



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE HUMANIDADES

DOS CAMINOS AL DESIERTO: EL YO Y LOS OTROS EN *AHORA ME RINDO Y ESO ES TODO*, DE ÁLVARO ENRIGUE, Y *DESIERTO SONORO*, DE VALERIA LUISELLI

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS

PRESENTA:

MARIO IVÁN URAGA RAMÍREZ

**DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO**

DIRECTORA DE TESIS

**DR. SAMUEL MANICKAM**

CO-DIRECTOR DE TESIS

**DRA. ROSARIO PÉREZ BERNAL**

TUTORA INTERNA DE TESIS



JUNIO 2023

## Contenido

Introducción.....	3
Capítulo 1. Primeras coordenadas.....	11
1.1 <i>Ahora me rindo y eso es todo</i> .....	12
1.1.a Recepción.....	12
1.1.b Estructura.....	21
1.1.c Estrategias narrativas.....	30
1.2 <i>Desierto sonoro</i> .....	34
1.2.a Recepción.....	34
1.2.b Estructura.....	43
Capítulo 2. La construcción del Otro .....	59
2.1 <i>Ahora me rindo y eso es todo: los apaches y 'lo apache'</i> .....	63
2.1.a El carácter histórico de <i>Ahora me rindo y eso es todo</i> .....	66
2.1.b La ruptura con la Historia .....	73
2.1.c El ideal de 'lo apache'.....	79
2.1.d La libertad contra las instituciones.....	84
2.2 <i>Desierto sonoro: el poder de la frágil infancia</i> .....	88
2.2.a Los niños y su nacionalidad.....	91
2.2.b La falsa simetría: el niño sabueso.....	95
2.2.c La mamá de todos.....	103
2.2.d La alegoría de los niños sobrevivientes .....	114
Conclusiones .....	118
Capítulo 3. La identidad ambigua .....	121
3.1 El perfil en la autoficción .....	125
3.1.1 Introducción al término .....	126
3.1.2 Historia del yo en la historia .....	131
3.1.3 El escándalo de la intimidad .....	136
3.1.4 ¿Cómo leer estas novelas? El perfil autoficcional .....	141
3.2 El yo en el centro: la identidad de los narradores .....	145
3.2.1 El puente inter-autoficcional .....	145
3.2.2 La identidad de los narradores .....	150
3.2.3 Los autores a través de sus autoficciones .....	168
Coda: la esperanza después del fin .....	191
Conclusiones .....	194
Referencias .....	198

## Introducción

I

La presente investigación tiene como objeto analizar dos novelas contemporáneas: *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli, y *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), de Álvaro Enrigue. La razón para elegir las descansa, en gran medida, en el hecho de que comparten una importante serie de características: en cuanto a su autoría, fueron escritas por mexicanos de ascendencia europea radicados en Estados Unidos; en cuanto a lo relatado, ambas cuentan el viaje de una familia desde Nueva York hasta Arizona, con dos hijos pequeños; en cuanto al género, ambas se desarrollan —al menos parcialmente— desde la autoficción. La fecha en que fueron escritas se ubica entre 2014 y 2018, y estas son también las fechas en que se desenvuelve su respectivo relato.

Una semejanza más es que ambas novelas critican las políticas que México y Estados Unidos establecieron en contra de dos grupos vulnerables: *Desierto sonoro* reivindica los derechos de los niños migrantes centroamericanos que llegan ilegalmente cada año a Estados Unidos, mientras que *Ahora me rindo y eso es todo* exalta la dignidad de los últimos apaches libres frente al poder de México y Estados Unidos, a fines del siglo XIX. Precisamente, la primera recepción las leyó en ese sentido: novelas de protección de los derechos y de loa por los olvidados. Y aunque la manera de abordarlo en cada una es distinta —con un tono serio y agobiante en el primer caso; alegre, pero un poco nostálgico el segundo—, los resultados, al final, vuelven a acercarse: ambas novelas insinúan un futuro mejor a partir de la infancia y por encima de nacionalismos.

