logra influenciar al hospital para que a Martín sólo se le permita dibujar, que ya no tenga ningún otro tipo de responsabilidad: “A Martín se lo dejó libre. Ya no tenía que ayudar a hacer las camas, limpiar las salas. Ahora sólo debía dibujar. Y dibujaba. Era imparable” (Paz Soldán 144). Dibuja mucho, además se siente protegido. La presencia del profesor en el hospital, el apoyo por su arte, tiene varias razones, no sólo es ayudar a Martín a dibujar, sino también hacerse conocer a través de él, ya que el profesor se dedica a estudiar “Autsaider art” (Paz Soldán 173). El profesor le confiesa su materia de estudio a Martín, pero él no cambia de actitud, incluso de lo único que se queja es que la gente insiste hablarle en inglés<sup>65</sup>. Esta narración se lleva a cabo en la cuarta parte de *Norte*. No es tan continua como las otras, es pausada y la invisibilidad de esta refleja las características de su historia. El apoyo que le otorga a Martín con los cuadernos, lápices y su compañía<sup>66</sup> tiene un propósito en particular. Si bien, es en este apartado que el profesor se da cuenta que Martín no es mudo, que es su deseo no hablar, su interés no es por su historia personal. En lo que él se concentra es en que pinte, incluso muestra más interés en sus técnicas de dibujo que él ha

---

<sup>63</sup> “¿Le gustaba, no le gustaba? Lo habían transferido a un edificio más grande que el anterior. Decían que estaría mejor, habría más espacio” (139).

<sup>64</sup> “Se le acercó. Drácula, Drácula, pensó Martín. Yu jav a lot of talent, le dijo. Yu nou it? Martín no respondió” (143).

<sup>65</sup> “¿Por qué la gente le hablaba en ese otro idioma tan complicado? ¿Quería que estallara su cabeza? ¿Es que no tenían compasión de él? Sólo pedía que lo dejaran dibujar” (174).

<sup>66</sup> El profesor se va a vivir al hospital.

desarrollado en el hospital<sup>67</sup>, que en el hecho de que esté fingiendo ser mudo o que haya sido diagnosticado incorrectamente.

El profesor le ayuda a que pinte más y lleva a cabo exhibiciones en varias ciudades estadounidenses con éxito. La obra de Martín, adquiere fama, además invita profesores, críticos de arte, profesores de la región, a que lo visiten y admiren su proceso creativo en el hospital. Cabe destacar que antes de este encuentro con el profesor, Martín había intentado escaparse en varias ocasiones. Fracasa en los primeros intentos, pero en los consecuentes lo logra. Al estar afuera, se da cuenta que no tiene a dónde ir, que no tiene a nadie y busca la manera de regresar: “Las otras veces sólo aguantó tres o cuatro días antes de volver al edificio blanco por su cuenta. En las noches debía dormir en la calle o en un parque y le hacía frío; nadie le daba de comer; no tenía dónde dibujar” (Paz Soldán 76). No tiene un lugar al que volver, la tristeza, el temor vuelven, al igual que los tratamientos en el hospital<sup>68</sup>. El encuentro con el profesor evoca la narración de inmigración, pero se enfatiza con más detalle el lugar de la locura en ésta. Desde el principio de la novela, la locura de Martín se presenta maleable. El no hablar inglés, el no hablar en sí, es motivo para que lo juzguen de loco cuando es arrestado. Dentro del manicomio, después de sufrir los distintos tratamientos, su actitud cambia, su comportamiento también y esto es lo que lleva al diagnóstico de demencia: “[...] El señor Walker pronunció delante de otros doctores y Martín: Dementia praecox, catatonic form. Martín no entendió nada” (Paz Soldán 76). El personaje se convierte en un caso más con el que lidiar y su historia de inmigración se olvida. Esta misma actitud se reafirma cuando desde los parámetros del arte su historia no es más que la de un “loco” que pinta. Estas diferentes perspectivas dialogan con las conclusiones de Michel

---

<sup>67</sup> “Había desarrollado una rutina minuciosa, que comenzaba con él sacando las hojas de los cuadernos y colocándolas en el suelo una junto a otra, para pagarlas y tener un espacio más amplio para dibujar” (174).

<sup>68</sup> “Más cables. Más tormentas. Más rayos (76)”

Foucault en cuanto a la percepción de la locura en distintos momentos históricos, pero también reafirma el problema de la invisibilidad de las narraciones de inmigración mexicana en los Estados Unidos, así como su arte.

Martín como inmigrante no importa. El profesor, en ningún momento cuestiona su presencia en el hospital psiquiátrico. Aunque intenta conocer su historia, sabe que Martín lo aprecia, no muestra interés más allá de sus pinturas. De las tantas exhibiciones, sólo lo lleva a una de ellas. En las demás él es el que lo representa y disfruta de su éxito. Durante este período de múltiples exhibiciones, Martín finalmente se enfrenta al profesor. El detonante de este enfrentamiento es la noticia de que su obra será mostrada con la de otros locos en San Francisco: “Martín se animó a decir: ¿Locos? Él no estaba loco. Esquizofrénicos, dijo el profesor en inglés. Otra vez esa maldita palabra. Psicóticos, dijo el profesor en inglés, pero Martín no entendió [...] ¿Lobos? El quería dibujar lobos [...] Eso, dijo el profesor. Lobos” (Paz Soldán 178). Si bien, sus afirmaciones pueden ser juzgadas como no confiables, debido a la cantidad de tiempo que ha estado en el hospital psiquiátrico, el rechazo personal que demuestra a esta connotación, la respuesta del profesor, deja ver una actitud desdeñosa en cuanto a Martín. Él niega estar loco, pero el doctor evade sus respuestas. La admiración por su obra en lugar de darle una voz se la quita. Martín se siente feliz de tener compañía, de tener a alguien que constantemente le provee papel, pintura y lápices. No obstante, le otorga permisos invaluableles al profesor: “El profesor le pidió permiso para montar una exhibición de sus dibujos en una galería de arte en Sacramento. Martín no entendió lo que le pedía, pero firmó en una hoja que le entregó el Güero” ( Paz Soldán 176). Esta firmas se repiten en otras ocasiones. Las exhibiciones catalogan su obra como la de un loco, la admiran, pero sólo logran transmitir esta vertiente. Esa voz que le da el arte, esa presencia artística, reafirma su inmovilidad, un encarcelamiento e inicia un proceso de

explotación por parte del profesor y el mundo del arte. De acuerdo a las conclusiones de Allan Beveridge sobre el arte conocida como “outsider art”, “psychotic art”, “art brut” o “art extraordinary”, las obras han recibido gran interés desde el siglo XIX. Sus conclusiones dialogan con las distintas concepciones del loco a través de distintos periodos históricos, además resalta el gran interés, misterio, polémica que rodea a las obras, sus artistas y los psiquiatras que los han descubierto. Beveridge destaca principalmente la relación entre el “asylum” (el hospital psiquiátrico) y crecimiento de la población de los mentalmente enfermos: “[...] is it undeniable that the asylum era witnessed the creation of large, captive, and often long-term populations of the mentally disturbed [...] It also saw the emergente of asylum doctors, some of whom began to take an interest in the artistic productions of their patients” (595). Lo que me interesa destacar de sus conclusiones es la reflexión sobre los asilos, los pacientes como cautivos y el interés de aquellos más cercanos a ellos por sus obras. Si bien, la narración de Martín, no responde totalmente a estas premisas, sí dialoga con la idea del enfermo mental como cautivo. Esta conclusión es principalmente relevante en el momento que sus habilidades artísticas son explotadas por el profesor. Su cautiverio se vuelve irremediable. Martín es encasillado por el mundo del arte, admirado, canonizado. Su historia como un “loco” es rentable. La del inmigrante no lo es, esa desaparece.

Después de varias exhibiciones, artículos de periódico, el profesor tiene que regresar a Europa. La despedida es corta, pero cuando le da el último abrazo, Martín no quiere desprenderse de él. Esa partida resulta en varios cambios para Martín: el regreso al trabajo en el hospital, no más tratos de “artista”, a convivir de nuevo con los otros pacientes, con los que huelen mal, gritan y vomitan (Paz Soldán 180). El profesor se va, él vuelve a lo mismo, pero no por mucho tiempo, ya que la tristeza, el cansancio, dolores el pecho, le permiten de nuevo

dedicarse a sus dibujos. Martín está atado a un lugar, su cautiverio es impuesto por las instituciones estadounidenses, pero también fue buscado por él mismo. Tiene la oportunidad de escaparse, lo logra en varias ocasiones, pero regresa al único lugar que conoce. En otro momento también tiene la oportunidad de reencontrarse con su familia. El hijo de su hermana lo visita, la casualidad del encuentro se lo relata entre lágrimas: “Le dijo que estaba trabajando en San Francisco cuando un paisano le vino con el chisme de que había más como él en un hospital al norte del estado. Tuvo una corazonada” ( Paz Soldán 144). El encuentro resulta en un ataque de nervios. Martín no confía en él, le enseña las cartas de su hermano sobre las traiciones, la guerra cristera y los federales. A pesar de que el hijo de su hermana le afirma que no ha entendido bien, que todo ha sido un error, él se agita, da puñetazos en las paredes y sangra. La desconfianza de Martín es el resultado de su historia de inmigración y de la distancia que intensificó su soledad. A través de esta historia se propone que el irse no implica regreso, como el mismo personaje lo advirtió en los primeros momentos de su narración<sup>69</sup>. Más allá de los momentos históricos que usa para justificar por qué no volvió cuando pudo hacerlo, su narración continuamente reafirma que el regreso no es una posibilidad para él. El no tener documentos que lo identifiquen, el control de la población que ejercen las autoridades estadounidenses en ese período histórico y la colaboración del hospital psiquiátrico reafirman esta idea.

Al emplear los códigos de la literatura de inmigración, Paz Soldán hace referencia a una *memoria narrativa*, a una tradición, pero principalmente la aborda desde otra perspectiva; la historia de Martín lo hace al marcar una distancia, un ocultamiento, a través de la explotación de su obra visual. Lentamente se trata de encubrir su trayectoria migratoria hacia los Estados Unidos – lo opuesto que suele hacer la narrativa de inmigración tradicional – ya que son sus

---

<sup>69</sup> “Dolía tanto, irse. Uno debía quedarse en la casa donde había nacido. En la calle donde había nacido. En el rancho donde había nacido. En el pueblo donde había nacido. En la región donde había nacido. En el país donde había nacido” (Paz Soldán 74).

pinturas las únicas que logran salir de la prisión hospitalaria. El pintor “loco Martín” es lo visible en las afueras del hospital psiquiátrico. A pesar de que este acto está totalmente fuera de su control, al igual de cómo su obra es percibida, presentada, lo que queda es el arte en sí. Sus dibujos, sus trenes, sus rostros nostálgicos, quedan disponibles para aquellos que indaguen en la memoria visual del viaje al norte de un mexicano en la primera parte del siglo XX.

#### **IV. Drogas, alcohol y Juan Rulfo**

La postura de dialogar con una *memoria narrativa* se intensifica en la novela a través del personaje de Michelle: una estudiante universitaria que abandona un programa graduado de literatura latinoamericana para ser dibujante. La inmigración en esta narración está presente desde otros parámetros, fue temprana, pero similar a la de Martín. No se dan detalles de esa trayectoria, ni las razones que causaron el movimiento migratorio, aspectos que la del pintor sí incluye. En ésta el enfoque es su presencia en los Estados Unidos durante el siglo XXI en Landslide Texas, sus relaciones con el alcohol, las drogas y un ex-profesor; no hace referencias a trenes, campos de cultivo, movimientos armados, sino a clubs de baile, bares, restaurantes de comida rápida, en particular a “Taco Hut” que es donde trabaja Michelle. No obstante, la imposibilidad de regreso también es discutida a través de su familia, especialmente de su padre, quien añora volver a Bolivia, pero hace poco por lograrlo. Para Michelle, el regreso no es una opción, no es deseado, ni considerado. La relación con su lugar de origen, con Latinoamérica, surge a través del idioma y una tradición literaria. Además, una vez más el arte en *Norte* es una manera de comunicarse, sobrevivir, entender un contexto donde voces como la de Martín, o la de ella no encuentran un lugar narrativo visible. La crítica en esta narración está dirigida a la institución universitaria estadounidense, la cual debido a sus reglas, procedimientos, suprimen el espíritu creativo, a la voz propia. Para ella, este es un espacio que da la sensación de no ser parte

de un mundo real; de esta forma lo reflexiona Michelle cuando visita el campus universitario al que asistía:

No era sólo esa sensación de largo paréntesis de la vida que habían significado las clases en la universidad, la aguda sospecha de no estar formando parte del «mundo real». Dos años en los que saqué una maestría que no era útil para nada excepto para hacerme repensar la idea de continuar con el doctorado. Las dudas arreciaron, volvió el deseo de crear algo mío, el cansancio a la hora de hablar de la creación de otros ( Paz Soldán 61-62 ).

El abandono de la universidad embarca al personaje en la búsqueda de una voz propia caótica, violenta y dolorosa. Además, lo hace al mismo tiempo que se sumerge en una tortuosa relación con su exprofesor universitario. Estas dos variables la llevan por distintas coordenadas de reflexión sobre la literatura latinoamericana. Los proyectos de investigación literaria de su amante la asisten en su exploración de una voz narrativa alejada de lo escrito, pero también la obligan a lidiar con un hombre que la lleva a la cocaína, el alcohol, la baja autoestima y un aborto.

Al igual que Martín, Michelle prefiere lo visual, las imágenes de los cómics y de las novelas gráficas. Sus razones no son las mismas, ya que ella en ningún momento muestra su rechazo al inglés, como continuamente lo hace Martín. En su caso, su rechazo se debe a la crítica literaria, que es el campo en el que estaba involucrada, la novela tradicional, que ella predice es un género en peligro de extinción: “En realidad creo que la literatura como la conocemos tiene sus días contados. Este va a ser el siglo del relato gráfico, de los vooks y las novelas electrónicas en las que uno va a poder hacer links con Wikipedia, con YouTube” (Paz Soldán 66). Su distanciamiento de una forma tradicional de narrar, no obstante, parte de la misma tradición. Esta ansiada búsqueda por inspiración, por una voz creativa propia, la lleva a proyectos meta-literarios y adaptaciones. Los apartados de Michelle citan constantemente otras obras. Estas

alusiones a una *memoria narrativa* la llevan a crear “re-makes”<sup>70</sup> zombis de relatos clásicos<sup>71</sup>. Encuentro que las persistentes alusiones a la tradición latinoamericana son la manera que la novela desde el espacio estadounidense reflexiona sobre una generación latinoamericana que está tratando de encontrar una voz propia en los Estados Unidos. El personaje se encuentra en una encrucijada entre su admiración por los hermanos Hernández<sup>72</sup>, los libros fantásticos, góticos, de vampiros de Laurell K. Hamilton y los relatos de Juan Rulfo. Más allá de discutir estos dos extremos, los proyectos de este personaje también se enfrentan a una tradición que ya ha forjado un espacio para el diálogo de lo latinoamericano con lo estadounidense desde lo “chicano” y “latino”. No obstante, desde un inicio ella presenta su perspectiva en cuanto a estas denominaciones y su bagaje cultural. Lo hace a través de quien plantea como el personaje principal de su obra:

Samanta llevaría un vestido rojo sangre y botas. Mi hermano Toño hubiera sugerido que dibujara a Samanta con rasgos hispanos –descubrió su identidad latina en el último año de high school, desde entonces no paraba de criticar mis dibujos tan poco afines a contar «la lucha de una minoría oprimida por la mayoría anglo» –, y yo no le habría hecho caso ( Paz Soldán 26).

Tomando en cuenta estas conclusiones, es ineludible hacer notar que los apartados de Michelle proponen el alejamiento de una tradición haciendo uso de *memorias narrativas* con el fin de demarcar afinidades literarias, ideológicas y políticas. El ejercicio complejo de unir todas éstas, en la añorada obra que justificara su abandono de la universidad, la llevan a hacer un “re-make” de “Luvina” del escritor mexicano.

---

<sup>70</sup> Este es el término que usa el personaje.

<sup>71</sup> “Un libro de remakes de textos clásicos, ¿no te parece una buena idea? Aureliano Buendía como Hombre Lobo, por ejemplo. Y quizás acompañarlo con historietas, onda *La Argentina en pedazos*” (Paz-Soldán 185).

<sup>72</sup> Los hermanos Hernández, Jaime y Gilbert, son dibujantes de cómics México-americanos. Sus obras más conocidas son varios volúmenes de *Love and Rockets* publicados en la década de los ochentas. Éstos son considerados parte fundamental del cómic alternativo estadounidense.



La cuarta parte de *Norte* es el espacio narrativo donde la obra dialoga explícitamente con el texto de Juan Rulfo. Al igual que las secciones dedicadas a Martín, en éstas se presenta una elección por una forma específica de expresión. El apartado dos de esta penúltima sección inicia con las frases del narrador ambiguo de Rulfo: “De los cerros altos del sur, el de Luvina es el más alto y el más pedregoso” ( Paz Soldán 182). El cuento de Rulfo se apodera de la página 182 hasta la 184 sin marcas que señalen al autor. Las aportaciones de Michelle se dan a través de sólo una cuantas frases: “Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; *pero yo lo único que vi subir fueron los zombis*<sup>73</sup>” (Paz Soldán 182). Sus contribuciones son similares en otros momentos del relato y siempre están acompañadas de la palabra “zombi”. El diálogo entre las obras resulta poco alejado de lo que Michelle critica, ya que se refiere constantemente a la obra de otros. No obstante, en este caso no es desde la crítica que de acuerdo a ella lo hace repetidamente sin creatividad, sino desde la reelaboración de un relato. La apropiación de Michelle podría considerarse un plagio, pero a la sombra de Jorge Luís Borges encuentro que retomar el relato de Rulfo sin una cita directa, apunta a la idea de que un texto permite inagotables lecturas e interpretaciones. Este es uno de los planteamientos que se presentan en “Pierre Menard, autor del Quijote” (1956), como afirma el narrador sobre la labor que emprendió Menard:

He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exhumar y resucitar esas Troyas (Borges).

La apropiación de Michelle es distinta a la de Pierre Menard, pero dialoga con las perspectivas sobre las reformulaciones textuales planteadas por Borges en el siglo XX<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> El énfasis en itálicas es mío.

<sup>74</sup> “La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de

Un lector de Rulfo puede inmediatamente reconocer el relato y las frases que no le pertenecen. Aquellos no familiarizados con la literatura latinoamericana no se darían cuenta de la alusión o lo fiel que es la reformulación. No obstante, es relevante destacar que “Luvina” o *El llano en llamas* (1953), el libro de cuentos al cual pertenece el relato, es considerado canónico, una referencia fundamental de la literatura latinoamericana para varios lectores y la crítica literaria. La obra literaria de Juan Rulfo conocida se limita a la colección de cuentos mencionada y la novela *Pedro Páramo* (1955). Estas obras fueron suficientes para convertirlo en un hito de la literatura latinoamericana. Su mundo narrativo presenta una provincia mexicana, poblada de campos áridos, pueblos desolados, violencia, revolución, durante la primera parte del siglo XX. Estas características hacen que su obra trascienda lo local. Las temáticas de la revolución mexicana (1910) que se aluden desde lo literario se alejan de las formas emblemáticas de narrar este período como afirma José Miguel Oviedo en, *Historia de la Literatura Hispanoamericana, 4. De Borges al presente* (2001):

Aunque Rulfo trataba temas mexicanos y presentaba situaciones sociales reconocibles para la mayoría, no eran exactamente narraciones tradicionales, del tipo que la novela de la Revolución Mexicana había popularizado. Esta es la gran novedad que traía su obra: el fin de la novela revolucionaria como crónica y con una posición o juicio histórico claramente establecidos[...] El autor da un giro decisivo a todas esas tradiciones literarias cuyos consabidos referentes eran la tierra, el campesino-víctima, el caciquismo feudal, la historia sangrienta de sus luchas, para someterlos a una inflexión universal, mítica y simbólica (2)

La inclusión de parte de este relato reafirma referencias latinoamericanas desde el espacio estadounidense. No obstante, la narradora, la única en primera persona, constantemente reflexiona sobre cómo hacerlas suyas. La evocación de la *memoria narrativa* de “Luvina” propone una parodia que lleva a una “reformulación zombi” del espacio desolado del relato de

---

otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual - ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura el año dos mil” ( *Otras inquisiciones* 1960, 158).

Rulfo. Encuentro que leer la apropiación desde las coordenadas de lo paródico, a través de la conclusiones de M.M Bajtín en *Problems of Dostoevsky Poetics* (1984), deja ver que más allá de la imitación, alusión, la apropiación propone una reflexión, pero con distancia crítica. Este alejamiento en un principio no se presenta como un enfrentamiento o desacuerdo, pero se puede entender como una diálogo crítico sobre una tradición desde el contexto estadounidense.

En su estudio de la parodia, Bajtín establece que ésta es una batalla entre dos voces (193). Si bien también este término se asocia con lo burla me interesa alejarme de su definición tradicional: una imitación humorística de una obra con fines burlescos<sup>75</sup>. Para el análisis de la reformulación del relato, encuentro central lo que Bajtín argumenta en su capítulo cinco, “Discourse in Dostoevsky” acerca de que los fines de la parodia son tomar una ruta opuesta del discurso original que se evoca:

The situation is different with parody [...] parody introduces into that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one. The second voice, one having made its home in the other’s discourse, clashes hostilely with its primordial host and forces him to serve directly opposing aims. Discourse becomes an arena of battle between two voices (193).

Estos planteamientos son productivos para acercarnos a las propuestas creativas de Michelle, ya que sus aportaciones al cuento disputan su resignificación. Partiendo desde esta propuesta, la distancia crítica que se establece entre la “Luvina” de Juan Rulfo y aquella propuesta por la narradora en *Norte* es compleja, ya que la referencia a la *memoria narrativa* se presenta desde el siglo XXI y Texas. En la parodia de Michelle las referencias zombis incluidas obstaculizan el flujo de la narración para plantear sus propias perspectivas sobre el espacio aludido; es amenazado por los zombies, lo habitan, lo aterran. La versión del cuento de Michelle alude a esta

---

<sup>75</sup> “Parody, (Greek *parōidía*, “a song sung alongside another”), in literature, a form of satirical criticism or comic mockery that imitates the style and manner of a particular writer or school of writers so as to emphasize the weakness of the writer or the overused conventions of the school” (Encyclopedia Britannica)

premisa: “Ve a buscar dónde comer y dónde pasar la noche, le dije. Ella agarró al más pequeño de sus hijos y se fue. Pero no regresó. *¿Se la comieron los zombis?*” (Paz Soldán 183). La inclusión de esta pregunta, de este agregado, exige un conocimiento de la tradición, pero también un reconocimiento de que al retomar un texto desde un nuevo contexto o género, se altera su significado.

En estudios contemporáneos de la tradición narrativa de zombies, la cual tiene sus raíces en el Caribe, su figura central se ha planteado como un significante que implica reflexiones culturales; su significado está correlacionado con el contexto en el que surge. Es un tipo de “pantalla” sobre la cual problemáticas culturales se reflejan y toman forma. Jen Webb y Sam Byrmand en su estudio de esta figura reflexionan sobre sus múltiples significantes:

Because the zombie travels so widely, and across so many fields, it has become a familiar character, one that participates in narratives of the body, of life and death, of good and evil; one that gestures to alterity, racism, species-ism, the inescapable, the immutable. Thus it takes us to ‘the other side’—alienation, death, and what is worse than death: the state of being undead (85).

Al retomar el cuento desde las coordenadas de este género se plantea una revaloración del contexto que lo propone. En la reformulación, los zombis son seres que se ven<sup>76</sup>, escuchan<sup>77</sup>, toman forma de perros<sup>78</sup>, pero principalmente son una amenaza: “Cuando el sol se arrima mucho a Luvina, *los zombis se te acercan y te chupan la sangre y la poca agua que tenemos en el pellejo*. Me salí de ahí y no he vuelto y no pienso regresar” (Paz Soldán 184)<sup>79</sup>. Al comparar las posturas ideológicas que se proponen en la novela sobre los Estados Unidos, sus instituciones, con las decisiones literarias de la reformulación de “Luvina”, ésta es una crítica en particular de

---

<sup>76</sup> “Vi a todos los zombis de Luvina, sus figures negra sobre el fondo negro de la noche” (Paz Soldán 183).

<sup>77</sup> “Entonces oímos a los zombis con sus largos aullidos, entrando y saliendo por los huecos socavones de las puertas, golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis” (Paz Soldán 183)

<sup>78</sup> “Pero aquello es el purgatorio. Un lugar moribundo donde hasta los perros son zombies y ya no hay ni quien le ladre al silencio” (Paz Soldán 184).

<sup>79</sup> Énfasis en itálicas es mío.

lo que se considera canónico de la literatura latinoamericana en la academia estadounidense. En la conversación posterior que tienen sobre su relato con Sam, amigo, confidente, lector de su obra, Michelle trata de justificarlo: “Se suponía que a estas alturas ya debía estar bien metida en mi novela ... bueno, historieta, novela suena pretencioso. Pero ya vez, como no se me ocurre nada original... Es entendible. Has tenido semanas difíciles. En todo caso, los zombis nunca fallan. Hasta que fallan” (Paz Soldán 186). La protagonista se ha alejado de la academia, pero ésta ha contribuido a su formación literaria. No obstante, la distancia crítica que se plantea en la apropiación no va más allá del texto. El relato es el campo de batalla para Michelle desde lo paródico, desde las frases de Rulfo, lo cual comenta lo planteado por Bajtín sobre esta estrategia: “In parody, therefore, there cannot be [...] fusion of voices; the voices are not only isolated from one another, separated by a distance, but are also hostilely opposed” (1984, 193). Aunque en su cuento las alusiones a los zombis son redundantes, evidentes, se distinguen de las frases de Rulfo, las contradicen, buscan una resignificación de la tradición, alejarse de ella y la academia, este propósito no es aparente fuera de su relato. En la novela la mayoría de sus relaciones personales y profesionales están relacionadas con la academia; Fabián, su amante, es un profesor de literatura embarcado en un proyecto que se plantea como ilusorio: “Una teoría unificadora capaz de explicar toda la literatura latinoamericana” (Paz Soldán 67). Sus mejores amigos, la Jodida y Sam, son estudiantes de posgrado en departamentos de literatura. Por ende, su incesante búsqueda de inspiración individual tiene un eje irónico que se encuentra entre el homenaje, el distanciamiento y la crítica de una tradición; las obras en inglés a las que se refiere están alejadas del canon contemporáneo, pero la tradición en español a la que se alude es la de Jorge Luís Borges y Juan Rulfo<sup>80</sup>. Más allá del valor literario de estas obras, la parodia de Michelle es una

---

<sup>80</sup> También se menciona a Gabriel García Márquez: “Un libro de remakes de textos clásicos, no te parece Buena idea? Aureliano Buendía como Hombre Lobo, por ejemplo ( Paz Soldán 185).

reformulación del canon que sirve como peldaño para explorar otros géneros, crear narraciones que evoquen sus intereses literarios y problemáticas de su época.

La versión del siglo XXI del texto de Juan Rulfo es la que causa una búsqueda creativa. La *memoria narrativa* ayuda a establecer el diálogo con un pasado, una referencia, un tiempo histórico, incita una reflexión crítica y establecer parámetros propios. Los géneros que Michelle escoge para hacerlo no son bien vistos por quienes representan lo académico en la novela, pero ella no se aleja de sus preferencias genéricas. Sam critica fuertemente su apropiación de “Luvina” y sus decisiones formales: “Esta muy bien, tiene fuerza. Respeta el original pero se convierte en otra cosa [...] Pero es una broma, ¿no? [...] No me parece. Espero más de vos. Incluso podría aceptar toda tu parafernalia de monstruos y escenografía gótica, siempre y cuando seas original y apuntés alto” (Paz Soldán 185). Para Sam evocar de manera tan evidente a Juan Rulfo le parece poco creativo y de poco valor literario. Desde el mismo punto de vista su amante la juzga: “Otra que quiere matar la literatura. Ponete en la fila” (Paz Soldán 66). Los juicios de valor son obvios en los dos casos. La estrategia paródica de las narrativas de zombies, de las novelas gráficas, de Michelle reafirman esa búsqueda en *Norte* de marcar una distancia crítica de la tradición. Al imitar esa *memoria narrativa* deja claro que sabe lo que hace, pero también que sus selecciones no son inocentes. En *Norte* acompañamos a la narradora en este proceso creativo que culmina en un relato inspirado en la obra de otro de los personajes en la novela, la de Martín Ramírez.

La intersección de las dos historias se lleva a cabo a través de la universidad. Ruth, una ex-profesora de Michelle, le pide en la primera parte de la novela un ensayo para un dossier sobre la obra del pintor que acompañará a una exhibición organizada por la universidad a la cual asistiría. La narradora no se interesa por la obra, las imágenes que encuentra en la red, las

reproducciones en libros, no le impresionan, ni tampoco la postura de la profesora sobre el artista: “Ruth [...] argumentaba con convicción que debía entenderse a Ramírez no como un mexicano sino como un latino, un hispano, un chicano, un mexicano-americano [había vivido en los Estados Unidos cuarenta de sus sesenta y ocho años] )” (Paz Soldán 209). La ambigüedad de sus planteamientos sobre la identidad no son clarificados por Ruth, pero tampoco esto es algo que le interesa a Michelle. La exhibición de la obra de Ramírez es lo que incita a la narradora a reflexionar una vez más sobre una *memoria narrativa*, en este caso visual. Cuando ve la obra en las salas de la galería, la revelación es excepcional: “Los dibujos, enormes, impactaban y eran una revelación para mí [...] He ahí mi novela, entonces. En vez de zombis, calaveras con rostros a lo Freddy Krueger; mexicanas, pero pasadas por la imaginación del cine norteamericano de terror” (Paz Soldán 211). La incesante búsqueda de algo propio la lleva una vez más a recurrir a la apropiación de otras obras y de sus significaciones. Las decisiones artísticas, especialmente las genéricas, siempre están atadas a una obra, a un estímulo en particular. Al abarcar todas sus obras en general, *Norte* delinea un debate continuo entre lo que se considera alta literatura, cultura de masas y el cine de clase B; propone continuamente el diálogo creativo entre estos géneros como la estrategia que dará lugar a una narrativa que representará las particularidades de una artista latinoamericana en los Estados Unidos durante el siglo XXI.

En el último apartado de Michelle en *Norte*, la narradora finalmente puede escribir un relato desde su propio mundo simbólico. Su gran orgullo es que finalmente pudo hacerlo sin sacrificar su propia voz: “Respiré hondo y, por primera vez en varias semanas, me sentí feliz. No, no había cambiado, y estaba bien que así fuera. Debía seguir haciendo lo mío (Paz Soldán 260). Las historias de Martín y Michelle, desde distintos contextos reflexionan sobre el lugar del artista latinoamericano en los Estados Unidos. Sobre la interconexión entre la creación, la

inmigración, las estructuras de poder y la ineludible presencia de latinoamericanos en este país. Las instituciones estadounidenses en la novela se presentan como cautiverios y agobiantes estructuras de poder. No obstante, al contrario de Martín, Michelle puede escapar de ellas, ya que representa otra generación, otra nacionalidad, otro contexto histórico. La exhibición de Martín Ramírez dentro de la institución académica simboliza su continuo encierro dictado por las estructuras de poder estadounidenses y el olvido de la injusticia migratoria. Incluso en el siglo XXI no se discute por qué Martín llegó a los Estados Unidos o por qué nunca se fue. La discusión académica sobre las políticas de identidad son más importantes; controlar, exhibir este tipo de conocimiento es lo central. Michelle es la única que muestra otro tipo de perspectiva. Reflexiona desde su obra, le interesa lo que dibujó y rescata esa *memoria narrativa*. Sin embargo, al igual que él se encuentra atrapada entre el sur y el norte. Para Martín, este espacio fue el hospital, que se puede concebir como heterotópico de acuerdo a lo que se planteó en el capítulo 2 sobre la obra de Rivera Garza; éste, como la “colindancia”, es uno que nunca le da libertad, ni escape, fue tortuoso, fatal. Michelle está todavía en este espacio, como lo formula metafóricamente al final de su cuento: “Ésta es la historia de un científico casado con una pintora, y con una hija de cuatro años. Viven en la Línea, una ciudad de frontera que por el día pertenece al Norte y por la noche al Sur” (Paz Soldán 259). Estar en la “línea” es estar entre dos mundos, como también lo representa, el día y la noche.

El cuento de Michelle queda inconcluso. La falta de cierre evoca también la irresolución de la discusión sobre la voz narrativa de una generación de latinoamericanos en los Estados Unidos. Lo que se presenta son los inicios. Ella misma se pregunta, “Cómo seguiría” (Paz Soldán 260). La encrucijada en este último relato está entre ¿el norte o el sur? ¿o en el entre?. La narradora no establece parámetros con extremos, prefiere las combinaciones: “Imagino a esta



novela gráfica cómodamente situada en el territorio de la literatura fantástica, con elementos de horror y de superhéroes” (Paz Soldán 258). La conversación con la *memoria narrativa*, intertextual, meta-literaria en toda la narración de Michelle es constante. Encuentro que ésta es llevada a un punto de crisis, al límite, por el autor, porque se busca ansiosamente una resolución. Este deseo es llevado al último extremo, cuando se propone la conexión con la tercera historia de *Norte*, la de Jesús, el “Railroad Killer”. Michelle es el punto de encuentro de las tres historias de la novela, donde nada se resuelve, pero es la encrucijada central para problematizar a las tres; escribe su último relato tomando en cuenta todos sus gustos genéricos. No obstante, es el “Railroad Killer” el que inspira finalmente la escritura. Sam ya le había contado acerca de este asesino. No había despertado su interés, pero cuando le pide que lo acompañe a su ejecución se interesa por él, especialmente porque encuentra una conexión literaria: “Su entusiasmo terminó por hacer que me interesara en el Railroad Killer. Un mexicano, un asesino en serie latino, como el Night Stalker. Ahí podía haber algo” (Paz Soldán 258). No asiste a su ejecución, porque le llama más la atención el género de su historia, su encanto literario. La ejecución de Jesús está por ocurrir, pero por lo pronto sobrevive en el relato de la narradora.

## **V. Un detective y un asesino en serie**

*Norte* hace alusión a los Estados Unidos de Norteamérica, pero también al “norte” de México. El apartado que inaugura la novela establece esta localización y narra la historia de Jesús. En 1984 él es un adolescente de 15 años que vive en Villa Ahumada, un pueblo al noroeste de México, al sur de Ciudad Juárez y tiene una atracción sexual por su hermana menor. La pobreza y violencia que existe en la casa del personaje se encuentran también en las calles por donde vaga Jesús en compañía de sus primos. Además, los tres pasan la mayoría de su tiempo en el burdel “California”, pero por falta de dinero son rechazados por las bailarinas. A pesar de estar

acostumbrados a ese trato, una noche la bailarina Suzy tiene una disputa con Medardo, unos de los primos de Jesús; no acepta darle servicios sexuales, porque sabe que no puede pagar. Esto enfurece a Medardo. Jesús trata de calmarlo, pero su primo Justino decide que es mejor idea ir a buscarla en la noche a su casa.

Justino y Medardo deciden resolver su frustración abusando sexualmente de Suzy. La esperan en la entrada de su casa y cubren sus rostros con las máscaras de lucha libre que Jesús colecciona desde que era niño. Este apartado introductorio concluye con el asesinato de Suzy en manos del adolescente. Jesús le da una puñalada en el corazón, aunque ella ya está en el suelo, cubierta de sangre e inconsciente. Cuando golpea a Suzy en la cara, imagina el rostro de su hermana. Comete el abuso pensando en ella. La narración de Jesús toma cuatro de los seis apartados de la primera parte de *Norte* y la mayoría de la novela. Los tres últimos apartados están únicamente dedicados a la narración de Jesús<sup>81</sup> y son los últimos que tienen de trasfondo a Villa Ahumada.

Jesús huye de su pueblo a la ciudad más cercana: Juárez. Aunque se va de Villa Ahumada, sus trastornos psicológicos no lo abandonan. Ahí consigue trabajo en un taller mecánico, frecuenta bares y en uno de ellos conoce a Rocío. Su relación con ella no es larga, ya que una noche, la golpea, amenaza con un cuchillo, la abusa sexualmente e intenta estrangularla. El abuso y las amenazas de la mujer por denunciarlo obligan aceptar finalmente las propuestas de contrabando de su jefe. En menos de veinticuatro horas, Jesús cruza el río en los hombros de una “mula”<sup>82</sup> y continúa su recorrido en un vagón de tren desde El Paso hasta Landslide (Texas), como le había dicho su jefe. El cruce de frontera no le es difícil a Jesús; la facilidad con que sube al tren, sigue instrucciones, también es reflejada en su tercer asesinato. De nuevo es una mujer

---

<sup>81</sup> Martín y Michelle sólo toman un apartado cada uno en la primera parte.

<sup>82</sup> Una persona que ayuda en el contrabando.

joven y la persigue después de salir borracho de un bar. Esta es la primera vez que comete un crimen de este tipo en los Estados Unidos, pero no es el último.

La segunda parte de *Norte* se narra durante 1985. El negocio de Braulio, el jefe de Jesús, es productivo en este año. Por esta razón, él empieza a cruzar la frontera constantemente. En sus viajes se da cuenta que su jefe tiene acuerdos con las autoridades norteamericanas, ya que en las ocasiones que lo ven escondido en los vagones, que revisan acompañados de perros, nunca lo arrestan: “Le asombró que lo dejarán tranquilo, como si fuera invisible. ¿Cuánto sería la mordida? Mucho, los pendejos gringos eran caros” (Paz Soldán 78). Su trabajo de contrabando continúa, pero es hasta el tercer apartado de la segunda parte de la novela que se retoma su narración. El tema del cruce de frontera es central en esta parte. La inmunidad que le da la protección del jefe en los vagones lo hacen sentir poderoso y libre. La oscuridad que lo acompaña también se vuelve una característica propia de sus viajes por tren a través del territorio norteamericano: “Cuando llegó la noche, se excitó. Se sentía abrazado por la oscuridad. El tren iría frenando pronto, al acercarse a la estación de turno, y volvería a comprobar su poder. Porque había llegado a la conclusión de que algo lo protegía y nada malo le ocurriría” (Paz Soldán 81). La protección facilitada por su jefe es disfrutada al extremo por Jesús.

Cabe destacar que cada apartado de *Norte* tiene como epígrafe el lugar y año donde se lleva a cabo la narración. Además, a pesar de que se alternan las voces narrativas, la novela sigue un orden cronológico. Este recorrido histórico es particularmente relevante para la narración de Jesús en el apartado tres y cinco de la segunda parte. Si bien en el tercero, Jesús alaba el poder, la protección que tiene su jefe del otro lado de la frontera, en el quinto, esa inmunidad desaparece. Este último está dedicado a los años: 1985-1988. En esa época ya no sólo cruza para el contrabando de vehículos que otros han robado, ya los consigue él mismo. Además, en estos

años empieza a ingresar a casas vacías que están cerca de las vías del tren para robar joyas y otros objetos de valor, pero en uno de sus trabajos a Brownsville es descubierto en el tren. Esta vez no es invisible. Los policías lo arrestan, le preguntan su nombre y él les da uno falso. Los policías no lo mantienen arrestado y lo quieren regresar a México, porque es muy joven. La narración de este evento concluye con el reporte en inglés de los agentes: “Arrest teenager illegally hopping freight train in the U.S. Return him to México through Brownsville” (Paz Soldán 91). Estas frases sin pausas gramaticales contrastan con los apartados previos dedicados a Martín, donde en los momentos que el personaje es enfrentado con el inglés, la transcripción escrita, le es fiel a la oralidad, no a lo gramatical.

Jesús puede regresar a México por la misma ruta que usó para entrar a los Estados Unidos. Al poco tiempo es arrestado una vez más, lejos de la frontera, en Michigan. No le sorprende que al darles otro nombre falso, no lo encuentren en el sistema o que lo regresen una vez más a México. Además, lo que le satisface de este segundo encuentro es que puede hablar con los policías en inglés. Sus recorridos por los Estados Unidos, le han dado esta experiencia, lo hacen sentirse familiarizado con el país, con sus gustos, tratos y costumbres; entiende sus vulnerabilidades, cómo lo perciben, que a pesar de que lo arrestan, no desean que se vaya: “Podía decirse que entendía algo de cómo funcionaba el país detrás de la línea. Era un gigante tosco, desmañado [...] Pese a sus quejas, necesitaban a gente como él. A arrestarlo, preferían mirar a otro lado (Paz Soldán 91). Este conocimiento lo incita a seguir cruzando la frontera, aunque esto no es lo único que se lo permite.

Durante la década de los ochentas, la época de los cruces de Jesús, no son años de calma para México, ya que sufría una crisis económica extenuante en la que los Estados Unidos se involucró. Además, fue un período en que la frontera y el tráfico de drogas se volvió un tema

central para los dos países. En la *U.S. library of Congress* se documenta que en la década de los setentas y ochentas el consumo de cocaína en los Estados Unidos creció ininterrumpidamente. Si bien, México no es productor de esa droga, durante este período sirve como lugar intermediario del tráfico desde Sudamérica hacia los Estados Unidos, debido a su territorio: “Difficult terrain; sparse population in many rural areas; an adequate infrastructure for transporting goods by land, sea, and air; and the relative ease of bribing both local and federal officials all lured drug traffickers to use Mexico as a conduit” (*U.S. Library of Congress*). Norte da un vistazo a esta época desde la mirada del adolescente Jesús. Su trabajo como contrabandista de autos desde los primeros años de la década de los ochenta, metaforiza el tipo de relación que tuvieron los dos países. Si bien, sólo se narra acerca del tráfico de vehículos, los sobornos de oficiales en los dos lados de la frontera destacan la existencia de negocios ilícitos entre México y los Estados Unidos. Además, Jesús reconoce que su jefe tiene más poder del que aparenta, ya que sus relaciones no se limitan al contrabando sólo de autos, como lo ejemplifican sus relaciones laborales:

Braulio le ofrecía chambas en la ciudad, servir de chofer de invitados especiales, recogerlos del aeropuerto y llevarlos al hotel [...] Con el correr de los días se le fue haciendo claro que Braulio, a pesar de su apariencia de pequeño comerciante, era un pez gordo. O al menos un pez mediano (Paz Soldán 79).

Si bien durante este período, México sufre de una situación difícil, no es el caso de los negocios ilegales, como los de Jesús. Él, como su mercancía, sigue cruzando la frontera a pesar de los problemas. No sólo esto, sigue asesinando de manera violenta a mujeres sin ser capturado. Sus asesinatos, no obstante, no pasan desapercibidos. Las autoridades estadounidenses están tras su pista, especialmente el Sargento Fernández.

La narración de Jesús es en tercera persona. El uso de este tipo de narrador logra presentar la perspectiva del lector como testigo de sus crímenes y asesinatos; uno que no puede

intervenir, pero que acompaña a Jesús en la evolución de su psicosis criminal. La figura del detective aparece en la segunda parte de la novela. Es en este momento que esta narración toma otro enfoque. Ya no se trata solamente de un asesino en serie que no consigue saciedad, sino también de un policía que se siente culpable de esos crímenes. El sargento Fernández es un inmigrante mexicano que ha aceptado por completo a los Estados Unidos: “[...] era su único país, lo había aceptado con convicción desde los doce años, cuando llegó con sus papás a Calexico” (Paz Soldán 168). Su aceptación, no obstante, no lo hace sentirse alejado de la comunidad mexicana. Esta característica es relevante en la segunda parte de la novela, que se inicia en 1985, cuando Jesús comete su primer asesinato en los Estados Unidos. La novela usa como forma de representación del rechazo y crítica de las leyes migratorias, los medios de comunicación. El Sargento Fernández, por ejemplo, ve programas de televisión conservadores después de la medianoche que discuten los problemas entre los dos países, crímenes, el tráfico de drogas y propuestas políticas en contra de la inmigración mexicana. Los problemas migratorios entre los dos países toman primera plana y se plantean frases que tienen una gran semejanza con la realidad de décadas posteriores: “It’s time to build a wall so they can’t come here so easily!” (Paz Soldán 168). Estas actitudes discriminatorias obligan a que el Sargento Fernández tome una posición entre su comunidad de origen y su nuevo país.

En *Norte* la decisión que toma Fernández provee una mirada para indagar en las posturas discriminatorias en cuanto a los Latinoamericanos en los Estados Unidos. El policía reconoce que muchas veces no ha arrestado o dado multas a mexicanos, centroamericanos, o aquellos que podrían serlo, ya que tiene la convicción de que son personas que sólo están aquí en busca de una segunda oportunidad. Al leer el archivo policíaco que detalla el primer asesinato de Jesús, cuestiona sus previos actos en cuanto a esta comunidad, pero reconoce que la gran mayoría ha

emigrado con buenas intenciones, que si alguien tiene culpa de la violencia son los Estados Unidos, como afirma: “¿qué país era más creativo que los Estados Unidos a la hora de la violencia?” (Paz Soldán 169). En un principio incluso duda que el autor del crimen haya sido un mexicano. Su actitud demuestra que está acostumbrado a que las autoridades estereotipen:

Tres cuchilladas en el pecho, batazos en el rostro hasta desfigurarlos. Violada después de muerta. En una de las paredes de la cocina, escritas con sangre, dos palabras en español – o más bien, dos intentos de escribir la misma palabra – [...] Se estaban analizando muestras de su semen. El INS no las había identificado todavía, aunque sí tenían un perfil del sospechoso. Un hombre joven, probablemente un mexicano o centroamericano. Bueno, dijo Fernández, o sea que si escribe en español tiene que ser mexicano (Paz Soldán 165).

No obstante, reconoce que el primer asesinato es aterrador, que el hecho de que las huellas digitales de Jesús estén en el sistema de deportaciones implica a las autoridades estadounidenses. El Sargento intenta involucrarse en la investigación, aunque el FBI ha tomado control de ésta. Quiere mantenerse informado, especialmente porque los medios de comunicación han tomado control de la historia; los rumores de un asesino en serie mexicano, al cual prontamente y sin mucha imaginación llaman el “RailRoad Killer”, han empezado a invadir los periódicos, revistas y a diseminar un discurso discriminatorio en contra de la población mexicana.

Desde este trasfondo surge una narración detectivesca que reformula distintas vertientes de esta tradición. El asesino en serie también tiene una extensa tradición en la literatura latinoamericana<sup>83</sup>, pero lo que me interesa destacar de *Norte* es la conexión entre la búsqueda de la verdad, la investigación y el crimen. Esta tríada además de conformar los aspectos fundacionales del género detectivesco, une las temáticas de la inmigración, las autoridades estadounidenses, la voz narrativa de latinoamericanos en los Estados Unidos, desde la vertiente

---

<sup>83</sup> *Les chants de maldoror* (entre 1868 y 1869) de Comte de Lautréamont (el pseudónimo del franco-uruguayo Isidore-Lucien Ducasse, es una de las obras iniciadoras de este tipo de narrativa, como incluso se argumenta en *Norte*: “El tema de la noche era un Top One Hundred de asesinos en serie. Comenzaba con una especulación sobre Maldoror, «el primer asesino en serie de la literatura latinoamericana» (Paz Soldán 187)

de la violencia. La figura del detective está en conflicto entre dos mundos: el de la lealtad personal y el de responsabilidad profesional. Las múltiples variaciones del género detectivesco en distintos momentos históricos y países, han demostrado que la figura del detective, al igual que el género, está fuertemente relacionado con su contexto histórico. El hecho de que *Norte* se desarrolle en los Estados Unidos, pero tenga una perspectiva latinoamericana hace complejo un análisis de su variación.

Los inicios del género en América Latina datan desde los comienzos del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires, Santiago de Chile y la ciudad de México, donde escritores de la talla de Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Rodolfo Walsh, Vicente Leñero y Rodolfo Usigli cultivaron este tipo de narrativa y fundaron series literarias con este mismo interés (El Séptimo Círculo y “Serie Naranja” en Argentina, “Selecciones Policiacas y de Misterio” en México o la serie “Escarlata” en Chile). En América Latina las novelas que de alguna forma practican este género varían en su temática. Este cambio está estrechamente relacionado con sucesos históricos, sociales, políticos, que están sucediendo en el país. Por ejemplo, en Argentina durante la década de los sesentas la temática del género policial estaba estrechamente vinculada al periodismo de investigación y denuncia; se convierte en una arma de la izquierda intelectual de esa época y en un discurso tomado como una institución para articular la justicia que el estado no provee. De esta tradición se advierten dos líneas que recorren el policial, en especial en Argentina. En la obra de Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges el policial se convierte en una metáfora de las posibilidades y los límites del conocimiento humano. Por otro lado, el policial que focaliza el crimen cobra mayor importancia en momentos de profundos conflictos políticos, en especial en las narrativas de la dictadura y posdictadura del cono sur. En esta línea podemos situar la obra de Rodolfo Walsh. Por esta razón esta línea fue esencial para armar una crítica en contra de



gobiernos opresores en el Cono Sur y podemos encontrar una influencia de ésta en la vertiente que surgió en México en el siglo XXI para criticar la relación entre los narcotraficantes y el gobierno (Parra). En los Estados Unidos este género también tiene una larga tradición, pero sus características mayormente están alineadas con la confianza en la justicia, por lo menos la del siglo XX. Este es un aspecto que no es favorecido en la tradición latinoamericana, ya que ésta enfatiza su falta de confianza en lograr justicia durante gobiernos dictatoriales, opresores y/o corruptos.

Es conveniente en este momento destacar los tipos de literatura detectivesca, ya que son un componente esencial para los apartados de Jesús y el Sargento Fernández. Tzvetan Todorov en “The Typology of Detective Fiction” (1977)<sup>84</sup> desarrolla los tipos por épocas desde sus inicios hasta las últimas realizaciones del género<sup>85</sup>. Todorov afirma que las tipologías han correspondido a un proceso evolutivo, pero que también han logrado coexistir en una sola obra. Asimismo, concluye que aunque existan obras que no se consideren están dentro de estos tipos y se les denominen obras marginales al género, la codificación de éste, libremente permite nuevas vertientes. Es por esto que si surgen nuevos géneros, aunque éstos provengan de distintos ambientes y no sigan armoniosamente el código detectivesco, no podrán completamente negar los tipos principales. La regla del género es sumamente creativa, ya que justifica a los “nuevos géneros” como un todo y no por adherirse a algún tipo (Todorov 52).

---

<sup>84</sup> Si bien existen varios estudios sobre la tradición, elijo Todorov para ahondar en la tipología que desarrolla tomando en cuenta las épocas y la maleabilidad del género.

<sup>85</sup> Todorov denomina al tipo clásico o *Whodunit*, que en español se le ha llamado “de enigma”, como el origen de la literatura detectivesca. Este primer tipo sigue un estilo transparente y directo. Se relatan dos historias: la del asesinato y la de la investigación. En segundo lugar, Todorov sitúa al *thriller*, el cual suprime la historia del asesinato y se enfoca más en la investigación y su acción. En tercer lugar, ubica a la novela de suspenso donde, como en el *thriller*, el relato se centra más en la investigación, pero también se enfoca en lo que va a pasar después, al igual que se preocupa tanto del pasado como del futuro.

En las versiones clásicas de la serie policial el detective es un personaje fiel a un código moral y ético; debe pasar desapercibido, trabaja por contrato, en su propio interés o para la policía; es silencioso, reservado, leal y busca principalmente proteger a los buenos de los malos. Su investigación se basa en la recolección de pistas y son éstas las que le ayudan a resolver el crimen y la identidad del delincuente. Generalmente, lo acompaña un ayudante quien es el que narra los hechos. En otras versiones divergentes del género el detective es cerebral resuelve los casos por métodos deductivos, practicados por la razón; es observador y no parece tener corporalidad. El Sargento Fernández tiene características del primer tipo de detective del género clásico mencionado, especialmente tomando en cuenta sus métodos de investigación.

Desde 1985 hasta 2009 sigue las pistas de los crímenes de Jesús con la intención de encontrarlo, castigarlo, pero también probar que Jesús no representa a todos los inmigrantes, que es un caso especial. Por esta razón, cada vez que ocurre un asesinato en Texas se interesa por las escenas del crimen, por revisar si alguien escribió algo en la pared como lo ha hecho Jesús en otras ocasiones<sup>86</sup>. Le sigue la pista de cerca. Fernández durante sus múltiples investigaciones reflexiona sobre la policía mexicana y estadounidense. De esta forma la novela también presenta las diferencias de los códigos de justicia entre los dos países. Había sido en Mexicali, al norte de México, durante su niñez, que había soñado con ser policía, pero cambió de opinión cuando se dio cuenta que no había diferencia entre los criminales de la ciudad y los que representan a la justicia: “De niño en Mexicali había soñado con ser policía, pero se decepcionó muy pronto cuando se enteró de que esos agentes encargados de velar el orden eran los mismos que se aparecían cada primer viernes de mes en la licorería de su papá amenazando con cerrarla si no pagaba” (Paz Soldán 88). Estas acciones obligaron a su familia a cruzar la frontera para evitar las

---

<sup>86</sup> Cada vez que Jesús comete un crimen deja un mensaje en una de las paredes: “Se acercó a una de las paredes blancas de la cocina y escribió con la sangre en uno de sus dedos: INOMBRABLE Se percató de su error y volvió a escribir: INNOMBRABLE Estaba cansado y tenía la garganta reseca” (Paz Soldán 83).

extorsiones. Al cruzar a Calexico cambia de opinión sobre la profesión, pero no de su actitud crítica; reconoce sus abusos, los problemas con una institución que tiene soluciones contradictorias en cuanto a la inmigración, cuya valor es relevante para Fernández.

El método de investigación que lleva a cabo el Sargento evoca una tradición clásica, pero el contexto donde ocurren los crímenes la resiste. Jesús comete otro crimen en 1985. En esta ocasión asesina a una anciana que vive igualmente cerca de las vías del tren. Los crímenes son similares, pero la actitud de las autoridades no lo es. Las noticias de que un inmigrante mexicano ha repetido su crimen tiene temerosa a la comunidad. Fernández lo sabe muy bien, pero no quiere que el morbo sobre esto se multiplique. Sin embargo, las conclusiones del Capitán sobre esto lo obligan a reconocer que el rol de la policía ha cambiado:

Ya había pasado la época en que la misión de la policía era calmar los ánimos exaltados de la población, ofrecer la seguridad de que el orden volvería a ser restaurado. Corrían tiempos histéricos en los que la policía, para ganar la partida, debía azuzar los ánimos de la gente; hacerles ver su inseguridad, motivarlos a denunciar al sospechoso que merodeaba por su vecindario, despertar en ellos el fervor de la turba dispuesta a linchar a un extraño por el solo hecho de ser un extraño (Paz Soldán 88).

Estas conclusiones se diferencian por completo de lo que ha sido la tradición estadounidense y latinoamericana. La actitud clásica que un principio parece personificar el detective Fernández, evoca más una narrativa estadounidense, ya que cree que a Jesús lo castigará la justicia, sin embargo, los problemas de inmigración entre los dos países, así como también las posturas sobre la seguridad de la frontera complican este deseo. La representación de esta figura tampoco refleja una variación de la tradición latinoamericana; en la mayoría de sus reformulaciones la razón, la justicia y el estado no están unidos, la voz del detective aparece comprometida y la resolución del crimen imposible; en éstas la figura del detective se muestra incapaz de articular el relato de la verdad, o se le es negada, y ya no puede aprehender lo real a través de la razón. También, durante la década de los noventa se consolida un nuevo modo de novela policial, donde la figura

del detective está ausente. En esta nueva modalidad, “se trata menos de que *alguien* esconda un secreto, que de un texto *construido* con agujeros [...] que se presentan como metonimias: contradicciones sutiles, coincidencias alarmantes que el lector atento debe resolver” (De Rosso, 16). Es así, como el lector se ve obligado a reemplazar al detective, como también es explorará en la obra de Alberto Fuguet. Las múltiples reivindicaciones, conexiones entre el detective y el lector son relevantes para este género. *Norte* establece el diálogo con la importancia de esta particularidad narrativa. En un principio, el lector es el que le sigue la pista a Jesús. En el momento que aparece el detective la narración intenta darle lugar a una posible justicia y un final a los actos perversos de Jesús. El género detectivesco le da voz a estos intentos. Sin embargo, una vez más, la novela muestra que la evocación de esta *memoria narrativa* no es fácil, ya que la re-contextualización implica la reformulación.

La nueva propuesta de una narración detectivesca se encuentra entre los límites de los anhelos de resolver los crímenes y llevar a cabo una crítica hacia los medios. El rol de los medios de comunicación es central durante todo este proceso, ya que representa las actitudes de la sociedad estadounidense en cuanto a los inmigrantes, pero también de su fascinación con la violencia. El Sargento reconoce que en la policía nada funciona, especialmente, en el momento que tiene que lidiar con los crímenes de personas que no pueden identificar: los inmigrantes indocumentados. La no captura de Jesús desde sus primeros arrestos representa las fallas del sistema judicial estadounidense, especialmente la rama que es responsable de la inmigración: INS<sup>87</sup>. El asesino puede burlar a los agentes de inmigración en múltiples ocasiones usando seudónimos. Sin embargo, es gracias al período que pasó en una cárcel de Florida que pueden identificarlo con el apellido Reyle<sup>88</sup>. Los registros de sus huellas digitales en la cárcel, en las

---

<sup>87</sup> Las siglas en inglés: Immigration and Naturalization Service (INS)

<sup>88</sup> Aunque también este es falso, su verdadero nombre es Jesús María José.

escenas de sus crímenes, le dan un nombre y un rostro. Fernández intenta defender a las autoridades y destaca la creatividad criminal del asesino: “[...] no era culpa del INS: Reyle había usado varios seudónimos, tenía varias tarjetas del seguro social, era escurridizo y había que reconocerle sus méritos” (Paz Soldán 199). Son estos méritos lo que le han ayudado a mantenerse fuera de las manos de la ley, después de su época en la cárcel. No obstante, Fernández no sólo se limita a defender la incapacidad de las autoridades por arrestarlo, también destaca que éstas tienen otras intenciones.

A pesar de la constante búsqueda del criminal, las autoridades estadounidenses no se dedican sólo a esto. La novela muestra que son las mismas instituciones las que presentan una fascinación con la idea de un asesino en serie. El Sargento reflexiona específicamente sobre los Rangers de Texas que en este estado están encargados de investigaciones criminales y el FBI:

Era cierto lo que decían otras agencias de los Rangers, tan desdeñosos de las agencias federales y de la policía local, tan dispuestos a convertirlo todo en material para una película. El FBI ha bautizado Operación Stop Train a la búsqueda de Gonzalez Reyle [...] Reyle también tiene un nombre para los medios: Fox News lo llama The Railroad Killer. Seguro algún ocurrente del FBI, uno de esos que se pasa el día creando perfiles de asesinos en serie, le pasó el nombre a los periodistas (Paz Soldán 199).

La relación que se propone entre las autoridades y los medios de comunicación es clara, lo que no es tan obvio son las consecuencias, especialmente cuando Fernández logra arrestar al criminal. El Sargento se cansa de las investigaciones sin resultados cuando Jesús lleva a cabo más asesinatos y decide llevar la investigación al otro lado de la frontera. Sabe que su nacionalidad, el color de su piel, su perfecto español lo harán pasar de manera desapercibida y convence a las autoridades para que le den el permiso. No le toma mucho tiempo encontrar a la hermana de Jesús y la esposa que tiene en México. Gracias a las dos, logra arrestarlo y extraditarlo. El arresto, sin embargo, no termina con los intereses de los noticieros y de las

autoridades. La policía con la ayuda de los medios convierten a Jesús en esa figura que representa todos los miedos de la sociedad en cuanto a los inmigrantes. No obstante, los resultados son de doble filo; incrementan las discusiones sobre las leyes migratorias de los Estados Unidos, pero también una admiración por el criminal. Al ser arrestado, juzgado y sentenciado a la pena de muerte, Jesús se convierte en un tipo de celebridad. Aquellos que admiran su violencia, o por otras razones inexplicables, le escriben cartas y le mandan regalos a la cárcel: “Había mujeres que le escribían y cazadores de autógrafos. Vendía su firma por cincuenta dólares. Vendía mechones de su cabello. Llegó a vender los callos de sus pies. Pinches gringos, estaban retelocos” (Paz Soldán 272). La voz y presencia que adquiere a través de la violencia no es comparable ni en lo más mínimo con la de los otros personajes de *Norte*.

El criminal mexicano es temido, rechazado, pero de alguna forma admirado por la sociedad estadounidense y la novela busca enfatizar esta premisa. El empleo de una variación del género detectivesco en *Norte* evoca una *memoria narrativa* y ayuda a resaltar los problemas en cuanto las instituciones de justicia estadounidense y la inmigración. La reformulación de este género desde este contexto, un detective que intenta negociar sus lealtades, enfatiza las problemáticas de la presencia latinoamericana en los Estados Unidos. Se muestra como una generación que negocia entre tradiciones y que intenta formar una voz propia. Fernández logra arrestar al criminal, ya que para él lo más importante es castigar los crímenes. A través de su investigación no deja de mencionar la actitud, los problemas de las instituciones de justicia estadounidenses, ya que toman los crímenes del inmigrante como una consigna más para sus críticas migratorias. Al tomar en cuenta las resoluciones, la reformulación del género detectivesco, encuentro que este se formula como un testimonio crítico sobre las leyes migratorias entre Latinoamérica y los Estados Unidos. Este tipo de narración, se alinea a una

vertiente propuesta por Ramón Díaz Eterovic en su presentación, “Una mirada desde la narrativa policial” (1999). El escritor afirma que la literatura policial de testimonio crítico, surge de la necesidad de testificar circunstancias marginales, de escribir de lo que nos rodea para que provoque en los lectores una mirada más atenta, menos complaciente con la época en que vivimos. Al principio de la narración el Sargento Fernández muestra una actitud que se debate entre lealtades regionales, pero la violencia de los crímenes lo incitan a buscar al criminal. Lleva a cabo su labor, sin elegir un país en particular, por lo cual la novela establece una crítica social a la forma que la autoridades estadounidenses enfrentan la inmigración cuando es criminal.

## **VI. Conclusión**

Jesús muere en la cárcel, a través de una inyección letal, famoso y admirado. El Sargento Fernández es elogiado por su labor judicial. Martín muere en el hospital solo, lleno de tristeza por el abandono del profesor, a quien siempre consideró su amigo, aunque él nunca mostró interés por él más allá de su arte. Michelle vive de sus intentos creativos. Las voces de estos latinoamericanos en *Norte* evocan *memorias narrativas* para contarlas desde distintas vertientes. Por medio de la narración de Martín Ramírez, Paz Soldán plantea no aceptar la tradición de la literatura de inmigración tal cual como se ha formulado, presenta una perspectiva menos enfocada en el deseo o en la posibilidad de regreso. En ésta regresar es imposible, pero quedarse en este país tampoco es una opción, ya que lleva al olvido, a la muerte. La narración de Michelle se mantiene alejada del regreso y la muerte, se enfoca más en su voz como artista y lo que puede narrar sobre una sociedad. Lo intenta a través del amalgamamiento de géneros, de constantes discusiones meta-literarias sin resolución. Ella es también la figura donde se entrecruzan las tres historias de la novela; en un momento es la de Martín, la que despierta su voz narrativa, en los momentos finales es la del “RailRoad Killer” la que finalmente la ayuda a escribir lo que piensa

es su ansiedad novela. Los asesinatos del “RailRoad Killer” incitan otro tipo de narración en *Norte*, acompañados del Sargento Fernández se evoca el género detectivesco para plantear una reformulación del género y una reflexión acerca de la relación violenta entre Latinoamérica y los Estados Unidos.

Martín y Michelle pasan mayormente desapercibidos en los Estados Unidos; en la novela los dos combaten estructuras de poder: el hospital y la universidad. En las dos historias se presenta el proceso de creación artística. Partiendo desde este análisis, podemos establecer que *Norte* busca dar presencia a la voz creativa de latinoamericanos en los Estados Unidos. Estos intentos ya sea desde la pintura o la narrativa experimental son conflictivos en el contexto estadounidense. A su vez la historia de Jesús es la narración que domina la novela y no sólo en cuestión de apartados; su narración toma la mayor parte de la novela. Gracias a la fascinación por personajes como él en los Estados Unidos Jesús obtiene fama. No de manera póstuma o académica, sino en los medios masivos. Se presenta como la cara más conocida de los latinoamericanos en el “norte”. El género detectivesco se plantea como una forma de criticar esta actitud, al mismo tiempo que destaca los problemas migratorios entre los dos territorios.

La *memoria narrativa* en la obra de Paz Soldán busca dar lugar a distintas voces. Sus intentos reafirman la larga presencia literaria de latinoamericanos en los Estados Unidos. En esta novela más que resolver cuál es el lugar de los latinoamericanos en este país, se evocan los lugares que ya han ocupado reformulando distintas alusiones literarias. Vale la pena enfatizar que las historias de Martín y Jesús están basadas en hechos reales. La “Nota” de Paz Soldán incluida al final de la novela esclarece esta premisa, los distintos reportajes que leyó acerca de estas personas y su interés por sus historias. Después de leer un artículo sobre Martín Ramírez en un periódico de San Francisco, Paz Soldán relata: “Para entonces ya estaba pensando en una



posible novela acerca de varios latinoamericanos perdidos en la inmensidad de los Estados Unidos” (Paz Soldán 281). Más allá de estar perdidos, en *Norte* se enfatiza que ciertas historias no han encontrado un lugar visible en el territorio estadounidense. La historia más violenta es la más visible, la cual plantea una relación contemporánea que se encuentra en los límites de la violencia, el miedo y la muerte.

#### Capítulo 4

### “El espacio biográfico”: *Missing (una investigación)* y los dilemas de la *memoria narrativa* de una saga familiar de inmigración.

La página de referencia de *Missing (una investigación)* (2009) clarifica que la persona en la imagen de la portada es Carlos Patricio Fuguet García fotografiado en 1975 por Jaime Fuguet Jover. En la fotografía a colores se impone el traje a cuadros de Carlos y dos pequeñas banderas norteamericanas: una en su mano derecha y otra en la solapa de su saco. La banda decorativa que le atraviesa el cuerpo lo declara como: MR. U.S.A. La fotografía también revela buenos tiempos como lo demarca la sonrisa de Carlos, el collar festivo (una flor rosa en uno de sus extremos), su mirada atenta y alegre. La imagen del tío Fuguet en la portada no es la única que la obra provee; en *Missing* es presentado, re-contado, recordado desde múltiples ángulos.

El título de la obra de Alberto Fuguet lo plantea como un libro de búsqueda. La combinación del inglés y el español propone una relación cercana con distintos países e idiomas; en *Missing* ésta resulta ser la de Estados Unidos y Chile, pero también lo es la del país del norte con Latinoamérica. La obra a través del abarcador género de la novela<sup>89</sup> se plantea en los lindes de otros discursos: la entrevista, la crónica, la biografía, la autobiografía, el testimonio, el diario íntimo y la investigación. Esta pluralidad discursiva propone reflexiones críticas sobre la identidad nacional, las relaciones migratorias, los conflictos políticos, de idiomas e identidades – entre la región sur y norte del continente americano. La entrevista que es el componente primordial de la *investigación* es la que domina la mayoría de los capítulos. Pero en otros momentos el autor deja de concentrarse en la conversación y el entrevistado. En éstos se establece que la búsqueda ha terminado y como resultado se impone una mirada crítica sobre Carlos: pobre, solitario y olvidado en algún hotel de la costa oeste estadounidense. Esta mirada

---

<sup>89</sup> Como lo califica su editorial Alfaguara: “Alberto Fuguet mezcla, suma, resta, juega con la ficción y la realidad para hacer de una historia familiar un libro de aprendizaje y maduración; su novela más arriesgada y personal”.

se extiende a esos “desaparecidos” latinoamericanos en los Estados Unidos que *Missing* también plantea como aquellos que han perdido una identidad, un idioma, una memoria y códigos culturales.

### **I. La biografía y la autobiografía: El escritor como personaje**

El objetivo de la investigación de *Missing* (2009) es encontrar a Carlos Fuguet quien desapareció en los Estados Unidos y desde 1986 ningún miembro de la familia sabía de él: “Simplemente dejó de llamar por teléfono y las cartas comenzaron a ser devueltas [...] Desde entonces no hemos vuelto a saber de él. Desde entonces está desaparecido. *Missing*. Nadie sabe dónde está” (Fuguet 23). La poca información que se tiene sobre él (la familia Fuguet no sabe si está vivo o muerto), el título (la investigación), la portada (nostálgica), el apellido del autor repetido en múltiples ocasiones en la obra, demarcan un tono biográfico y auto-referencial. Estas problemáticas traen a discusión la representación del “yo”, la autenticidad de la autoría, el desdibujamiento entre “la vida propia” y lo ficcional en la obra de Alberto Fuguet.

En los primeros capítulos a través de la premisa del relato de una saga familiar, la búsqueda de un ser querido, la obra delinea el árbol genealógico de la familia Fuguet, de las experiencias del narrador con ella. Este gesto, encuentro, incita al lector a que se permita el lujo de creer todo lo que se dice: “Me gustan las crónicas de familia en las que un autor detiene su imaginación y apuesta por la no-ficción filial” (Fuguet 43). Son frases como éstas que niegan la ficción – narradas en primera persona – que proponen borrar las líneas divisorias entre el autor y el narrador. La misma función tienen las transcripciones de llamadas telefónicas y correos electrónicos entre el padre y el hijo firmados siempre con “Alberto Fuguet”; se busca que el lector crea que la obra no es ficción, que es una biografía alejada de artificios literarios. Incluso,

de los siete epígrafes el de Ernest Hemingway, el único que toma una sola página<sup>90</sup>, juega con esta premisa: “Si el lector lo prefiere, puede considerar el libro como una obra de ficción. Pero cabe la posibilidad de que un libro de ficción arroje alguna luz sobre las cosas que fueron contadas como hechos [...] del prólogo de *París era una fiesta*” (Fuguet 1). Lo que propone la frase de Hemingway – borrar la línea de división entre la realidad y la ficción– no es ajeno a la literatura; encuentro, no obstante, que a lo que *Missing* aspira es a desdibujar esta línea divisoria para plantear al lector que el narrador sabe tan poco como él/ella; por eso no se presenta la obra como “biografía”, sino como “investigación”, se busca enfáticamente incitar complicidad, morbo por lo privado, cuyas problemáticas atañen al “espacio biográfico”.

Información pública sobre el autor que él mismo ha dado en entrevistas, la que está en la solapa de *Missing*, reaparece en la narración en primera persona en múltiples ocasiones, en la voz del escritor/narrador/personaje. Esta estrategia complica la distinción entre estos tres sujetos. Asimismo, otro aspecto que contribuye a la imposibilidad de distinguir, de diferenciar esta tríada, es la narración, ya que en varias ocasiones no sigue un orden cronológico: si bien se narra de manera retrospectiva, el pasado se presenta desordenado. Esto se destaca particularmente en el primer capítulo, ya que a manera de introducción se intersecta el pasado de la familia Fuguet con aquel que propició su propia investigación<sup>91</sup>. Debido a estas particularidades un análisis crítico de la obra implica dar saltos temporales, ir del primer capítulo al noveno (el último) sin temor a romper la revelación: el tío está vivo, lo que importa como lo propone el título de Fuguet es la investigación. Sin embargo, la obra también apela como se ha mencionado a una lectura de corte

---

<sup>90</sup> El resto de los epígrafes están en las siguientes páginas después del de Hemingway (colocado en el centro de la página) y hay tres por página.

<sup>91</sup> La historia de familia en Chile y la de su inmigración a los Estados Unidos; la presentación genealógica de la familia Fuguet para dar a conocer los distintos “personajes” de esta historia. Pero también, se presentan las razones que lo llevaron en un principio a buscar a su tío y consecuentemente escribir un libro sobre él.

biográfico, incita el afán de saber más del escritor, de “su vida” y familia. El “espacio biográfico” propicia una lectura crítica de estas difusas divisiones; para explorarla, considero relevante tomar en cuenta el eje crítico sobre estas temáticas de Leonor Arfuch.

Arfuch en *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002) parte de la observación de una presencia obsesiva en la época contemporánea de narraciones acerca de la propia vida. La autora propone que una producción de relatos que abarca aproximadamente los últimos veinte años del siglo XX tiene en común una subjetividad en particular:

[...] en general ‘atestiguada’ por la asunción del ‘yo’, por la insistencia en las ‘vidas reales’, por la autenticidad de las historias en la voz de sus protagonistas, ya sea en el directo de las cámaras o en la inscripción de la palabra gráfica, por la veracidad que el testimonio impone al terreno resbaladizo de la ficción (Arfuch 21).

Algunas de estas formas son las biografías, las autobiografías, los testimonios, los diarios íntimos, los relatos de vida de las ciencias sociales, el video y teatro autobiográfico; también aquellas de formato mediático: la entrevista, el “talk show”, “reality show” y retratos. Sin embargo, Arfuch está en contra de la enumeración de discursos; atendiendo a la pluralidad de escrituras que parecen converger en lo biográfico, a esos diversos géneros discursivos contemporáneos relacionados a los relatos de experiencias personales y la exposición pública de la intimidad, la socióloga propone el término: “espacio biográfico”. A lo largo de su estudio la autora traza una genealogía teórica: Mijaíl Bajtín, Paul Ricœur, Jacques Derrida, Paul De Man, Jürgen Habermas, Hannah Arendt, el análisis del discurso, para proponer este espacio como el umbral donde en el cruce entre lo público y privado se construyen narrativas identitarias. Encuentro productivas estas postulaciones para acercarnos al rol de la investigación, la entrevista, lo biográfico, lo ficcional, lo testimonial, en *Missing*; no sólo esta novela evoca estos planteamientos, sino que el mismo autor en entrevistas celebra que “le crean” la fusión en su obra de su biografía y ficción:

[...] ¿por qué tú asumes que es autobiográfico? A mí, es curioso, siempre me preguntan exactamente lo mismo con todas mis novelas. Con *Mala onda*, no está ambientada en California pero me preguntaban lo mismo y todo el mundo creía que era verdad. Y con *Tinta roja* lo mismo. Yo siento que eso es mi obligación. En general yo quiero que siempre parezca verdad (“Estados Unidos es un país latinoamericano”<sup>92</sup>).

Me interesa enfatizar esta (con)fusión en la obra del escritor, ya que Fuguet en *Missing* a través de los discursos aludidos trae a discusión lo que implica exponer la experiencia “íntima” de inmigración de una familia y la “desaparición” de uno de sus miembros. Este proceso narrativo alude a un debate sobre el “espacio biográfico”, ya que hacia el final de la obra el autor/narrador/personaje también plantea abandonar la escritura de “la novela” que el lector tiene en sus manos; es a partir de este tipo de reflexiones que *Missing* se puede entender no sólo como la biografía propia, la de una familia, sino también la de un libro. El proceso de sobreimprimir este ámbito privado en lo público (lo que estamos leyendo: la biografía, la novela, la investigación sobre la familia Fuguet), no obstante no se da sin enfrentamientos o cuestionamientos. En los primeros capítulos de la obra, la crónica y la investigación detectivesca experimentan con estas interrogantes.

## II. “El espacio biográfico” de la crónica: de lo privado a lo público

La contratación del detective para llevar a cabo la investigación es anunciada en “II. Perdido”; el deseo de buscar un detective es revelado hacia el final de la crónica “Se busca un tío” (2003) publicada en *Etiqueta Negra*<sup>93</sup> en el 2013. El texto que es incluido en su totalidad en este capítulo es un recorrido biográfico y de las varias hipótesis que los familiares tienen sobre la desaparición de Carlos: algunos los dan por muerto – que fue lanzado a una fosa común o a un río por alguna deuda ligada a la droga; otros lo acusan de ser un descarriado sin sentimientos; una tía cree que anda vagando por Las Vegas, Cuba o en algún pueblo de Chile (Fuguet 23-24).

---

<sup>92</sup> Entrevista sobre su novela *Las películas de mi vida* (2002).

<sup>93</sup> Revista literaria peruana.

Las hipótesis son varias, pero la crónica busca dejar claro que si bien estas son múltiples, hay una que podría justificar la desaparición inicial de su tío. A través de las afirmaciones de la abuela Fuguet, el narrador establece que la familia dejó saber de él después de que su abuelo lo llamó para reclamarle dinero que le debía a su esposa: “- Deja de molestarnos, deja de existir. No existes para mí. Sólo me has traído problemas. No queremos verte nunca más. No me interesa que seas hijo mío” (Fuguet 25). Los insultos del abuelo son justificados por la abuela usando como excusa el cáncer que sufría, sin embargo el narrador no le tiene compasión, lo juzga de mala gente, de “viejo de mierda” (27). Más allá de las ofensas, justificaciones, la crónica también presenta a Carlos Fuguet como la “oveja negra” de la familia, personaje que era conocido por vagar, por ser un drogadicto, deudor y mal hijo.

La obsesión del narrador por su tío no sólo se debe a los rumores, sino también por haber convivido con él cuando era niño, por ser un tema para la familia como él mismo lo plantea<sup>94</sup> y por su vida tumultuosa la cual se desvela poco a poco a través de obra; el narrador está seguro que él es como Carlos. No obstante, argumenta que él se salvó de “perderse” de “desaparecer”, por ser escritor, un artista: “Un escritor puede ser raro, puede vivir en su cabeza, no tiene - no debe - vivir igual que los demás. Mi tío Carlos Fuguet no era un artista, no era escritor y no me cabe duda que tenía que zafar” (23). Algo de su salvación, de memoria, de remembranza, le quiere dar a su tío a través de su búsqueda, de su crónica, de su *investigación*. Es por esta razón que la decisión de encontrar un detective la hace él, a pesar que la familia en un principio no está de acuerdo (37-39).

Los detalles de la contratación y las primeras investigaciones del detective se dan en “III. Padre e hijo”. El narrador relata que la publicación de la crónica en *Etiqueta Negra* fue lo que le hizo darse cuenta que la historia de su tío era más que un sólo texto: “Una versión de la crónica

---

<sup>94</sup> [...] porque Carlos es *tema*, un tema que despierta todo tipo de especulación (24) .

que corresponde al capítulo II apareció en la revista peruana *Etiqueta Negra* en su número de abril de 2003 [...] Y era más que un libro. Yo debía salir a buscar a Carlos” (60). La crónica conduce a la búsqueda, pero también a *Missing*. Aquí y en otros capítulos el narrador alude a su biografía literaria y personal. Si bien, sus referencias literarias se pueden confirmar, los detalles personales no son información pública. A través del género de la crónica Fuguet logra fusionar su trayectoria literaria, personal (“espacio biográfico”) y establecer su autoridad sobre la historia familiar: “Mi padre quizás ha sido el tema, el único *tema*, la inspiración para todo lo que haya creado; sin duda ha sido una adicción, una compulsión por buscarlo, por reemplazarlo, por entenderlo, pero esta crónica es acerca de Carlos. De Carlos Fuguet, mi tío, mi tío perdido” (Fuguet 28). La apropiación de la historia familiar en la cita está presente a través del posesivo, se re-afirma la pertenencia familiar, pero también la literaria. Además, el autor/narrador Alberto Fuguet trata de refugiarse, ya sea en uno o en otro de estos roles, para establecer autenticidad. Susana Rotker en *La invención de la crónica* (2005) argumenta que con la emergencia de la crónica modernista, la propia subjetividad del escritor fue valorada como garantía de autenticidad (46-17, 139). Tomando en cuenta estas conclusiones sobre la tradición se puede argumentar que el narrador busca plantear que él es la voz que puede y debe contar esta historia. La crónica le permite integrar episodios biográficos, pero al mismo tiempo describir y explicar. Las conclusiones de Rotker en el cuarto capítulo de la obra mencionada, “El lugar de la crónica”, de nuevo son productivas, ya que argumenta que las crónicas deben considerarse textos híbridos, intermediarios del discurso literario, el periodístico, es decir, un lugar de encuentro: “Lo que interesa es sintetizar la crónica como un lugar de encuentro [...] teniendo en cuenta la más contemporánea frase de Richard Ohman: ‘el género no es políticamente neutral’ ” (134).



Además, Alberto Fuguet no es ajeno a las posibilidades de este género, como argumenta Patricia Poblete Alday sobre este uso - recurrente - en su obra:

Periodista, escritor y cineasta, la de cronista acaso sea la faceta menos conocida del chileno Alberto Fuguet (1964). [...] una mirada a este aspecto de su obra, sobre el criterio de que sus crónicas nos proporcionan un valioso material no sólo para complementar el estudio de sus textos de ficción, sino también y sobre todo, para analizar las relaciones que periodismo y literatura establecen, desde este género, en la época contemporánea” (1).

De las conclusiones de Alday lo que me interesa destacar es el rol y la importancia que la crítica destaca de la crónica en la obra de Fuguet, ya que encuentro que el empleo de este género no es inocente. Este gesto, la hibridez textual, invita al lector a acompañar al narrador en su búsqueda, que se vea en él, porque como le confirma el editor de *Etiqueta Negra*: “Todos tenemos un tío que se perdió” (Fuguet 61). Este énfasis en recurrir a lo personal para buscar una conexión con el lector está presente a través de *Missing* y enfatiza el desafío<sup>95</sup> constante en el que se debate: los límites de la biográfico y la ficción.

Fuguet decide buscar a su tío, darle una explicación, un tipo de justicia a su desaparición, pero al mismo tiempo desea representar la relación contemporánea entre Latinoamérica y los Estados Unidos. El narrador/personaje vive obsesionado con la historia de Carlos. La investigación da inicio a este viaje físico, literario, que lo llevará desde el corazón de Santiago de Chile hasta distintas ciudades de los Estados Unidos. El autor a través de ésta, los recuerdos familiares, también plantea una manera de concebir la inmigración de latinoamericanos en la literatura del siglo XXI. Ésto en conjunto con sus posturas sobre la percepción de la literatura latinoamericana en el extranjero demarcan la perspectiva particular que plantea la obra de Fuguet

---

<sup>95</sup> Actitudes desafiantes son emblemáticas de la obra de Alberto Fuguet quien desde la última década del siglo XX se ha posicionado en contra de ciertas formas de representar a Latinoamérica, por ejemplo. Basta recordar a McOndo, pero también su posición en cuanto al “realismo mágico” discutido en el capítulo 1.

sobre la relación entre los Estados Unidos y Latinoamérica en las primeras décadas de este período.

### **III. La inmigración familiar: irse para nunca volver.**

A pesar de que en varios momentos de la obra Fuguet se rebela contra lo establecido, en sus intentos por alejarse de la tradición vuelve a las discusiones sobre la identidad latinoamericana que evocan debates canónicos sobre el tema desde el siglo XIX. Esta evocación de una *memoria narrativa*, en *Missing* se manifiesta a través del discurso de inmigración de latinoamericanos a los Estados Unidos durante las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI. Edmundo Paz-Soldán, otros de los escritores que formó parte del grupo *McOndo*, concluye que: “El ataque al realismo mágico es estratégico: la lucha con ‘una mirada canónica’ de la realidad latinoamericana es el intento por ‘imponer otro canon y otra mirada’ a esa realidad [Amar 165] (50)”. Es relevante destacar que esa búsqueda de otra mirada, de imponer otra *memoria narrativa* en esta obra publicada en el 2009, está presente en otros textos de Fuguet: *Mala Onda* (1991), *Por favor rebobinar* (1994), en la antología seleccionada por él y Edmundo Paz-Soldán, *Se habla Español* del 2000 y *Las películas de mi vida* publicada en el 2003. En las últimas dos específicamente se acerca de manera más concreta a la relación entre Latinoamérica y los Estados Unidos.

El narrador de *Missing* presenta la inmigración de varios miembros de la familia Fuguet a los Estados Unidos y las particularidades de la inmigración de dos jóvenes latinoamericanos. En los primeros capítulos de la obra (especialmente a través de la crónica de *Etiqueta Negra*), el narrador ofrece una breve biografía de Carlos, destaca que tenía 19 años cuando llega a California, que dejó un mundo en el que se sentía cómodo, aún con dificultades. También, enfatiza que viene de una familia de clase media alta, hasta que en 1958 el padre, abuelo del

narrador, hizo malas inversiones que lo llevan a convertirse en taxista para poder mantener a la familia: “Se acabaron los lujos. Mi abuelo manejaba un taxi, mi abuela cosía” (Fuguet 30). El hijo mayor y padre del narrador, Jaime, se había ido a California años previos al 1958; no se aclara la fecha exacta de su partida, pero sí que ese año en que la situación económica de los Fuguet cambia, Jaime inicia el proceso de inmigración de la familia. El padre decide que los dos hijos menores se irán primero para instalarse, arreglarlo todo para la llegada de él y su esposa.

Cuando la familia decide llevar a cabo el proceso de inmigración, el joven Carlos Fuguet entra a la Universidad de Chile, comienza a involucrarse en la política, principalmente con la izquierda; va a reuniones comunistas, le da la mano y le desea suerte en las elecciones a Salvador Allende. Se acercaban las elecciones de 1964. Carlos, se narra, apoya a Allende. Antes de las elecciones su padre los obliga a irse: a Carlos y su hermano menor Javier. Cabe destacar que no es sólo su situación económica lo que obliga a la familia Fuguet a emigrar a los Estados Unidos, sino también el orgullo del abuelo. No podía vivir en Santiago siendo taxista. No quería vivir preocupado de que alguien de su pasado, o de su misma familia, se subiera a su taxi y lo viera en el volante. Como lo afirma Carlos hacía la mitad de la novela:

[...] no se sentía taxista,  
sentía que eso estaba por debajo de él y de la familia,  
que era algo indigno [...] (Fuguet 182)

Por esa razón el abuelo Fuguet no duda irse de Chile, de obligar a sus hijos a abandonarlo todo por el sueño americano. Debido a esta decisión, Carlos pasa de estudiante universitario a mesero en Culver City, una ciudad en el sur de California; tiene que trabajar y olvidarse de la universidad. Llega sin hablar inglés a una ciudad que no conoce. Esta experiencia, le provoca gran soledad, debido a que en los lugares donde consigue trabajo le es muy difícil hacer amigos o iniciar una relación amorosa. Sólo trabaja para ahorrar dinero suficiente para que sus padres

puedan emigrar también. Es lo único que se espera de él. Es en este momento del relato que el narrador plantea una de sus primeras tesis sobre la inmigración de su tío Carlos a los Estados Unidos: “Mi tesis de sobrino es que los Estados Unidos arruinó a mi tío. Quizás eso es injusto, es lanzar la culpa lejos. Pero el factor *América* tiene que ver en la ecuación. Mucho, quizás demasiado” (Fuguet 31). Esta reflexión es fundamental cuando el autor explora la situación de su tío durante las décadas de los setentas y ochentas.

Es relevante destacar que la inmigración de la familia Fuguet García es anterior a las elecciones de Salvador Allende y el golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973. Encuentro que el narrador enfatiza esto para mantenerse al margen de este período, para distanciar la partida de la familia de rasgos políticos; se enfoca en resaltar los problemas económicos familiares. Esta insistencia reafirma los intereses literarios de Fuguet por imponer otras miradas sobre la relación de América Latina y los Estados Unidos; busca distanciarla de aquella de las primeras décadas del siglo XX y de las persecuciones políticas de Chile durante los setentas y ochentas. Si bien, distancia la inmigración de la familia de esos contextos políticos latinoamericanos, no puede mantener este alejamiento cuando después de la llegada de los Fuguet a California, la situación política estadounidense entra en una de sus muchas crisis.

En 1966 tras unos años de su llegada a California el ejército estadounidense comienza el reclutamiento obligatorio de los jóvenes residentes de los Estados Unidos para la guerra de Vietnam (1955-1975). Carlos y su hermano Javier debido a su edad (19 y 18) fueron llamados a servir en el ejército. La historia de este reclutamiento y falta de oposición hacia ésta por parte de la familia Fuguet es presentada con incredulidad por el narrador. No obstante, los familiares tienen otras perspectivas, especialmente su abuelo: “¿Qué tenía que hacer un chico de Ñuñoa en Saigón? Parece que a mi abuelo, sin embargo, no le pareció tan fuera de lugar que sus hijos

partieran a luchar una guerra que poco tenía que ver con su país adoptado y nada con su país de origen” (Fuguet 32). La crítica hacia la “necesidad” de la guerra es planteada solamente por el narrador. El abuelo no muestra ninguna resistencia, argumenta el narrador, incluso acepta sin quejas que sus hijos vayan. Este episodio, asimismo, alude al control que él tiene sobre ellos y su identidad. El abuelo había sido una gran influencia en las decisiones de sus hijos, especialmente cuando tenía que ver con la partida de Chile. Esto se presenta también cuando tienen que ir a la embajada estadounidense en Santiago para finalizar el proceso administrativo. Si bien, el narrador plantea que en ese tiempo ingresar a los Estados Unidos no era difícil (30), establece el artificio que implicó para los hijos, especialmente para Carlos este ingreso:

En la embajada frente al Parque Forestal, declaró que nunca había pertenecido al Partido Comunista y que no admiraba a Fidel Castro, dos mentiras en una. También, firmó, con su padre al lado, un papel que decía que estaría dispuesto a defender a su nuevo país en caso de una guerra” (Fuguet 30).

El juramento que después es recordado por las autoridades estadounidense se acepta como una obligación por haber logrado emigrar. La pasividad de los hijos durante este proceso puede entenderse como respeto al patriarca de la familia, pero también es relevante considerar otras de las maneras que la inmigración se presenta en la obra: se acepta el país al que se llega, porque se cree que no hay otra opción y por intereses personales; no es por miedo, sino por conveniencia: “Creo que lo asumieron como parte del peaje para poder cumplir o alcanzar el sueño americano y poder partir de nuevo. Entrégame a tus hijos y puedes volver a tener lo que tenías allá lejos, o quizás más” (Fuguet 32). Esta es la percepción que tiene el nieto (el narrador) acerca de la decisión del abuelo de no oponerse al reclutamiento, pero también sobre la falta de resistencia de los hijos en cuanto a la situación.

Los dos hermanos a pesar de ser mayores de edad no se opusieron al padre o regresaron a Chile<sup>96</sup>. Es relevante del episodio previamente mencionado resaltar las particularidades del contexto político estadounidense. A través del abuelo el narrador destaca las decisiones, los intereses de la familia inmigrante de no oponerse a que sus hijos vayan a la guerra, las consecuencias de rehusar el reclutamiento se reducen a un desdeñado regreso a Chile: “Otra teoría: no los enviaron a Chile de vuelta porque eso implicaría, a la larga, volver ellos mismos” (Fuguet 32 -32). Esto se asume como algo que la familia no quiere por orgullo propio. No obstante, vale la pena recordar que había consecuencias legales si los jóvenes se oponían al reclutamiento, como lo demarca la ley estadounidense de la época: “The penalty conviction for a single count of draft evasion could be as much as five years in jail and a ten-thousand-dollar-fine” (Westheider 36). No seguir la ley podría resultar en una condena legal. Pero el nieto no les da tregua, critica su decisión: “No era un asunto de vida o muerte emigrar a California. Ir a Vietnam, sin embargo, sí lo era (Fuguet 32). Las conclusiones que propone el narrador, pasan más por el discurso del ataque, la crítica, que la conmiseración. Especialmente cuando se exponen las consecuencias de esa partida y no se consideran otros factores. Carlos nunca fue enviado a la guerra, se quedó en un campo de entrenamiento en Texas, pero su hermano Javier no tuvo la misma suerte. Los dos sobreviven en cierta medida la decisión impuesta por el padre. El hermano menor regresa vivo de su servicio militar, aunque tomando en cuenta lo traumático, la duración e intensidad del evento, la familia no está segura qué tanto:

El menor de los Fuguet, Javier, mi padrino, fue enviado al frente y regresó, meses después, vivo pero, con los años, eso no quedó tan claro. Sus cicatrices y fracturas las vivió en silencio. Para más remate fue rociado por un veneno tóxico usado para quemar la selva llamado agente naranja (Fuguet 33).

---

<sup>96</sup> “Los niños no eran niños. Perfectamente pudieron volver a Santiago. El costo, quizás, era no poder volver a Estados Unidos” (Fuguet 32).

Las consecuencias son atroces y marcan a la familia. La experiencia de la guerra es un momento que se enfatiza en la novela los Fuguet podrían haber regresado a Chile. Sin embargo, no lo hicieron, porque esto significaba volver a Chile y nunca regresar a los Estados Unidos. La familia decidió que lo mejor para ellos en ese momento era pagar su cuota para quedarse y ser *americanos*.

En *Missing* el abuelo reconstruye su propia identidad, la de su familia, a partir de la experiencia migratoria. Se desvincula de lo nacional, de lo chileno, busca la asimilación total, ya que como argumente el sobrino regresar no es una posibilidad:

[...] cuando mi abuelo despegó del aeropuerto de Los Cerrillos, lo hizo con algo claro en la mente: nunca volvería a este puto país que nunca sintió del todo suyo, este país atrasado que, para más remate, lo había humillado, condenándolo al exilio social. Mi abuelo era un resentido, un atado de frustraciones, un inseguro lleno de miedos, celos y egoísmos (Fuguet 33).

Su situación económica en Chile, el haber perdido su status social, lo llevan a aceptar a los Estados Unidos como su único país. Esta aceptación no está atada a ningún fervor ideológico, pero sus insultos sí están atados a sus problemas económicos y su condición permanente de inmigrante en Chile. La cita previa despliega este pasado del abuelo, que también el narrador clarifica: “[...] —mi abuelo— nació en Montevideo, Uruguay, de padres catalanes recién bajados del barco. El bisabuelo Fuguet era un técnico textil de Barcelona, y mi abuelo, al crecer y quedar huérfano, siguió en el mismo rubro” (Fuguet 29). A pesar de que no se cuenta nada más acerca de este pasado, de que no se desvela cómo llegó a Chile, sí que la condición de inmigrante no es una experiencia nueva para el abuelo, el único personaje al que nunca se alude usando un primer nombre. Cuando llega a los Estados Unidos el abuelo considera que no tiene otra posibilidad que quedarse en el país; alcanzar el sueño americano que para él significa redimir su situación económica, la cual sobrepasa cualquier sacrificio. Teorías críticas postcoloniales postulan que el

proceso de inmigración posiciona a los inmigrantes en lo que se llama el “en-medio” (“in-between”); en un lugar que simultáneamente pertenece a dos lugares, al que se dejó y al que se está en el presente. Homi Bhabha plantea este término para enfatizar la negociación continua de códigos culturales de los inmigrantes, como afirma el teórico acerca de lo híbrido y el “en-medio”: “[...] a constant state of contestation and flux caused by the differential systems of social and cultural significations” (Bhabha 227). A pesar que la familia Fuguet, al ser inmigrantes podrían entrar en este discurso, su comportamiento como se representa en la obra apunta hacia otra dirección. El abuelo no escoge negociar su identidad, elige olvidar lo que dejó atrás, ser estadounidense<sup>97</sup>. Lo mismo sucede con su hijo Carlos, pero en su caso llega a esta decisión desde otros parámetros.

#### **IV. Biografía filial: encuentros y desencuentros**

En los primeros dos capítulos de *Missing* el narrador expone lo que lo llevó a escribir el libro, la breve biografía de la familia, en la cual sobresale la historia de su migración. Los detalles de su antepasados en los sesentas en Santiago son mencionados por el narrador para demarcar las razones de su partida y su asimilación a la sociedad estadounidense. El narrador también destaca otras características de esta saga familiar: después que Carlos desapareció ningún miembro de la familia intentó buscarlo:

Para mí esta es la verdadera historia de Carlos Fuguet. No lo que le pasó. Todo hijo — toda persona — tiene el derecho a tropezar o a querer fugarse, tenga la edad que tenga. Lo que es menos común, lo que me impacta y altera, es que el resto de la familia no quiso — ¿o no pudo? — hacer nada. Hasta comienzos de 2003, mi familia no sabía nada de mi tío. Nada de nada. (Fuguet 37)

Este no “quiso” o no “pudo” de la familia es el que pretende remediar el narrador, que a pesar de las quejas sobre lo costoso que una búsqueda podría ser, de las hipótesis de los familiares de que

---

<sup>97</sup> Véase también la discusión sobre las decisiones, negociaciones que llevan a cabo los inmigrantes de acuerdo a Abril Trigo, en el capítulo 1.



Carlos tal vez no quiere ser encontrado o que está muerto, contrata a un detective. Lo hace en unas de sus visitas a California, el narrador busca el número de uno privado y lo llama: “I’m looking for a missing person” (Fuguet 39). El narrador/personaje es el único que vive en Chile, su padre, familiares Fuguet viven en California y en alguna otra ciudad estadounidense no especificada. Por esta razón, a pesar de que es él que inicia la búsqueda es el padre el que tiene que estar en contacto con el detective como se establece en el tercer capítulo “III. Padre e hijo – buscar en plural”. Vale la pena recordar que el narrador clarifica que él creció en los Estados Unidos y que durante la década de los setentas su familia regresó a Santiago<sup>98</sup>, información que cae dentro del “espacio biográfico”. Su padre, no obstante, no quiso estar mucho tiempo ahí, huyó de regreso a “su lugar”: “Volver a California, su lugar. ¿Qué hubiera hecho yo? ¿Qué es más importante: uno o sus hijos? ¿Quién debe salvarse? Él se quiso salvar. Se salvó. Para hacerlo, tuvo que perderse y, de paso, perdernos” (Fuguet 44). El abandono del padre le duele, pero ya no es una obsesión como lo es su tío, insiste. La inclusión de esta experiencia de tonos biográficos busca enfatizar el rol de la inmigración y el “factor” América en su familia; formular que emigrar se elige debido a las posibilidades que puede otorgar a individuos para empezar de nuevo, para mantenerse alejados de lo que ata a ciertas identidades: madre, padre, esposo, chileno, latinoamericano, entre muchas otras. El narrador no se plantea dentro de esta línea de reflexión. Él es el que busca encontrar a su tío, no huir del pasado, algo que reconoce como intrínseco de su profesión: “Soy el que no olvida, o no quiere olvidar o no puede. El que desea saber más [...] A esto me dedico: a contar historias, a vivir a través de otros, de personajes que no existen, a proyectar, a entender, a tratar de que otros puedan conectar, subrayar, completar lo escrito” (Fuguet 18). En esta ocasión, la búsqueda será en plural, ya que encontrar a su tío

---

<sup>98</sup> Información que se asemeja a su biografía personal.

implica que la familia Fuguet tendrá que enfrentar el “pasado” del que han estado huyendo desde que dejaron Chile.

La investigación detectivesca ayuda a este enfrentamiento que se da con distintas temporalidades, inmigraciones, contextos y recuerdos. La búsqueda será en plural no sólo porque la harán padre e hijo ayudados por un detective, sino también por los varios géneros narrativos que se emplean para llevarla a cabo. En la segunda sección del tercer capítulo la búsqueda empieza a ser fructífera. El investigador que contratan da resultados: consigue información sobre su tío. No obstante, en la novela nunca aparece y no se presenta ningún diálogo con él. El padre es el mediador entre él y el narrador; tampoco se refieren a él por su nombre propio, sino por “Sherlock”<sup>99</sup>. La ausencia del detective es reemplazada por el intercambio de llamadas y correos electrónicos entre ellos. La sección de estas conversaciones tiene una sub-sección titulada: “Apuntes y escritos tomados en esa fecha (primer trimestre del 2003)” (Fuguet 61-68). Esta es la única en la novela que se adhiere a estos aspectos estilísticos. El título está impreso en una fuente tipográfica que se asemeja a la escritura a mano; cada breve sección en la cual se narra la nueva información que el detective le ha otorgado a su padre es precedida por el signo de número (#). La significación y popularidad en el presente de este símbolo (“Hashtag”) no la evocan estas secciones: no son cortas, no tienen ninguna utilidad electrónica o en el mundo del Internet. En este caso a lo que se refieren es al tipo de comunicación que se lleva a cabo entre los dos personajes. Todas estas partes caracterizan las conversaciones que tienen: intercambio de información, confesiones, llamadas y correos electrónicos.

La ausencia del detective no es ajena a la tradición policiaca. La falta de un personaje que le de vida en el texto literario, especialmente, recuerda una vertiente de ésta. Basta también recordar que si bien no está presente de manera literal esto no significa que su labor no se lleve a

---

<sup>99</sup> Personaje de Sir Arthur Conan Doyle

cabo. En *Missing* la pesquisa ocurre. La elección narrativa busca una vez más posicionar al narrador y al lector en el mismo plano. En conjunto estos le siguen la pista al tío. En cuanto a este tipo de relato policial Ezequiel Rosso ha argumentado que es una estrategia para incitar al lector a participar: “[...] se trata menos de que *alguien* esconda un secreto, que de un texto *construido* con agujeros [...] que se presentan como metonimias: contradicciones sutiles, coincidencias alarmantes que el lector atento debe resolver” (De Rosso, 16). En este caso no hay crimen, pero sí *agujeros* que el lector poco a poco debe descubrir y que requieren de esa atención que De Rosso formula y se postuló en el capítulo 3. Estos huecos también esconden las diferencias ideológicas entre el padre y el hijo Fuguet.

La investigación policíaca, los apuntes a mano, logran un acercamiento a una de las discusiones políticas del capítulo III de la novela: lo chileno versus lo *americano*. En una de estas notas el narrador describe una de las conversaciones telefónicas entre su padre y él acerca de la información reciente que ha conseguido “Sherlock”. El padre le cuenta que el detective ha encontrado varias direcciones de residencia de Carlos, lo que indica que es un “drifter”, un gitano, un “transiente”, alguien inestable, una personalidad fuera de la ley (63). La reacción del narrador ante esta información es recibida por el padre como un ataque:

- [...] Eso es muy americano
- ¿Eso es bueno o malo?
- Ni uno ni lo otro – le digo.
- No sé, sonó a ataque (Fuguet 64).

El comportamiento de Javier no es algo fuera de lo común para la familia Fuguet, están acostumbrados, como lo afirma el narrador, pero tampoco lo es fuera de la novela; la lista de connotaciones despectivas que tiene “lo estadounidense” alrededor del mundo es interminable

debido a su política de relaciones internacionales, entre otras razones<sup>100</sup>. El diálogo familiar expone preferencias ideológicas en cuanto al país, pero también oposiciones. El padre se alinea con lo americano. Todo lo que tiene que ver con éste lo califica de bueno de mejor en comparación a Chile; lo que es *chileno* o se hace *a la chilena*, tiene una connotación negativa para él (Fuguet 64). En los primeros capítulos, el narrador relata sus conflictos ideológicos con el abuelo, sus tíos, pero en este capítulo titulado “III. Padre e hijo” el contraste se da sólo entre ellos dos. Las posiciones que tienen el padre chileno que vive en EE.UU. y el hijo chileno que vive en Chile son conflictivas; evocan además una larga historia de enfrentamientos entre los dos países y América Latina y los Estados Unidos. Su padre, el inmigrante que vuelve a California a “su lugar”, defiende lo “americano”, al contrario del narrador, quien se opone por completo a esta denominación:

No tenemos resuelto el lazo con uno o con el otro de los países. Cuando mi padre asocia a los Estados Unidos con el paraíso, yo encuentro decenas de motivos para equipararlo con el infierno. De paso elevo a Chile como el único lugar del mundo que vale la pena, lo que no siempre creo pero ante el ataque foráneo siento que es necesario ponerse la camiseta (Fuguet 64).

La irresolución de ese lazo entre países, la defensa ante el “ataque” foráneo, especialmente el resguardo contra la ofensiva estadounidense evoca sucesos entre los dos países de una carga histórica inmensurable. El uso de la palabra “ataque” en una obra de la primera década del siglo XXI muestra que a pesar de la distancia temporal la crítica al país del norte continua y en *Missing* se agudiza en este choque ideológico a través de la relación entre estos dos personajes.

La frase empleada por el narrador “Ponerse la camiseta” tiene connotaciones de corte popular; en *Missing* ésta adquiere un significado político para un chileno, un país sacudido por un golpe de estado apoyado por fuerzas estadounidenses. En su diccionario sobre la jerga chilena

---

<sup>100</sup> Entre otras muchas razones que requerían un trabajo en sí mismo para poder ser exploradas en su totalidad.

Emilio Rivano Fischer define la expresión aludida por el narrador de la siguiente manera: “[...] estar comprometido con el asunto; entregado a la tarea” (Rivano 117). En la obra se defiende lo chileno, se compromete con una causa y con un pasado histórico. Esta elección no es trivial cuando apoyado por la CIA (Central Intelligence Agency), Augusto Pinochet (1974-1990) toma el poder del gobierno de Chile, establece una dictadura militar que llevó a cabo torturas, desapariciones y actos en contra de los derechos humanos. La lista de injusticias durante este período es interminable. El apoyo al gobierno inconstitucional de Pinochet está plenamente documentado como destaca Peter Kornbluh en *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability* (2003) donde a través de archivos de la CIA Kornbluh aclara que incluso antes de la elección de Salvador Allende, el gobierno estadounidense estaba planeando mantener fuera del poder a gobiernos socialistas; el autor también destaca que a pesar que ha negado su colaboración directa – asistencia militar, ya no cabe duda de ésta:

‘Our policy on Allende worked very well’, Assistant Secretary Kubisch commented to Kissinger on the day following the coup. Indeed, in September of 1973 the Nixon administration had achieved Kissinger’s goal, enunciated in the fall of 1970, to create conditions which could lead to Allende’s collapse or overthrow (Kornbluh 49).

Este pasado histórico es uno de los factores que ha hecho desde el siglo XX compleja o inexistente la relación entre países latinoamericanos y los Estados Unidos. Teniendo esto en cuenta, los comentarios, la posición del narrador/personaje de *Missing* no son irrelevantes.

Por el tipo de posiciones planteadas por personajes como el padre, la obra de Fuguet ha sido calificada por críticos de representar los ideales de la clase social media/alta chilena y la juzgan por no estar comprometida políticamente. Especialmente, debido a que Fuguet inició su carrera literaria en la década de los noventa, durante la misma década que Chile poco a poco hacía transición de un gobierno dictatorial a la democracia. La crítica literaria en un principio se enfrentó fuertemente no sólo a Fuguet, sino a otros escritores pertenecientes a lo que se le

denominó como la “Nueva Narrativa Chilena”<sup>101</sup>. Este grupo de escritores después de años de censura rompieron con los esquemas establecidos desde dispersos puntos de vista. No obstante, como sucede con distintos movimientos literarios los autores fueron agrupados por tener algunas características en común, la más sobresaliente: por haberse dado a conocer nacional e internacionalmente. Críticos literarios como Paula Recart calificó a los integrantes de esta generación como “vendidos” por su relación con el mercado editorial (42); Pedro Vicuña tomó una posición similar, pero desde el frente de la memoria político-cultural chilena: “La ‘Nueva Narrativa Chilena’ es la narrativa del ‘no estoy ni ahí’ que está al servicio del mercado porque no reflexiona sobre sí misma. Autores que se tapan los oídos para no saber qué ha pasado en Chile y que reafirman las estructuras del poder”(7). A partir de esta rúbrica fue juzgada la primera novela de Alberto Fuguet, *Mala Onda* (1991). En muchas ocasiones el aspecto literario de esta obra fue devaluado; también se le calificó de tener una falta de compromiso político, como lo denostó asimismo Vicuña. Ignacio Valente no se limitó tampoco en su crítica a ir en contra de la obra del joven escritor: “Fuguet se especializa en lo más tonto que el alma adolescente pueda albergar, rindiendo un culto desproporcionado a lo más efímero de la moda juvenil del día” (5). Las temáticas, especialmente su obsesión con la cultura de masas en su primera novela y posteriores como afirma Edmundo Paz Soldán<sup>102</sup> han sido una de las tantas características que han llevado a la crítica a señalar (superficialmente) que la obra de Fuguet no tiene relevancia política en el contexto chileno. A esto también ha contribuido la actitud del mismo autor, como lo demuestra

---

<sup>101</sup> *Mala onda* de Alberto Fuguet (1991), *Oír su voz* de Arturo Fontaine (1992), *Morir en Berlín* de Carlos Cerda (1993), *Siete días de la señora K.* de Ana María del Río (1993), *Los vigilantes* de Diamela Eltit (1994), *Cien pájaros volando* de Jaime Collyer (1995), *El lugar donde estuvo el paraíso* de Carlos Franz (1996) y *La ciudad anterior* de Gonzalo Contreras (1997).

<sup>102</sup> “Uno de los elementos más reconocibles en estos narradores es su obsesivo interés en la cultura de masas. *Por favor, rebobinar*, la segunda novela de Fuguet, es en este sentido un texto paradigmático, que pone en juego diferentes discursos de la cultura de masas en una estructura narrativa no muy lineal”. “Escritura y cultura audiovisual en “Por favor, rebobinar” de Alberto Fuguet” (2002).

su postura mencionada en cuanto a *McOndo* o en sus entrevistas provocadoras como las denomina Stéphanie Decante Araya en su estudio de su trayectoria literaria:

Al declarar: ‘No es culpa mia haberme criado allá ni ser acá de un lugar aparentemente no literario’ [...], Fuguet se autodefine burlescamente como un verdadero paria y asume una posición inestable, a medio camino entre cultura nacional y norteamericana, entre literatura y periodismo (184).

Las posiciones de la crítica, la actitud no complaciente del autor, han tenido un rol importante en su carrera literaria. No obstante, estudios como los de Decante Araya, también se han acercado a la obra del autor desde un análisis más cercano a lo crítico que a la controversia. Por estas razones, encuentro que Fuguet ha aprovechado este alejamiento – impuesto muchas veces por la crítica, pero también por su postura lúdica ante ésta – de una literatura “comprometida”, “desmemoriada”, para acercarse desde otros ángulos, narrativas, clases sociales, al legado infame de Pinochet, entre otros sucesos y/o problemáticas históricas, culturales, que se llevaron a cabo antes y después de su dictadura. Fuguet, *se pone la camiseta*, aunque a veces ésta no sea sumamente visible.

## **V. La vida en hoteles: migrancia *americana***

Hacia el final del capítulo tres el detective contratado por los Fuguet deja el caso. Sus razones son que Carlos parece andar por ahí circulando, que no tiene una residencia fija. Él tendría que hacerle seguimiento, visitar las 15 direcciones que había investigado en donde podría estar. “Sherlock” no se siente con la energía, además piensa que el gasto es innecesario, porque el caso no es apto para él: “El tema de las reconciliaciones, le comentó, no era de su competencia” (Fuguet 66). Esta decisión desilusiona al padre e hijo, pero no detiene sus esfuerzos. En este momento del capítulo el padre toma enteramente la posición de detective: “Ahora mi padre es Sherlock y le está escribiendo cartas (la misma cartas repetida varias veces) a cada una de las quince direcciones que le pasó el detective” (Fuguet 66). Consecuentemente, el

narrador incluye la carta del padre; si bien todas las cartas que le escribe a Carlos son iguales, su inclusión entre dos viñetas en este capítulo somete al lector a una pausa para establecer que el narrador no está a cargo de todo. Esto lo hace a través de una transición que la distancia de su discurso: “Esta es la carta: ” (Fuguet 66). El texto mantiene una fuente tipográfica que asemeja a una hecha por una máquina de escribir. Su contenido es cálido y lleno de urgencia como lo demuestran las primeras líneas: “Recordado Hmno. Carlos: Si llegan a tus manos estas líneas, por favor llámame [...] Sería un placer saber de ti y para qué te digo... si pudiéramos vernos” (Fuguet 67). Es la primera vez que el personaje en primera persona no narra de manera retrospectiva, no duplica, transcribe diálogos o correos electrónicos. Los intercambios entre el padre y el hijo son mediados por el narrador, pero en el género epistolar el narrador es distinguible como lo argumenta Patricia Violi en su estudio sobre el discurso dialógico de las cartas:

La presencia del narrador en una carta es estructuralmente imposible de eliminar, ya que siempre está escrita por alguien cuya aparición en el texto es inevitable. El narrador no puede ocultarse de ninguna de las maneras tras una narración histórica en tercera persona; lo cual queda patente en la firma, que es el indicio más claro de la enunciación del sujeto (Violi 184).

La carta tiene como característica específica un emisor y receptor; cuando es leída por un receptor accidental su objetivo original, concreto no es entendido, cambia. La enunciación de Jaime en ésta como el narrador se da través de su firma y en primera persona. El instante epistolar intercalado en la obra de Fuguet respeta las reglas de este género y adelanta lo que pasaría si es leída por un receptor intruso. Por ende, se cambia la tipografía, se marca la diferencia del documento y se le incluye casi intacto<sup>103</sup>; logra invitar al lector a interpretar, decodificar, pero también a ser un intruso, a que vaya más allá, ya que ésta es parte del “espacio

---

<sup>103</sup> Incluye los cuatros primeros números del número de teléfono de su padre, pero no los últimos “(949) 4XX-XXX”.



biográfico”<sup>104</sup> y leerla implica entrar a un terreno privado. Al compartir, incluir un documento de este tipo, una vez más lo privado y lo público se fusionan.

Si bien a partir de estos giros narrativos todo parece indicar que la investigación pronto llegará a su fin, no es sino hasta “VI. Encontrar – enter ghost” que finalmente se logra el encuentro entre los Fuguets. En este capítulo la narración ya no es en primera persona, ni se le da lugar a otras, el autor cruza el umbral hacia el relato, ya no narra de manera biográfica, sino toma totalmente su lugar como personaje de esta historia. El tono novelesco en éste contrasta fuertemente con los anteriores, no se trata de explicar, de dar a conocer datos biográficos: “Se baja del tren en Albuquerque al mediodía. La ciudad parece muerta, evacuada. La estación está en el centro y los centros de las ciudades americanas siempre parecen abandonados, en ruinas. Espera veinte minutos y no aparece ningún taxi” (Fuguet 107). Estas son las primeras frases. El yo, la enunciación en primera persona se deja de lado, para darle lugar a una narrativa distanciada.

Este capítulo narra el seguimiento que se le da a la investigación iniciada por el detective. La búsqueda de campo se da a través de las coordenadas de una tipo “on the road”/“road-trip”: la expedición tiene como meta encontrar a su tío o más información sobre él, se narra lo que se ve, se reflexiona, se tiene una obsesión por lo que este viaje por tierra puede significar para la vida<sup>105</sup>. El sobrino tiene menos de una semana para visitar algunas de las direcciones que estuvieron registradas bajo el nombre de Carlos Fuguet: una Denver, Colorado, dos en Las Vegas, Nevada. No tiene muchas esperanzas de encontrar a su tío, pero sí de encontrar nueva información. La investigación no termina cuando llega al Quality Inn donde el investigador había sugerido su tío podría haber trabajado o simplemente hospedado. Al preguntarle a un encargado

---

<sup>104</sup> Las cartas ostentan “Esa cualidad fulgurante de la vivencia de convocar en un instante la totalidad, de ser unidad mínima y al mismo tiempo ir “más allá de sí misma” hacia la vida, en general” (Arfuch 66).

<sup>105</sup> “Cuando no se sabe nada, enterarse de algo al menos es mucho” (Fuguet 107).

por alguien de nombre Carlos Fuguet que haya trabajado ahí, o hospedado por tiempo indefinido, él le dice que nunca ha visto a dicha persona, pero le menciona un par de cartas que llegaron con ese nombre – las que Jaime, su padre, le había mandado a esa dirección: “Han llegado un par de cartas a esa persona acá, pero no sé más. Hemos devuelto esas cartas, está aquí anotado” (Fuguet 111). Como apunta el título del capítulo aquí entra el fantasma, parece haber estado, pero todavía no se le puede ver.

El vaivén interminable de entrevistas en el hotel con mucamas, recepcionistas que no le pueden, quieren dar información, porque piensan que es un policía/detective llega a su fin cuando se da cuenta que al extremo de la propiedad hay otro hotel: un Holiday Inn. Si bien, el recepcionista también se muestra renuente a darle información, éste lo pone en contacto con la “manager” del hotel. En unos minutos aparece ella, amable, sonriente, su entrenamiento en asistencia al cliente es obvia: “Yes, may I help you?” (Fuguet 114). La mujer en un principio le comparte sin reparos, que conoce a Carlos, que trabaja en un hotel a unos cuantos minutos de donde están. La revelación si bien es anhelada también es inesperada para el sobrino:

Claro que sí, todos conocen a Carlos, he’s the man. Cindy se ruboriza [...] ¿Está vivo? [...] Claro que está vivo, por qué no habría de estarlo [...] Cindy lo mira y capta que está pálido, o tenso, que claramente le está sucediendo algo. ¿Tu quién eres? Le pregunta más seria. Su sobrino. ¿Su sobrino? (Fuguet 115).

El intercambio revela que la jefa del hotel conoce a Carlos bastante bien, aunque también que no conoce detalles de su pasado; por ejemplo, no sabe que tiene familiares, ni tampoco que es chileno<sup>106</sup>. El comportamiento del personaje le llama la atención, pero no le impide ofrecer su ayuda. Le pregunta que si puede esperarla a que termine su turno para llevarlo con su tío, a lo cual el sobrino responde que sí. Tomando en cuenta la reacción ante las noticias es relevante argumentar sobre el cambio de narrador. En este capítulo parece proponer que el único modo que

---

<sup>106</sup> [...] Carlos es de Chile. No sabría decirlo, le dice Cindy, tiene su acento, eso sí” (Fuguet 115).

se puede configurar el relato de este encuentro es alejado de la primera persona, de lo biográfico. El encuentro se plantea como una experiencia que requiere distancia. ¿Por qué si se ha planteado la ilusión de la identificación a través de la novela esta no se lleva a cabo en este capítulo?

Al tomar en cuenta la biografía y lo autobiográfico se plantean una serie de problemas teóricos relacionados no sólo a la cuestión del género literario, sino también a las nociones de identidad, autoridad, representación y su relación con el sujeto. Todas estas temáticas han sido ampliamente debatidas en el campo de la crítica y la teoría literaria. Me adhiero en este momento de nuevo a lo que ha propuesto Arfuch, sobre el “espacio biográfico” que lo lleva a la sociología, desde la crítica literaria, la lingüística y otros campos relevantes para un análisis crítico, ya sea desde las ciencias sociales o lo literario. Este espacio lo interpreta como: “[...] un espacio intermedio, a veces como mediación entre público y privado; a veces, como indecidibilidad” (Arfuch 27). La hipótesis de lectura que maneja Arfuch nos ayuda especialmente a acercarnos al capítulo VI donde el giro narrativo pretende cambiar la perspectiva de la narración. Sin embargo, en este capítulo, el espacio intermedio es sumamente inescindible, ya que enfatiza el rol del escritor y de la ficción en *Missing*. Roland Barthes también aporta a estas discusiones en *Roland Barthes Par Roland Barthes*. Barthes como lo cita Arfuch: “se rehúsa a la narración” (Arfuch 105); el teórico intenta desarticular lo que comúnmente se asocia a la noción de autobiografía o el relato de la vida propia. El autor recurre a diferentes formatos (textual, fotográfico), hace uso de distintas voces y rompe con la cronología para dejar claro el hecho de que todo proyecto es siempre autobiográfico, sin dejar por eso de ser al mismo tiempo de ficción. Se podría argumentar entonces que Fuguet evoca estas discusiones, que a través de este capítulo en tercera persona, desde su rol como personaje, le pide el lector que lo lea solamente desde la ficción;

propongo este análisis como una reflexión sobre el proceso de la representación con el cual Fuguet dialoga a través de esta obra.

El encuentro con Carlos Fuguet se da en un hotel que no tiene ninguna señal diferenciadora. El narrador lo caracteriza más de lo que los pasados días que ha visitado en su viaje. Su tío, nos relata el narrador, no conserva ningún parecido al tío de sus recuerdos, al que conoció cuando tenía dieciséis años: “Está vivo. Blanco. Viejo. Gordo. Bajo. Calvo. Pero es él. Es Carlos y está vivo” (Fuguet 119). El encuentro no se presenta efusivo, sino cariñoso, silencioso, se abrazan, se reconocen y el sobrino llora. No hay sorpresa por parte del tío, pero sí entusiasmo; no le sorprende tampoco que haya sido él el que lo encontró: “Sabía que serías tú, le dice, sabía que si algún día me encontraban ese serías tú” (Fuguet 119). La cita denota que deseaba que lo buscaran, que tenía esperanzas de que eso sucediera. Asimismo, reafirma la conexión que se ha propuesto en *Missing* entre el sobrino y el tío. Este reconocimiento también revalida lo que se argumentó sobre los primeros capítulos: el narrador/el autor/el personaje es el que se cree tiene la autoridad para contar esta historia, el que puede difuminar las líneas divisorias entre la ficción y la realidad para relatar la vida de su tío “desaparecido”. El primer nombre del personaje, del sobrino, del escritor, no es mencionado en ningún momento de este capítulo. No obstante, la narración se desliza una vez a ese “espacio biográfico” donde no es posible discernir lo privado de lo público, que en *Missing* representa en muchas ocasiones la vida literaria y propia del autor:

Tú eres el escritor, ¿no? Sí, le contesta. Una vez, en Massachusetts, conocí unos chilenos que me invitaron a pasar un 18 de septiembre en un parque en Boston. Fui. Saludé a mucha gente, me presentaron a muchos compatriotas. Y un hombre me pregunta si yo soy algo del escritor. No supe qué decirle [...] ¿Es verdad? ¿Eres escritor?. [...] Bueno verte, sobrino. Me encontraste, me encontraste. ¿Trajiste algún libro tuyo para leer? (Fuguet 119-121).

La frase re-enfatiza la presencia del escritor en el relato y permite palpar las costuras que arman el “espacio biográfico”. Al no identificar al escritor por su nombre no se resuelve la tensión entre

la ficción y realidad. Algo que no está interesado en hacer<sup>107</sup>. En el episodio mencionado, además del entusiasmo del encuentro, lo que lo caracteriza es la fascinación que tiene Carlos por la profesión de su sobrino<sup>108</sup>. Este énfasis re-inscribe por un lado, el rol que tiene el narrador/autor en la obra; por ser “el escritor” es el encargado de relatar la saga familiar; pero, también presagia lo que sucede en los próximos capítulos: la escritura de un relato de vida de Carlos Fuguet mediado por su sobrino.

## VI. “Desaparecí. Ese fue mi regalo, mi sacrificio”<sup>109</sup>.

La narración del re-encuentro entre el sobrino y tío relatado en tercera persona sólo sucede en un capítulo, el VI. En “VII. All American Slam – conversando el Denny’s on Federal<sup>110</sup>” el autor regresa a la primera persona y le cuenta a su tío sus deseos de escribir un libro sobre él. Hasta este punto de la novela la reflexión metaliteraria resulta redundante, ya que se menciona una vez más la crónica que lo inició todo, los motivos de su búsqueda y sus deseos de un libro acerca de la investigación. Sin embargo, en esta ocasión se plantea la idea de que el libro lo escriba su propio tío desde las coordenadas del género testimonial/biográfico. Después de los abrazos del capítulo previo la narración regresa a su objetivo principal: saber qué le pasó a Carlos Fuguet. La respuesta se dilata. El narrador insiste en que la historia la tiene que contar el mismo “desaparecido” y se lo propone:

- ¿Qué te parece que regrese a Denver a conversar? Pero *on the record*, con grabadora.
- Feliz. ¿Pero para qué?
- Para hacer un libro.
- ¿Un libro de mí?
- Un libro acerca de ti, sobre la familia, sobre la maldición de los Fuguet.

---

<sup>107</sup> Fuguet evoca la no-resolución biográfica en una entrevista sobre *Missing*: “- Dije que ese libro tenía 95 por ciento verdad y cinco por ciento de ficción, tal vez no debí haber dicho nada” (Aguilar 169) Aguilar Marcela: *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*.

<sup>108</sup> Hace pocas preguntas de cómo lo encontró, pero muchas acerca de su profesión.

<sup>109</sup> Fuguet, 385.

<sup>110</sup> Los restaurantes tipo “Denny’s” son lugares que aparecen en distintas narraciones de Alberto Fuguet: “Más estrellas que en el cielo” y *Las películas de mi vida*, por mencionar dos ejemplos.

- Genial. ¿Cuándo? (Fuguet 126).

La respuesta se convierte en proyecto, el sobrino no tarda en regresar a Denver y empezar la entrevista. Vale enfatizar que la insistencia en un libro familiar en la novela está también ligado a discusiones sobre las distintas formas de representación: la biografía familiar se convierte en crónica, ésta inspira la futura entrevista y testimonio de su tío. Al mismo tiempo, la saga se enlaza con un entramado histórico que se hace presente de manera tenue, pero no por ende insignificante. Como se ha argumentado a través de este capítulo, las problemáticas políticas se evocan a través del gesto, ya sea usando la frase popular<sup>111</sup>, una *memoria narrativa* y/o las referencias literarias. En este séptimo capítulo es la referencia al libro de entrevistas *Altamirano* (1989) de Patricia Politzer la que lleva a cabo el comentario político.

El narrador afirma que desea que la historia de Carlos también sea contada en un “libro-entrevista” (Fuguet 127). La iluminación literaria le llega al recordar – se plantea en *Missing* – a Patricia Politzer una ex-compañera de un taller literario en el que estuvo involucrado en Chile durante la primera parte de la década de los ochenta (Fuguet 127). Altamirano, Politzer y su obra no son un artificio literario de Fuguet. Carlos Orrego Altamirano (1922) fue Secretario General del Partido Socialista Chileno durante la década de los sesentas y conocido por favorecer la lucha armada. Durante el gobierno de Salvador Allende se distinguió por ser uno de los dirigentes más intransigentes y radicales. Días antes del golpe de estado en contra de Salvador Allende denunció la conspiración de la Armada contra el gobierno; además, el 9 de septiembre en el Estadio Chile llamó al enfrentamiento, a oponerse a la ofensiva golpista e incito a la marina chilena a atentar contra la oficialidad de la Armada (Gazmuri 173). Antonia Torres argumenta que Altamirano

---

<sup>111</sup> “Ponerse la camiseta”

representó uno de los sectores más radicales del socialismo bajo la Unidad Popular (UP<sup>112</sup>) agrupados bajo el lema “Avanzar sin transar” y que es visto hoy por algunos como: “[...] un ‘provocador’ y unos de los principales causantes del clima de polarización y violencia que llevó al golpe” (141). Este personaje polémico de este período chileno es el que retrata en su libro a través de la entrevista Patricia Politzer, a pesar de que no estimaba al político como lo declara en el prólogo de *Altamirano* (1989):

Podría decirse que nuestro encuentro fue algo así como una cita a ciegas. No fue buscado por el entrevistado ni tampoco por la entrevistadora. Fueron sus amigos quienes insistieron en este libro, a pesar de que yo les advertí que el personaje no era santo de mi devoción, y de que él se resistió cuando pudo a iniciar esta mezcla de diálogo y confesiones (11).

Esta mezcla de diálogo y confesiones que expone la periodista es uno de los tantos aspectos que llamó la atención durante la época de su publicación. En 1989 Politzer viajó a París – donde el dirigente estaba exiliado desde el golpe de 1973 – para hacerle una larga entrevista a Altamirano. Esta apuesta intelectual por la recuperación de la memoria política chilena a pesar de poder provocar desacuerdos ideológicos personales<sup>113</sup> es un aspecto que destaca de su obra Jaume Peris Blanes en, *Historia del testimonio chileno – De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria* (2008). Asimismo, en este estudio se enfatiza el importante rol que durante este período tuvieron publicaciones como las de Politzer, ya que eran fundamentales para denunciar públicamente una situación pasada que afectaba el presente (199).

---

<sup>112</sup> La Unidad Popular fue una coalición electoral de partidos políticos de izquierda y partidos socialistas de Chile, que existió durante casi 10 años; estuvo conformada por el Partido Radical, Partido Socialista, Partido Comunista, el Movimiento de Acción Popular Unitario, el Partido Social Demócrata y la Acción Popular Independiente, incorporándose luego la Izquierda Cristiana y el Partido de Izquierda Radical.

<sup>113</sup> El de la propia Patricia Politzer y un grupo de intelectuales distanciados de las posturas políticas de Altamirano.

En cuanto a este período, la década de los ochenta en América Latina, el contexto de transiciones hacia la democracia de varios países latinoamericanos, Leonor Arfuch argumenta que se presentó:

[...] un interés sostenido y renovado en los infinitos matices de la narrativa vivencial. [...] – la necesaria identificación con otros, los modelos sociales de realización personal, la curiosidad no exenta de voyeurismo, el aprendizaje de vivir – la notable expansión de lo biográfico y deslizamiento creciente hacia los ámbitos de la intimidad [...] (17)”

Arfuch concluye que el “retorno de lo biográfico”, fue una consecuencia directa de la crisis de los grandes relatos legitimantes, el “descentramiento del sujeto”, la pérdida de certezas y fundamentos de la ciencia, filosofía, el arte y la política (18). De modo que la recuperación del “espacio biográfico” y la revalorización de las subjetividades se presenta a partir de la crisis de los ideales de la modernidad y de la Ilustración. En su estudio también demuestra que éstas se inscriben en el marco de un renovado interés por nuevas formas de exploración de la subjetividad: “[...] la valorización de los “microrrelatos”, el desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de las voces, la hibridación, la mezcla irreverente de cánones, retóricas, paradigmas y estilos” (Arfuch 18) La inclusión y el análisis extenso de Arfuch corresponden a la obra de Patricia Politzer, quien el narrador de *Missing* admira y propone imitar: “Esa era mi matriz: hacer un libro tipo Altamirano. Donde lo importante eran las respuestas. Elevar la entrevista como género literario” (Fuguet 127). Lo notable es que Fuguet propone claramente imitar su forma, no evocar sus matices políticos.

La admiración por la obra de Politzer que plantea es por su estética. De escritor a escritor. El narrador relata que le causó envidia saber que la periodista durante los ochenta viajó a Francia con la única meta de entrevistar: “Se iba a París con grabadora a entrevistar a Carlos Altamirano [...] me parecía alucinante viajar tan lejos para hacerle una entrevista que durara días y días y días y que esas transcripciones se transformaran en un libro” (127). Cabe destacar que este frase



imprime la postura del escritor cuando era joven, no obstante no está alejada de la del presente narrativo como lo denota su decisión de armar el libro del tío desde las mismas coordenadas, las de la entrevista. Encuentro que al iniciar un proyecto similar al de Politzer y traer su libro a discusión nos permite asumir expectativas en cuanto a éste. Sin embargo, el autor no lo concede. Esto lo logra en primer lugar, a través de la siguiente afirmación: “Yo no sabía bien quién era Altamirano pero me parecía alucinante viajar tan lejos para hacerle una entrevista [...]” (127). El narrador presenta una versión de sí mismo, joven y despolitizado: vive en los ochentas chilenos durante la dictadura, según relata cuando hace referencia a su juventud, pero no reconoce la relevancia de esta figura para el ámbito político chileno. Si bien, esto puede ser justificado debido a la distancia generacional, de intereses o ideologías, el narrador busca dejar claro que el aspecto político de la obra no le interesa una vez más, al decidir entrevistar a su tío en un Denny’s. Un restaurante a poca distancia, en cuanto a la calidad, de uno de comida rápida: “Denny’s es una cadena de restaurantes de desayunos y comida rápida americana que está unos escalones más arriba por sobre un McDonald’s o un KFC” (Fuguet 130). Vale recordar que los discursos caracterizados por su valor biográfico surgen en la década de los ochenta, no sólo para dar entrada, acceso tipo voyeur al ámbito íntimo, sino también para evidenciar injusticias individuales que resonaban en lo universal; Fuguet alude a ese “valor” y lo plantea a través de una entrevista en uno de los espacios más paradigmáticos estadounidenses a un latinoamericano que dejó Chile a finales del siglo XX. Este gesto a pesar de intentar presentar un claro objetivo – alejarse de la entrevista biográfica/testimonial que es emblemática y necesaria durante los períodos de post-dictadura– también procura aportar otra mirada narrativa sobre la subjetividad latinoamericana contemporánea.

Al considerar la obra en general de Fuguet en el análisis de *Missing*, específicamente en conjunto con este capítulo, el encuentro del entrevistador y entrevistado en un Denny's no resulta irónico, ni vacío de intenciones. En "Más estrellas que en cielo" de Alberto Fuguet publicado en *Se habla español* (2000) y *Cortos* (2006) dos jóvenes inmigrantes chilenos se reúnen en un Denny's de Hollywood la madrugada de los Oscars. La evocación de este cuento, lugar (Denny's), personajes (chilenos, uno de ellos inmigrante), temáticas, no sólo se lleva a cabo a través del cruce intertextual, sino también a través de la referencia biográfica aseverada por el narrador:

Por esa época estaba armando y editando y terminando algunos de los cuentos que conformarían *Cortos*, mi segundo libro de relatos. Uno de los que ya había decidido incluir se llama 'Más estrella que el cielo'<sup>114</sup> y es acerca de inmigrantes en un supuesto Denny's [...] Me pareció curioso y, a la vez, lógico que Carlos eligiera un Denny's" (130).

La decisión de que Carlos escoja ser entrevistado en un Denny's a su sobrino le parece "lógica" encuentro, porque al igual que los personajes de su cuento – Gregorio y Frigerio – se reúnen en un Denny's para hablar de su inmigración a los Estados Unidos. En *Missing* es Carlos el que más habla de esto, ya que, aunque el narrador también fue inmigrante, él decidió dejar de serlo. Regresó a Chile.

En "Más estrellas que en el cielo" Gregorio y Frigerio no son los únicos chilenos que coinciden en Los Ángeles, pero sí los únicos que vestidos de frac esperan en un Denny's de Sunset Boulevard a que amanezca. El tercer chileno es Lázaro Santander, su amigo cineasta, nominado a mejor documental extranjero, está "adentro" posiblemente en una "Post Oscar Party". Los tres chilenos estudiaron cine en la universidad de Nueva York (NYU), los tres fueron a buenos colegios ingleses en Chile, los tres querían ser cineastas; pero sólo Lázaro, el único que regresó a los Estados Unidos lo logró. Gregorio trató de serlo en la Nueva York, pero fracasó y

---

<sup>114</sup> El título es distinto al que se publicó.

se mudó a Los Ángeles. Está sólo y se queja. Frigerio después de graduarse le pidió trabajo al chileno más famoso de los Estados Unidos – Don Francisco – y luego dio el salto a CNN<sup>115</sup>; se casó con una puertorriqueña, vive en Atlanta, se queja, pero callado, porque: [...] nada es gratis. Cuando uno se vende, paga” (156). El relato “Más estrellas que en el cielo” apunta al guión cinematográfico, está dividido en escenas y cada título lleva especificaciones de la hora del día y el plano que enmarca la escena. Evoca el ambiente en el cual se está llevando a cabo el encuentro: Hollywood, ese lugar, donde se fabrican las fantasías, las ficciones como el “sueño americano”. El cuento presenta que ese “sueño” tiene su costo – “nada es gratis” – y para Gregorio y Frigerio transformarse en “apátridas” es uno de los más altos. No es coincidencia entonces que este sea el mismo costo que paga Carlos Fuguet.

La inmigración, “el exilio” de Gregorio, Frigerio y Carlos es muy distinto a lo que típicamente se postula sobre movimientos migratorios; el de Carlos y su familia como se ha argumentado tiene tintes económicos, pero también está fuertemente marcado por el ego de su padre. A los tres no obstante los une la experiencia de no haber dejado su país por consecuencias de la lucha política. No fueron perseguidos, se fueron porque quisieron. La evocación de este cuento, la similitud de su trama, nos provee otra instancia sobre las posturas acerca de la inmigración latinoamericana en la obra Alberto Fuguet. El intercambio de los dos cineastas le provee al autor la oportunidad de indagar en el sueño americano, en su falsa construcción y propaganda. La entrevista, la investigación, proveen el lugar de encuentro, de choques de dos culturas y enfrentamientos con “el sueño americano”.

El narrador al inicio de *Missing* propone que “América” y la inmigración fueron los dos factores que le cambiaron la vida a su tío. Carlos corrobora que estos dos fueron los “culpables”, pero agrega el factor quimérico del “sueño americano”; además, también plantea que estos no

---

<sup>115</sup> Cable News Network

sólo le cambiaron la vida, sino que lo llevaron al fracaso y la pérdida de la memoria: cultural y familiar. El sobrino indaga en estas temáticas en la entrevista. Las transcripciones de éstas se encuentran en el mismo capítulo donde le plantea la propuesta del libro: “VII. All American Slam”. El narrador relata que hace las grabaciones a fines de agosto, en el Denny’s, dos horas por día. En las primeras transcripciones Carlos colabora y responde a todas las preguntas que le hace el narrador. Estas tienen que ver con su pasado, con los distintos lugares que ha vivido. Carlos rechaza el argumento de que estaba escondido, que no quería que nadie lo encontrara. En la primera entrevista fechada 24 de agosto, desmitifica la razón de sus múltiples direcciones domiciliarias, no es porque estuviera huyendo o desaparecido:

**Duda: cuando ya estabas en Florida, después de Baltimore, ¿cuán consciente estabas de que estabas escondido, huyendo?**

No, no estaba escondido, estaba haciendo mi vida.

**¿Cuán fácil era ubicarte?**

Cualquier persona que haya querido ubicarme, me ubicaba (Fuguet 133).

Desde un principio Carlos establece que la familia no sabía de él porque no querían. Sin embargo, también una razón personal: “estaba haciendo su vida”. El entrevistador resiste la culpa, de él y su familia. Reafirma que él trató de buscarlo, de saber de él, pero que todos sus intentos fueron fallidos. Que no podría haber sido tan fácil encontrarlo como su tío lo propone. Sin embargo, Carlos se rehúsa a entrar en ese diálogo: “El que busca, encuentra” (133). La entrevista se caracteriza por ser un enfrentamiento más que un diálogo en las primeras páginas de la transcripción, pero también es reveladora; desvela las nociones que tiene el tío sobre la familia, la vida, las relaciones, su ego, Chile, la distancia y desidentificación que lo ayudaron a sobrevivir:

**Pero aquí no sólo sufrías tú, otros también.**

[...] Hay que elegir. O vives pensando en tu madre y cagas o eres un hijo-de-puta para los demás, y capaz que para ti mismo también, pero zafas. Uno tiene que ser your own man even if that means you are a mother fucker. No podía vivir

pensando en el qué dirán porque ese qué dirán era, además, atroz: loser, ladrón, tocado, irresponsable, desconfiable, who knows what else. Si desaparecía, igual iban a pensar lo mismo. ¿Qué cambiaba? (Fuguet 137).

Las frases dan cuenta de las decisiones que tuvo que hacer, qué los adjetivos que lo definían lo condujeron a irse. El uso de inglés y español también demarca que se puede comunicar en los dos idiomas, pero lo que las frases no esclarecen es que esta decisión estuvo sumamente conectada a su inmigración a los Estados Unidos. No obstante, en el próximo capítulo “VIII Carlos Talks” este tema se aborda claramente.

En los primeros capítulos de *Missing* el narrador relata la razón principal por la que emigró su familia. Lo que se buscaba y de qué se escapaba con ese cruce. La perspectiva de los hijos es casi inexistente. Se presenta la situación en la que estaban, pero su voz está ausente. A través de la entrevista se busca darle voz a Carlos, sin embargo, el intento de cruzar hacia la intimidad, a lo privado, hacia finales de la segunda transcripción lo inhibe. Esto se debe a que el entrevistador empieza ahondar en los crímenes que el tío cometió y que lo obligaron a alejarse: “La cárcel es un ambiente duro. It’s rough. Y aumenta en dureza dependiendo del nivel: minimum, medium or high security. Yo nunca estuve en las cárceles de mediana o alta seguridad” (Fuguet 152). El sobrino, como entrevistador, sigue en su fase de detective, de investigador. El proceso le molesta a Carlos: “¿Qué más quieres que te cuente? Nunca le he contado esto a nadie. ¿Es necesario grabar esto? **¿Prefieres que lo apague?** Sí.” (Fuguet 154). Si bien, el tío quiere contar su historia, al rehusar la grabadora, al no querer contestar las preguntas, se rebela en contra del género de la entrevista. Vale recordar que este formato a pesar de asemejarse a la conversación, no lo es; los roles están definidos: el entrevistador tiene derechos que el entrevistado no tiene. Estos roles garantizan que se tomen turnos entre cada uno de ellos de una manera distintiva, donde el entrevistado sólo hace preguntas cuando necesita

clarificaciones, no para obtener información (Tanaka 33). Asimismo, una entrevista apunta a relacionar lo público y lo privado. En el caso de la historia del tío, el narrador intenta indagar en su vida, de mostrarla, para entenderla, valorarla y entablar una identificación con ella. En cuanto esto, como argumenta Arfuch sobre el género: “[...] se juega con el descubrimiento de una verdad, una revelación que el diálogo, en alguna medida próximo a la indagación detectivesca, ayudaría a descubrir” (1995, 24). La meta del sobrino ha sido encontrar a su tío para entender por qué se fue, pero también para hacer su historia pública. El gesto de Carlos, de pedirle a su sobrino que apague la grabadora conduce a un capítulo donde solamente se presenta su voz. Al no ser interrumpido por el entrevistador, “los ecos de la mente” del entrevistado se despliegan en páginas y páginas, como un flujo de conciencia, para revelar la historia de Carlos en primera persona, levemente dividida por distintos subtítulos que marcan las etapas de su vida.

La narración sin pausas en “VIII. The Echoes of his mind” de Carlos busca representar su voz, contiene información que no ha sido dada, pero mantiene conexiones con la biografía general que los primeros capítulos presentan. No obstante, uno de los aspectos más relevantes de su historia es la forma que se muestra su inmigración a los Estados Unidos: dolorosa e interminable. Encuentro que Fuguet despliega la biografía del tío de esta forma, sin su presencia, sin obstaculizar su flujo para darle el lugar enteramente al “espacio biográfico”, para que este aspecto privado sirva de testimonio de su época de inmigración, de los factores que lo llevaron a robar, a la drogadicción, a perderse en la vastedad de los Estados Unidos. A Gregorio y Frigerio les costó su carrera de cineastas, a Carlos desaparecer. Ese fue su sacrificio.

## VII. La uniformización del inmigrante: dar para recibir.

La primera parte de “VIII. The Echoes of his mind tiene el subtítulo de “My own country”. Chile desde el principio se plantea como algo del pasado, algo que tenuemente es parte de su presente:

chile,  
el pasado, el pasado *pasado*, la prehistoria...  
¿recuerdos?  
muchos: a veces se van, a veces reaparecen,  
a veces aparecen sin golpear,  
sin que estés preparado, (Fuguet 157)

Lo nostálgico, lo del pasado, no aparece como algo triste, sino como un buen recuerdo, como el lugar donde se fue feliz: “no había esa angustia, esa culpa” (Fuguet 158). La sensación de haberse equivocado se menciona prontamente, porque es la que encuentra culpable de su presente hastiado (158). Relata que vivía bien y que “existía”. Enfatiza que él y su familia no se fueron porque su vida estaba en peligro o porque no tenían qué comer. Esto contrasta con las frases con las cuales se finaliza esta sección:

mi historia no tiene que ver con querer irse  
sino con caer,  
con caer aquí,  
en los estados unidos, [...]  
tan grande,  
tan grande y anónimo  
inabarcable y fragmentado,  
que te puedes perder,  
te puedes perder,  
y nadie te va a poder encontrar (Fuguet 162 -163)

Los recuerdos felices se comparan con los rasgos de un país en el que cayó y se perdió, porque tiene todas las características para propiciarlo. Su caída en este país fue dolorosa. Es relevante destacar las palabras “inabarcable” y “fragmentado”, ya que claramente describen su experiencia en este país. Las diferentes facciones de los Estados Unidos lo han mantenido en sus márgenes,

en los bordes de esos fragmentos. Es además sintomático de sus trabajos en restaurantes y en la industria hotelera. Carlos trabajó, se relata, toda su vida en estos lugares de paso, donde no se logran conexiones personales; no tiene esposa, hijos, mascotas, porque siempre la posibilidad de tener que irse estuvo presente, porque la estabilidad, la pertenencia, no era algo que el país quería aportarle, aunque él dedicó toda su vida a adquirirla<sup>116</sup>.

Su presente como gerente de hoteles se diferencia de las secciones dedicadas a su juventud en Chile. No le fue muy bien en la universidad, relata, y se involucra en la juventud socialista. Al involucrarse en la política se sintió que pertenecía a una comunidad. Llegó a comprometerse de tal manera que recuerda que su madre le dijo una vez: “si tú te hubieras quedado en Chile/probablemente tu estarías muerto” (Fuguet 177). Sus intereses políticos una vez más son contrastados con su presente despolitizado. El capítulo “VIII. The echoes of his mind” comienza en la página 157 y termina en la 336. Distintas etapas de la vida de Carlos son presentadas, éstas son extensas, detalladas, narradas bajo el filtro narrativo de lo biográfico. Todas ellas están plasmadas de la tristeza de la inmigración, especialmente la que se sufre durante los primeros meses de su llegada a Los Ángeles. De los varios períodos de la narración de Carlos me interesa en particular destacar el que relata sus primeros meses en los Estados Unidos, el de su temporada en el ejército y el de su adultez vivida en hoteles. Propongo que son éstos específicamente en los que se muestra lo que podría llamarse, procesos de “pérdida de memoria”, ya que implican dejar en el pasado, una identidad, un idioma, una memoria cultural para poder lograr algún tipo de pertenencia. Este proceso desvela también la violencia con la que estos procesos se llevan a cabo, como lo relata en la sección “america the beautiful”:

los primeros meses fueron duros,  
a veces pienso en ellos y se me aprieta el estómago,

---

<sup>116</sup> “ [...] Jeso era algo que yo quería hacer:/perder mi acento, /liberarme del idioma, del pasado/ [...] (Fuguet 241)



me llevo a sentir mal físicamente  
del puro recuerdo (190).

La separación de su país por el arrebato de su padre le causa dolor, el sentimiento de no querer seguir, debido a que no conoce a nadie y no sabe el idioma. El mal físico del que habla se manifestaba de manera violenta: “a veces todo se me nublaba,/ a veces vomitaba,/a veces me pegaba la cabeza contra la pared” (Fuguet 192). La falta de contacto, de tener a alguien con quien hablar lo orillan a hacer este tipo acciones en contra de su bienestar. Esto se da también por las características que se presentan de la sociedad estadounidense, la cual es una que requiere ciertos valores, pero superpuestos al bienestar personal.

Carlos recuerda que su padre nunca se arrepintió de haber inmigrado, incluso cuando el gobierno de los Estados Unidos le pide a sus hijos que vayan a la guerra. Las razones del padre y del hijo en cuanto a ésta, no obstante, son distintas, como se ha argumentado. El padre obliga a sus hijos ir a la guerra, porque cree que no se puede ir en contra de este tipo de órdenes, que quedarse en los Estados Unidos requiere de ciertos sacrificios. En un principio Carlos también entiende que no tiene escapatoria, que tiene que servir, que el gobierno estadounidense no permite olvidar las deudas, ni la promesa que hizo cuando emigró a este país:

no era tan barato subirse a un avión,  
si lo hacía, además, perdería mi tarjeta verde,  
pasaría a ser algo así como prófugo  
yo había firmado ese papel  
no tenía idea de lo que decía  
pero lo firmé [...]  
era parte del deal,  
del trato,  
de ser inmigrante (226-227).

El trato además lo ve como la única manera de poder de mejorar su vida. Esta paradoja es la que le presenta el ejército. Se le pide que vaya luchar, como recompensa le permiten quedarse en este país y prometen darle una compensación monetaria por su servicio. El ejército lo uniforma, le

borra sus particularidades, lo obligan a ser alguien más: “[...] cuando me cortaron el pelo/ me bautizaron,/me purificaron,/estaba naciendo un nuevo carlos, no sería el de antes” ( Fuguet 230).

La alusión a la “purificación” toma distintas cualidades para Carlos. Para él significó desechar, dejar atrás: olvidarse de ese joven que no pudo enfrentarse a su padre, ese que no pudo decirle que no quería aceptar ir a la guerra. También, abandonar a aquel joven que por miedo, que por hacer el pacto de ser inmigrante dejó de lado sus posiciones políticas, su país:

me dijo: tu país te necesita,  
mi país es chile le dije.  
tu nuevo país te necesita.  
yo ahí la embarré,  
me equivoqué, [...]  
pero debí decirlo:  
mi nuevo país no me necesita  
porque no nos está invadiendo,  
tenía claro que Vietnam  
era parte de la filosofía imperialista  
de los estados unidos [...] (226)

Carlos reflexiona críticamente ante la guerra, pero no se enfrenta a la orden de reclutamiento, se uniforma se convierte en “americano” y se olvida de su país. Reconoce que aceptar luchar por un país, el no oponerse, no es una decisión despolitizada: “vestía el uniforme del ejército/ de los estados unidos de américa,/ si eso no era ser gringo,/ americano,/ yanqui,/ qué era (Fuguet 245).

Esta aceptación también propicia dejar de lado su pasado, el cual está intrínsecamente unido a su identidad Chilena: “eso era algo que yo quería hacer:/ perder mi acento,/ liberarme del idioma,/ del pasado” (Fuguet 241). La guerra de Vietnam no sólo pone en crisis a un gobierno, sino también a sus comunidades. En *Missing* este tipo de sucesos se plantean como momentos decisivos para sus ciudadanos, quienes tienen que decidir si van apoyar a su país u oponerse. Para los inmigrantes más allá de representar un momento de acción, de lealtad, es un momento de elección identitaria. No hay negociación, ni dobles nacionalidades; imponen olvidar de dónde

vinieron, perder una memoria cultural. Carlos no es enviado a la guerra de Vietnam. Logra quedarse en Waco, Texas. Entrena para una batalla que nunca sucede y se convierte estadounidense.

La elección de dejar de ser chileno no sólo viene con el costo de servir al ejército. La experiencia del entrenamiento y la posibilidad de ir a la guerra embarcan a Carlos en la búsqueda de cómo ser aceptado en su nueva comunidad y cómo situarse dentro de ésta. Bauman en su estudio de la historia de la identidad desde sus problemas en la modernidad y la posmodernidad, específicamente en “De peregrino a turista o una breve historia de la identidad” afirma:

Pensamos en la identidad cuando no estamos seguros del lugar al que pertenecemos; es decir, cuando no estamos seguros de cómo situarnos en la evidente variedad de estilos y pautas de comportamiento y hacer que la gente que nos rodea acepte esa situación como correcta y apropiada, a fin de que ambas partes sepan cómo actuar en presencia de la otra (41).

El comportamiento de Carlos remite a estas conclusiones. Si bien, toma la decisión de pertenecer a un lugar, al buscar situarse en el nuevo contexto, en aquel que ha aceptado como el único, cambia su comportamiento. Se involucró en las drogas, se casó dos veces, llevó a cabo fraudes y pagó por estos en la cárcel. No llega a encontrar la estabilidad, la conformidad que su familia encontró. Deja de lado una nacionalidad, pero no puede escapar de las consecuencias como lo reflexiona la segunda vez que sale de la cárcel:

no todos tienen las mismas oportunidades  
no todos pueden o saben hacer una vida normal,  
no todos quieren,  
¿qué es normal?  
yo estaba ahí, en orange county con mis padres,  
treinta y tres años,  
1978,  
disco fever,  
cero futuro,  
o un futuro que me aterraba,  
pobre en suburbia o, lo que podía ser peor,  
acostumbrado en suburbia.

no tenía el don de tolerar trabajar para no ganar,  
no me parecía justo que el pasado pesara tanto,  
que me arrastrara, amarrara,  
que no me dejara crecer, (Fuguet 290)

La vida que él quiere llevar a cabo, libre de sus padres, de los recuerdos, de sus decisiones, no le es posible. Como argumenta, a Carlos el pasado lo ata, aunque no le parezca. Sin embargo, no por esta razón se limita a intentar escapar de nuevo. La última vez que lo intenta, lo hace robándose un auto. Se va sin despedirse de su familia. Es la última vez que ve a su padre y madre. Se desaparece en varias ciudades estadounidense, ya que el país es: “tan grande, tan grande y anónimo, inabarcable y fragmentado, que te puedes perder, te puedes perder y nadie te va a poder encontrar” (Fuguet 163). Conduce hasta que deja atrás todo, lo hace sin temor, sin arrepentimientos: “y me sentí el tipo más afortunado/ y valiente del mundo” (302). Sin embargo, no se libera del pasado, no puede mantenerse “desaparecido”. El narrador de *Missing* tampoco se lo permite.

### **VIII. Conclusión: Otra memoria narrativa de “Los desaparecidos”.**

*Missing* plantea una problemática sobre una memoria cultural al usar repetidamente la palabra “desaparecido” para referirse a su tío Carlos. Insisto que el uso no es inocente. En la novela Alberto Fuguet de manera preventiva enfrenta las críticas que la elección del título de su libro, su preferencia por usar esta palabra para hablar de su tío, pueden traer. Es importante destacar en este momento que la obra de Fuguet no se ha mantenido estática, que si bien sus primeras obras fueron caracterizadas de juveniles, de preferir la cultura de masas, de ser un retrato de la alta burguesía chilena (Rosenblüth 1) – entre muchas otras características – ésta ha cambiado, especialmente en el siglo XXI. Sin embargo, lo que se ha mantenido constante es su recepción: una crítica que la admira y otra que la rechaza. Hacer un listado de todas estas posiciones sería interminable, pero lo que me interesa resaltar son las constantes y los cambios

de su obra. Esto es primordial para *Missing*, ya que es un compendio de sus obsesiones, sus giros temáticos y exploraciones. El tema del tío Carlos ha aparecido no sólo en la crónica de Etiqueta Negra<sup>117</sup>, sino también en *Las películas de mi vida* (2003) y *Cortos* (2004). Algunos críticos como Patricia Poblete Alday, como ya he argumentado, destacan que *Missing* es una obra sumamente biográfica:

La búsqueda del tío que enhebra el relato revela los secretos familiares de los Fuguet, con lo que la fijación del autor con la figura paterna en sus textos previos se hace comprensible y lógica. Vida y obra se unen en un espejo despiadado y redentor, que dificulta y potencia, a la vez, el proceso de escritura (244).

El deseo de encontrar a su tío está anclado en su literatura, es su “desaparecido”. Esta constante potencia el vaivén entre lo “real”, lo “ficticio”, como también se ha señalado. Esta estrategia le permite hablar de los “desaparecidos”, de enfrentar este contexto histórico desde otras miradas y en esto es en lo que se embarca el autor en el último capítulo: “IX. El Valle de la Muerte – encuentro en el desierto”. En éste relata la conversación que tuvo con un colega ligado al mundo de las letras, un “compatriota”, lo llama el narrador (Fuguet 357); le comparte que está buscando a un tío “desaparecido”, información que su amigo no puede creer:

- ¿Desapareció para el golpe o después?
- Desapareció durante los ochentas. En Estados Unidos.
- [...]
- Entonces no digas que se desapareció.
- Pero lo hizo.
- Esa palabra es nuestra. Con los desaparecidos no hay incertidumbre. Están muertos. Lo que no se sabe bien es dónde o cuándo, pero se sabe. Lo que no se sabe siempre es quién lo hizo, aunque ya se sabe bastante.
- Vale –le dije (Fuguet 357).

La desaparición de un tío en los Estados Unidos y uno en Chile no puede equipararse como el amigo del narrador argumenta. La ambivalencia de la traducción del título de la novela en inglés, la transcontextualización de la palabra, son problemáticas en este episodio y en la obra en

---

<sup>117</sup> La que inspiró a *Missing*

general. Además, el narrador juega con la semántica de la palabra, en algunas ocasiones emplea el término “perdido” para referirse a él; en otros momentos utiliza “desapareció”, “se desapareció”, “se perdió”. “Ser un desaparecido” como se usa en el episodio previo implica otra fuerza que lleva a cabo la desaparición. En el contexto chileno de esto se tiene más información. En el caso de Carlos al inicio de la búsqueda la información sobre su paradero es casi nula. La equiparación de historias, experiencias, si bien puede ser recibida como un *faux pas*, un insulto, una burla, es relevante que en la obra se presente ese encuentro con un pasado histórico, que el choque sea evidente; los “desaparecidos” bajo la dictadura de Pinochet no quedan de lado, no se trata de olvidar ese pasado, ni de negar las desapariciones, sino de enfrentar esta memoria desde otras posiciones.

El encuentro de las oposiciones se logra a través de la experimentación estética. Como se ha analizado a partir del capítulo III el discurso biográfico va acompañado de relatos que se plantean como anécdotas, monólogos, conversaciones entre amigos y familiares. En el análisis de este capítulo en específico me interesa reiterar la manera que Fuguet desarrolla el “espacio biográfico” y cómo esto expone con rodeos discusiones sobre el período de la dictadura. El autor después de experimentar con la crónica que también evoca este tipo de características para acercarse al tema de los “desaparecidos” se embarca por completo en una escritura de tintes biográficos que evoca la estética del diario íntimo, un participante más del compendio, del “espacio biográfico”. Esto es evidente en la conversación que tiene con su compatriota previamente aludido:

A la prensa, y a la gente, le interesa saber lo que un escritor está escribiendo. Te lo preguntan a cada rato.

– Última pregunta: ¿Qué estás escribiendo? ¿Qué es lo próximo?

Hace años, antes de encontrarlo<sup>118</sup>, un compatriota, ligado a las letras, me preguntó.

– ¿Y qué estás escribiendo?

---

<sup>118</sup> A su tío Carlos

Casi siempre paso o digo algo vago: <<una novela>>, <<cuentos>>, <<nada>>.  
–Estoy investigando a un tío que desapareció.  
Me miró algo atónito, incrédulo.  
– No se me hubiera ocurrido que tuvieras un tío que desapareció (Fuguet 357).

El tono de la primera frase es confesional. El narrador comparte una experiencia de vida, un recuerdo, una opinión personal acerca de las entrevistas a escritores. Este tipo de estrategia apunta a que el lector se convenza de la verosimilitud de la historia de su tío. Este último capítulo está compuesto de viñetas y cada una tiene una temática distinta: escenas familiares que tiene grabadas en su memoria, su infancia en California, recuerdos de cuando estaba en la escuela de periodismo, sus viajes de adulto por los Estados Unidos, entre otros. La experiencia personal tejida con la ficción en la obra busca borrar los límites entre ésta y la realidad. Decante Araya afirma que este tipo de tácticas literarias son una constante en la obra de Fuguet y que es lo que la mantiene en los lindes de otros géneros: “[...] en los linderos del modelo realista, de la crónica, y de los formatos discursivos mediáticos y periodísticos” (185). Dicha negociación, también trae a relucir lo que el autor sabe que se percibe de él, como se deja ver en la última respuesta citada de su colega: “No se me hubiera ocurrido que tuvieras un tío que desapareció” (Fuguet 357). Esta frase destaca la percepción que se tiene del autor de no ser un escritor “comprometido”, o de no tener un pasado una familia relacionada con el ámbito político de la última parte del siglo XX (Decante Araya 184).

Reitero, el uso del término “desaparecidos” por Alberto Fuguet no es inocente, ya que a través de la obra alude a la memoria y carga política de este término; reconoce su peso histórico y busca no olvidarlo. El autor al emplearlo en inglés en el título de su novela no pretende alejarse de su significación en América Latina. Las múltiples traducciones de la palabra “Missing” en español dan lugar a la definición incipiente que un latinoamericano puede adherirle a la obra de un chileno titulada de esta manera. Basta también recordar a *Missing* (1982) de Costantin Costa-

Gravas para reafirmar esta premisa. La película está basada en la desaparición y muerte en Chile del periodista estadounidense Charles Horman en 1973 durante el golpe de estado de Augusto Pinochet. El narrador de *Missing* la ve dos veces se relata en la novela. La primera vez con Carlos a principios de los ochentas en California, cuando estaba de visita y su tío había salido de la cárcel por primera vez. Lo invita a verla y le declara: “Esa cinta nunca la van a dar en Santiago, nunca” (Fuguet 85). En este episodio se presenta a Carlos como alguien que sabe lo que está pasando en su país. El sobrino, al contrario, no le responde a su tío. Incluso, después de relatar dónde y en qué centro comercial vieron la película no se incluye ningún comentario sobre ésta, tampoco lo hace cuando el narrador afirma que la volvió a ver en el año 84 o 85 en Chile – en dictadura – en una función clandestina, prohibida:

Yo ya había visto la película pero no dije nada. Quería hablar con alguien de Sissy Spacek y *Carrie* y *Badlands*, de Terence Mallick, y *La hija del minero*. Jack Lemmon, el de las comedias de Billy Wilder, el piloto de Aeropuerto 77, ahora en este rol dramático que le valió una nominación al Oscar. No les dije nada, miré no más; no les dije que había visto esa película con mi tío que luego desapareció. Simplemente escuché lo que decían los dirigentes esa noche (Fuguet 358)

Una vez más el comentario político está presente a través de un gesto, una referencia; destaca otras particularidades de la película, lo que le interesa sobre ésta, no su temática política. Demarca, no obstante, el contexto en la cual le toca verla, el cual contrasta con el centro comercial estadounidense donde la ve por primera vez. La crítica a las desapariciones no se hace presente en estos momentos, sino hasta cuando se queja de la traducción de la película: “Mi idea original de titularlo como se tradujo la película *Missing* en buena parte del mundo hispano se disipó. En ese instante sentí que me habían arrebatado mi título original: Desaparecido (Fuguet 358). Dirige su crítica a la película, a la traducción que le dieron a su título y que no le permite usarla. Este comentario también apunta a la resignificación, a la sustantivación que se le dio a esa palabra en América Latina debido a las devastadoras cuestiones políticas. El reclamo está



planteado a través de *Missing* de Costa-Gravas y la apropiación que defiende su colega: “Esa palabra es nuestra” (357). Es un momento de reconocimiento de que la desaparición de su tío no tiene la misma carga que las de los “desaparecidos” chilenos.

Fuguet hurga en heridas profundas para trasladar la significación del término a aquellos latinoamericanos que por emigrar están ausentes en Latinoamérica. El autor no busca asemejar la situación de inmigrantes a la de aquellos desaparecidos a manos de dirigentes de dictaduras y/o gobiernos opresivos; a la violación de derechos humanos de miles de chilenos, argentinos, peruanos, bolivianos, guatemaltecos, paraguayos, cubanos, mexicanos y lamentablemente muchos más durante el siglo XX y XXI; lo que busca es establecer una *memoria narrativa*, demarcar que ser un “desaparecido” en los Estados Unidos también puede implicar atentados al bienestar personal y al de una comunidad; se plantea que estos se dan a través de un gobierno que explota, obliga ir a la guerra, que mantiene en sus márgenes a inmigrantes, a quienes les ha costado caro “el sueño americano”, como lo afirma Carlos:

los inmigrantes hablan del sueño americano,  
a veces pienso que más que un mito,  
una quimera o una mentira,  
es una pesadilla,  
una pesadilla de la cual  
aún sigo intentando despertar [...]  
y muchos sí cumplen el sueño,  
lo obtienen pero tiene su costo,  
pasando y pasando,  
nada es gratis,  
a cambio del sueño debes dejar mucho,  
demasiado, [...] (Fuguet).

El tío “desaparecido”, como se propone, sigue atrapado en la pesadilla del sueño americano aún cuando es encontrado por el narrador de *Missing* en un hotel de Denver, Colorado: viejo, solo, pero acompañado de un pasado de drogadicción, robos, fraudes, prisiones, abandonos y resentimientos. Sin embargo, la fuerza de esta quimera es tal que incluso cuando Carlos Fuguet

vuelve a establecer lazos con su pasado, con su familia, con el sobrino que quiere que establezca de nuevo conexión con Chile<sup>119</sup>, no puede ser salvado. De eso da cuenta el narrador, cuando después de otra mudanza de su tío, lo encuentra trabajando en un hotel decrepito de Las Vegas: “The Diamond Inn no era un hotel ni un casino y no tenía diamantes, no le daba ni para bisutería de plástico. Era un motel que daba miedo [...] Carlos está muy mal. Lo vi muy mal. Vegas sucks (366-364). La pobreza de Carlos, su estado, lo llevan a arrepentirse de publicar un libro de su vida. Postula entonces que lo privado no se lleve a lo público: “¿De verdad podría probar que su vida era más vida, era más plena, ahora que estaba a plena luz? [...]” (Fuguet 369). Propone que escribir sobre Carlos, no sólo implica hablar de su vida, sino también de la de su padre, su abuelo, de él, de todos (Fuguet 343). De exponer una saga familiar.

En el último capítulo el narrador logra convencer a su tío de que haga a un viaje con él a “Death Valley”. Ahí, le confiesa a Carlos que no habrá libro. La decisión entristece a su tío, pero el sobrino intenta de varias maneras convencerlo que es mejor así, que él no puede, ni tiene el tiempo, que las entrevistas que le hizo no fueron buenas, que no hay material, que él ya no es su obsesión: “Lo veo complicado, eterno; es un monte que no quiero escalar” (Fuguet 378). Sin embargo, su tío no se da por vencido, insiste, necesita que su historia sea contada y le responde: “-Yo quería que algún día... - Que mi historia quedara como una historia. Para que todo haya valido la pena” (378). El narrador reconoce en este momento que la historia no es sólo de él. Titubea, sabe las consecuencias que esto traerá, sin embargo, cambia de opinión, opta por contarla; de exponer ese espacio biográfico, aunque Carlos no sea el único afectado. La única condición que le pide:

- [...] el libro lo hago yo. Diré lo que quiero ¿Entiendes eso?
- Sí.
- Entiendes lo que me estás cediendo?

---

<sup>119</sup> “Debes obtener tu pasaporte chileno ASAP!” (Fuguet 129)

- Mi vida.
- Tu historia. (Fuguet 381).

Esta fusión de la vida y la ficción es el dilema que se evoca una y otra vez en *Missing*. Este binomio puntualiza la emergencia de una variedad de géneros consagrados en la modernidad; sobre todo a partir de las *Confesiones* (1782) de Jean Jacques Rousseau (biografía, autobiografía, testimonio), donde un “yo” se hace presente a través de la exploración de la interioridad, la cual es expuesta para encontrar la intersección con los otros. El escritor/narrador/personaje de esta obra toma control de ese “espacio biográfico”, sin olvidarse de la ficción, para que lo privado adquiera existencia, para que sea una *memoria narrativa*.

En *Missing* el “espacio biográfico” es una interioridad que requiere/exige ser nombrada y explorada; ya sea la de la familia, la del escritor/narrador/personaje, pero principalmente la historia de inmigración de Carlos, porque como él asegura: “mi historia es la historia de muchos” (Fuguet 161). La equiparación de los dos tipos desaparecidos no se logra a los extremos que Fuguet propone en ciertos momentos. Esta premisa fracasa. Lo que sí se hace presente de manera contundente es un acercamiento a estos temas desde distintas coordenadas como se ha planteado en este capítulo. Su tío Carlos sí se perdió de varias maneras. La razón que acentúa el narrador en la novela es la ideológica. Esa que lo alejó de Chile y lo acercó a *America*. Abril Trigo como lo propongo en el capítulo 1, argumenta que ese “duelo”, ese momento transitorio, decisivo, es doloroso, pero fundamental para el inmigrante y sumamente ideológico. En *Missing* Carlos escogió a los Estados Unidos y perdió. No logró su sueño americano, ni sentirse en “casa”, a pesar que *nunca* dejó de intentarlo.

## **Conclusiones**

### **Las remembranzas y el porvenir**

#### **I. Hacer memoria**

En los tres capítulos de esta investigación analicé cómo un corpus de escritores explora la relación contemporánea entre América Latina y los Estados Unidos. Mi acercamiento a las obras de Cristina Rivera Garza, Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet a través del término *memoria narrativa* buscó establecer cómo estos autores reflexionan sobre cierta tradición latinoamericana desde espacios estadounidenses. Al proponer este término como modo de análisis, acompañado de un sustento teórico/crítico, señalé que la evocación que está en la obra de estos autores requiere una lectura que considere sus estrategias intertextuales y cómo se posicionan los escritores ante éstas; Rivera Garza, Paz Soldán y Fuguet buscan evocar miradas y establecer las propias. A través de la *memoria narrativa* propuse que el proceso de recordar, invocar, no deja de lado la reflexión crítica y que esta estrategia propone una “identificación”. Los autores se consideran “latinoamericanos” y la “estética migrante” de sus obras no los aleja de América Latina.

En cada capítulo de esta investigación propuse una lectura a través de marcos de análisis distintos: la “colindancia” en los relatos de Cristina Rivera Garza (Capítulo 2), las narrativas de migración, detectivescas y la reelaboración de “Luvina” desde el género zombi en *Norte* de Paz Soldán (Capítulo 3) y el “espacio biográfico” para acercarnos a la propuesta de resignificación de “los desaparecidos” en *Missing* de Alberto Fuguet (Capítulo 4). Cada una de estas lecturas es un eslabón de mi acercamiento a las temáticas de la migración e identidad latinoamericana en estas obras que ofrecen representaciones de la segunda parte del siglo XX y la primera del XXI.

Los tres capítulos tienen marcos de análisis distintos, pero también varios puntos de encuentro. Uno de ellos es el género epistolar, cuyas estrategias son empleadas por los tres

escritores; éste les permite, por ejemplo, a la reportera y a la traductora de los relatos de Rivera Garza, comunicación entre distintos territorios y temporalidades: entre la heterotopía (la selva) y el editor del periódico que envía a la reportera a “La ciudad de los hombres” o entre el México del siglo XIX y la ciudad de Nueva York durante el siglo XXI en “La alienación también tiene su belleza”. Si bien entre estos espacios no hay intercambios, las cartas sirven como una manera de perturbar la imposibilidad de comunicación entre éstos. Para Martín las cartas en *Norte* de Edmundo Paz Soldán representan el engaño y su no regreso a México. Basta recordar que lo que le relata su hermano Atanacio en éstas le hacen creer que su esposa se ha unido a los “cristeros”; el peso de esta imagen lo lleva a la desilusión, a creer que ya nadie lo espera y que no vale la pena regresar. En *Missing* el género es evocado, a través de las transcripciones que incluye el autor/narrador/personaje de las cartas de Jaime (su padre) a su hermano el “desaparecido”. Aunque no son recibidas por su destinatario, en la obra funcionan como una forma de reflexionar sobre los límites de la ficción para contar la experiencia migratoria de una familia latinoamericana en el siglo XXI. El género epistolar es una herramienta que en las tres obras recalca los esfuerzos de comunicación entre distintos territorios y temporalidades.

Otro de los puntos de encuentro de los tres escritores es la ficción detectivesca. Mi análisis de este género destaca el desafío que esta tradición propone al lector; en “La ciudad de los hombres”, *Norte* y *Missing* es retado a cuestionar lo que se está tratando de “resolver” en los textos. Basta recordar el detective escurridizo de *Missing* que renuncia – nombrado de manera lúdica “Sherlock” – acto que se puede entender como una invitación al lector para tomar su lugar. Esto lo propongo desde los planteamientos críticos contemporáneos sobre las narrativas detectivescas de Ezequiel de Rosso, pero también desde la tradición –de la cual forma parte Tzvetan Todorov– para establecer los acercamientos y alejamientos sobre ésta de Rivera Garza,

Paz Soldán y Fuguet. Lo detectivesco también apunta hacia una crítica de las instituciones policiales estadounidenses que tienen la responsabilidad de “hacer justicia”, la cual no se obtiene en los ejemplos de esta investigación; en Rivera Garza su acercamiento a la justicia se hace presente desde un relato sin coordenadas territoriales específicas. Es una crítica en general a prácticas discriminatorias y de exclusión. En *Norte* el arresto de Martín por no hablar inglés a principios del siglo XX, tiene un final trágico: el hospital psiquiátrico. Además, las investigaciones del Sargento Fernández en el siglo XXI intentan desvelar las prácticas inconsistentes de las autoridades fronterizas. Paz Soldán hace un recorrido de estos dos períodos para mostrar las tácticas de arresto de inmigrantes en los Estados Unidos. Estas representaciones en la obra también exponen actitudes discriminatorias de otras instituciones estadounidenses: los hospitales, las universidades y las prisiones. En *Missing* de Alberto Fuguet, la ficción detectivesca se evoca a partir del título de la novela. Se emplea para incitar una discusión acerca de cómo el “factor América” – que el narrador determina es el culpable de la “desaparición” de su tío – afectó no sólo la vida de un chileno, sino de toda una familia.

## **II. Forjar el futuro**

Varios espacios estadounidenses son el trasfondo del corpus explorado en esta investigación. Si bien en “La ciudad de los hombres” las coordenadas son alegóricas, la crítica a la perduración de “civilización y barbarie” es la que enfatizo en este texto de Rivera Garza. Además, esta dicotomía es uno de los hilos que enlaza a todos los capítulos, debido a que evoca la oposición “nosotros” versus “ellos” que es una constante desde el siglo XIX para hablar de la relación entre América Latina y los Estados Unidos. Me interesa seguir trabajando con esta dicotomía en la obra de los tres escritores de mi investigación. El corpus analizado me abre el

camino para explorar otros textos donde la relación entre América Latina y los Estados Unidos es presentada desde parámetros relevantes.

La obra de Cristina Rivera Garza es primordial para extender el análisis crítico de esta temática desde distintas coordenadas. En otros relatos de *La frontera más distante*, como “El rehén”, “La mujer de los Cárpatos”, “Simple placer. Puro placer”, “El perfil de él” y en “Fuera de lugar” imperan ecos de esa “selva”, “barbarie” y “civilización” propuesta en mi investigación. Me gustaría continuar trabajando con la obra de Rivera Garza por lo que he planteado, pero también porque me interesa analizar cómo sus textos rechazan las ataduras, las propuestas delimitantes de los géneros literarios y territorios, las relaciones inmóviles, ya sea sentimentales, territoriales o lingüísticas.

En cuanto a la obra del escritor Edmundo Paz Soldán quisiera trabajar su trilogía sobre los Estados Unidos en su totalidad. A finales del 2014 fue publicada *Iris*, que es la última que compone a esta tríada. Me interesa vincular las formas discursivas que el autor emplea en las tres obras para explorar las semejanzas y/o oposiciones que plantean sobre la relación entre América Latina y los Estados Unidos; en *Los vivos y los muertos* (2009) y *Norte* (2011) Paz Soldán lo hace a través de reelaboraciones de la tradición detectivesca – por mencionar uno de las formas que predominan en las obras. En *Iris* (2014) el autor se aventura a la ciencia ficción. El tener la trilogía disponible me permite un acercamiento a la complejidad de la *memoria narrativa* que la obra de Paz Soldán propone sobre la presencia de latinoamericanos en los Estados Unidos.

En cuanto a la obra de Alberto Fuguet, su novela *Las películas de mi vida* (2003) desde la exploración sobre una selección de películas otorga otra mirada de acercamiento a EE.UU. En la novela, el protagonista Beltrán Soler es un sismólogo que narra a modo retrospectivo su infancia transcurrida en Encino, California y su adolescencia en Santiago de Chile. Las mudanzas entre

Chile y EE.UU., marcan un alejamiento de las oposiciones: Latinoamérica vs. Estados Unidos y campo vs ciudad. De esta obra en particular me interesa explorar la figura del sismólogo migrante, el protagonista de la novela, ya que su elección profesional está estrechamente ligada con cuestiones de la *memoria narrativa*, a lo que comunidades, naciones, eligen olvidar y/o recordar, como afirma Soler:

No creo que sea casual que en los sitios donde más tiembla surgen comunidades olvidadizas, con mala memoria. Un terremoto remece de tal manera a la gente que, en forma inconsciente, olvidan el terror que vivieron. Sino lo hicieran no podrían continuar viviendo ahí: es simple mecanismo de supervivencia (Fuguet 30).

La novela de Fuguet responde a estos planteamientos desde la exploración de la experiencia migratoria de una familia chilena en California y su regreso a Chile durante las década de los setentas. El autor a través de los recuerdos familiares de Beltrán Soler y el cine estadounidense aporta una manera de concebir la identidad latinoamericana en los Estados Unidos del siglo XXI.

Vale la pena recordar en este momento que los autores de mi investigación gozan de fama y éxito literario. Sin embargo, es significativo que su reconocimiento y notoriedad esté atado hasta el momento a América Latina y que sus obras se distribuyan de manera distinta en los Estados Unidos. Por ejemplo, Cristina Rivera Garza y Edmundo Paz-Soldán, forman parte de un frente narrativo que en los últimos años se clasifica ampliamente como “Literatura latinoamericana en los Estados Unidos”<sup>120</sup>. Esta clasificación surgió en los EE.UU. para establecer relaciones entre escritores latinoamericanos que viven en este país. Ésta también es usada por nuevas editoriales, como *Sub-Urbano*<sup>121</sup>, que han reconocido que la literatura de este tipo de autores requiere de publicaciones que distribuyan sus obras en los Estados Unidos. Debido a estas particularidades argumento que mi investigación en un futuro debe tener en cuenta el mercado editorial y las siguientes preguntas: ¿es el mercado editorial estadounidense

---

<sup>120</sup> En antologías, artículos críticos y periodísticos

<sup>121</sup> Un proyecto de la revista cultural *Sub-Urbano* que opera desde Miami.



otra “frontera” que cruzar para “Literatura latinoamericana en los Estados Unidos”? ¿quiénes son sus víctimas? y ¿quién o qué se pierde en ese viaje al “Norte” editorial?

Me interesa en particular expandir el análisis de la obra de los escritores de esta investigación, porque también se inscriben en las discusiones sobre la presencia literaria de latinoamericanos en los Estados Unidos, a través de su participación en encuentros y antologías de este país que inquietan sobre esta temática. Sus obras y los intentos editoriales continúan explorando la condición sobre el lugar de la literatura en español en los Estados Unidos, aunque este país proponga una y otra vez que ellos no son *americanos*. Éste es uno de los varios aspectos que mi investigación en el futuro propone seguir puntualizando.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "Absolute Immanence" in *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, ed. D. Heller-Roazen Stanford: Stanford University Press, 2000
- . *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* Stanford: University Press Stanford California, 1998.
- . Agamben, Giorgio. *Means Without End: Notes On Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- . Arfuch, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica 1995.
- Aguilar, Marcela: *Domadores de historias. Conversaciones con grandes cronistas de América Latina*. Chile: Ediciones Universidad Finis Terrae, 2010.
- Aguilar Sosa, Yanet. "La escritura, una aventura extrema". *El universal*. En línea México. 2 de Enero del 2007.
- Arambel-Guiñazú, María Cristina y Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX Tomo I*. Vervuert: Iberoamericana, 2001.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 2003 (1958).
- Bajtín, M.M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Edited and translated by Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México D.F: Siglo veintiuno editores, 1992.
- Bauman, Zygmunt. "De peregrino a turista, una breve historia de la identidad" *Cuestiones de Identidad Cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.
- Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Beveridge A. "A Disquieting Feeling of Strangeness?: The Art of the Mentally Ill". *Journal of the Royal Society of Medicine*. 2001; 94(11): 595-599.
- Bhabha Homi. *The location of culture*. Routledge: London and New York, 1994.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1956.
- . *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Charles Taylor, “Modern Social Imaginaries,” *Public Culture* 14 (2004): 91–123
- Cruz Sánchez-Toledo, Anabel. “Migración y desarrollo. El caso de América Latina”  
*Contribuciones a las ciencias sociales*. Issue 2009-11: 2009
- Decante Araya, Stéphanie. “Del valor material al valor simbólico: Tensiones y negociaciones con el horizonte de expectativas en el Chile de los 90. El ‘Caso Fuguet’ ” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 9 (2005), pp. 181-191.
- De Rosso, Ezequiel. “Notas para una historia del género policial en América Latina”.  
*Metaliteratura – Revista de Literatura*. Argentina. Web. 19 Abril, 2008.
- Díaz Eterovic, Róman. “Una mirada desde la narrativa policial”. Texto presentado en el Segundo Salón del Libro Iberoamericano de Gijón, 1999
- Fernández-Bravo, Álvaro. Garramuño, Florencia y Sosnowski Saúl. *Sujetos en transición: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- Foucault Michel, “Society Must be Defended”, 1976.
- . *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France 1978–1979*. Translated by Graham Burchell. New York: Picador, 2008
- . *The History of Sexuality: An Introduction*, trans. Robert Hurley. New York: Vintage Books, 1990.
- . *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires FCE: Fondo de Cultura Económica, 2001. (217-238).
- . “Of Other Spaces, Heterotopias”. *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5: 1984 (46-49).
- . *Madness and Civilization – A History of Insanity in the Age of Reason*. New York: Vintage Books, 1988 (1965).
- Flores, Alejandro. “Latinoamérica se ha desplazado al Norte”. *El economista*. México. 1 Nov., 2011. Web.
- Frame, Craig. “Mexican Repatriation – A Generation Between Two Borders”. California State University San Marcos. 2009.
- Fuguet, Alberto. *Missing (una investigación)*. Santiago: Alfaguara, 2009

- . Fuguet, Alberto y Paz Soldán, Edmundo. *Se habla español: voces latinas en USA*. México: Alfaguara, 2000.
- Gazmuri, R., Cristián. “Historiografía chilena (1842-1970)”. *Cuadernos de Historia* N° 36 Santiago. Junio, 2012.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y Archivo. Una teoría de la narrativa Latinoamericana*. México: Fondo de Cultura económica, 2000.
- Hanaï, Marié-José. “Imaginar y franquear las fronteras en La frontera más distante de Cristina Rivera Garza”. *Escritural- Écritures d’Amérique latine*. N 5. Mars 2012.
- Heffes, Gisela. Ed. *Poéticas de los (dis)locamientos*. Texas: Literal Publishing, 2012.
- Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, trans. Christopher Fynsk. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Kanellos, Nicolás. *Hispanic Immigrant Literature – El sueño del retorno*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- Kornbluh, Pinochet, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*. New York: National Security Archive, 2004
- Mirelis, José Luis. *José Martí en los Estados Unidos by José Martí*. *Revista Española de la opinión pública*, No. 13. (Jul.-Sep., 1968), Pp. 516-517.
- Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Habana: Casa de las Américas, 1996.
- Neria, Iván. “La Guerra Cristera”. *Artes e Historia – México*. México. Web.
- Olaya Acosta, Cristina. “Migraciones irregulares y poder. Biopolítica, *nuda vida* y sistema inmunitario: una aproximación desde Giorgio Agamben y Roberto Esposito IDENTIDADES. Núm. 4, Año 3 Junio 2013 (90-107).
- Ory, José Antonio. “Palabras – Carta de Nueva York”. *El malpensante*. No. 33. Septiembre – Octubre: 2001.
- Oviedo, José Miguel Oviedo. *Historia de la Literatura Hispanoamericana, 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2001.
- Parra, Eduardo A. “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*. Octubre, 2005.
- Peris Blanes, Jaume. *Historia del testimonio chileno – De las estrategias de denuncia a las políticas de la memoria*. València: Anejos de Quaderns de Filologia, 2008.

- Paz Soldán, Edmundo. *Norte*. Barcelona: Mondadori, 2011.  
 -- “El escritor, McOndo y la tradición”. *Barcelona Review*. Mayo – Junio. N°. 42, 2004.
- Perry, Ruth. *Women, Letters, and the Novel*. New York: AMS Press, Inc., 1980.
- Poblete Alday, Patricia. “Alberto Fuguet, cronista”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2014, vol. 43 241-254
- Politzer, Patricia. *Altamirano*. Santiago: Ediciones Melquíades, 1989.
- Recart, Paula. “Nueva Narrativa Chilena. Estos son los vendidos.” *Caras* N.142, 1993: 64.
- Rivano Fischer Emilio. *Dictionary of Chilean Slang: Your Key to Chilean Language and Culture*, Bloomington: Authorhouse, 2010.
- Rivera Garza, Cristina. *Ningún reloj cuenta esto*. México D.F: Tusquets Editores, 2002.  
 ---. *La frontera más distante*. México D.F: Tusquets Editores, 2008.  
 ---. “La escritura siempre nace comprometida: Cristina Rivera Garza” – *La Jornada* – 7 de julio, 2013.
- Roca Sierra, Marcos. “Retórica del discurso epistolar” *Investigaciones Semióticas III. Retórica y lenguajes*. Madrid: UNED, 1990.
- Rotker, Susana, *La invención de la crónica*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2005
- Rojo, Andrés. “Algo se está moviendo”. *El País*. España. 25. Sept., 2013. Web.
- Rushton, Cory James. Christopher Moreman. *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-Cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*. Jefferson, NC: McFarland, 2011
- Tanaka, Lidia. *Gender, Language and Culture: A Study of Japanese Television Interview Discourse*. Philadelphia: John Benjamin Publishing, 2004.
- Topinka, Robert J. “Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces”. *Foucault Studies*, No. 9., September 2010. Pp. 54-70
- Torres, Antonia. “La poesía chilena contemporánea en la construcción del imaginario nacional de post-dictadura. J.A. Cuevas, B.Vidal y E. Hernández”. *Nation und Region: zur Aktualität intrakultureller Prozesse in der globalen Romania*. Essay Compilation. Münster: LIT Verlag, 2011.

- Todorov, Tzvetan. "The Typology of Detective Fiction". *The Poetics of Prose*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977
- Trigo, Abril. *Memoria migrantes – Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Ulloa Escobar, Ernesto. "Estados Unidos es un país latinoamericano". *Barcelona Review*, 2004. Mayo – Junio, N°. 42
- U.S. Library of Congress. "The Library of Congress Country Studies". June, 1996.
- Valenciana, Christine. "Unconstitutional Deportation of Mexican Americans". *Multicultural Education*. Spring 2006. Volume: 13. Issue. 3. Caddo Gap Press.
- Vernant, Jean-Pierre. *Myth and Society in Ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd. New York: The Harvester Press Ltd, 1980.
- Vicuña, Pedro. "Nueva Narrativa Chilena" *La Nación* 20 abr. 1994: 7.
- Violi, Patricia. "Cartas", en Van Dijk, Teun A (comp.), *Discurso y Literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Madrid: Visor, 1999.
- Webb, Jen. Sam, Byrnand. "Some Kind of Virus: The Zombie as Body and as Trope" *Body & Society*, Vol. 14, N°. 2. (1 June 2008), pp. 83-98
- Westheider, James E. *The African American Experience in Vietnam: Brothers in Arms –* Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2008
- Yuval-Davis, Nira "The 'Multi-Layered Citizen': Citizenship in the Age of 'Glocalization,'" *International Feminist Journal of Politics*. 1 (1999).