Estos elementos son evidentes para todo lector a cuyas manos hayan llegado las novelas. Sin embargo, también hay en ellas peculiaridades que resultan difíciles de interpretar. Específicamente, las dedicatorias: “A Valeria, Maia, Dylan y Miquel”, dice el libro de Álvaro Enrigue; por su parte, Valeria Luiselli lo dedica, entre otros, a “...Miquel, Dylan y Maia”. Una sencilla búsqueda en Internet arroja que los autores estuvieron casados hasta 2015 (aproximadamente), cuando viajaron de Nueva York hacia Arizona, y que sus

hijos, además de llamarse con esos mismos nombres, tienen aproximadamente la misma edad de los niños que aparecen en las novelas. Ante esta situación, la perplejidad: ¿qué tanto de lo relatado en las obras es cierto? ¿Es ficción? ¿Es autobiografía? Y si no hay entre ellas ninguna forma de diálogo, ¿qué valor se debe dar a los textos liminales (dedicatorias, versiones previas, contraportadas, etc.)? Dicho de manera más clara: ¿cómo leer estas novelas?

Todas estas son las preguntas de investigación que se pretenden responder aquí.

## II

El título (*Dos caminos al desierto: el yo y los otros*) alude a los ejes que son analizados en las siguientes páginas. El 'yo' se aborda a dos niveles: a nivel del narrador de cada novela y a nivel de la autoficción. La diferencia entre uno u otro radica en que, mientras el primer 'yo' está restringido al protagonista ficticio que relata el viaje hacia Arizona, el segundo (la autoficción) es una construcción a medio camino entre lo ficticio y lo autobiográfico y, por lo tanto, implica que el protagonista, el narrador y el autor parecen ser uno mismo. En consecuencia, para analizar la identidad del narrador hay que restringirse al contenido de cada novela, mientras que el análisis sobre las autoficciones requiere revisar todos los textos autoficticios de cada autor. En cambio, el análisis del 'Otro', está enfocado a la forma en que *Ahora me rindo y eso es todo* y *Desierto sonoro* construyen —a partir de la voz de sus respectivos narradores— la imagen de un grupo minoritario despreciado en Estados Unidos (y que, en consecuencia, desempeña esa posición de otredad): los apaches y los niños migrantes centroamericanos, respectivamente. Es decir, el análisis del 'Otro' depende de los narradores de cada novela (aunque hay una importante compatibilidad con el nivel autoficticio).

A este respecto, la primera hipótesis es que, dado que ambas novelas están narradas en primera persona y ésta es quien relata todo lo que allí sucede, las características identitarias del 'yo' están indisolublemente unidas a las consideraciones sobre el 'Otro'. En otras palabras, hablar del 'yo' implica una construcción indirecta de ese 'Otro', y a la inversa:

al hablar de ese 'Otro', el 'yo' proyecta su propia constitución. Esto es válido tanto al nivel del narrador como de la autoficción de los autores. La segunda hipótesis es que el narrador de cada novela, si bien parece hacer una defensa de ese 'Otro', en realidad persigue fines menos altruistas de lo que sugeriría una primera lectura. Es importante aclarar que esto no demerita de ninguna manera la calidad literaria de las obras, sino sólo significa que los protagonistas, en tanto que creaciones literarias, tienen una prioridad de carácter personal y no desinteresada. La tercera hipótesis es que esos intereses, apreciaciones y prioridades de los narradores son consistentes con el resto de la obra de Enrigue y Luiselli y que, por lo tanto, son coherentes con el 'yo' de sus autoficciones.

Si bien el estudio está delimitado a las novelas mencionadas, la manera de enfocar el problema exige dar un paso más allá. La razón es que la interpretación realizada en el apartado 3.2.3 (el 'yo' en la autoficción de los autores) implicó revisar toda la obra previa de Enrigue y Luiselli en busca de manifestaciones autoficticias. El objetivo de este procedimiento es ofrecer una interpretación más completa y profunda de lo que podría proporcionar la lectura exclusiva de las novelas (hay que decir que, desde el capítulo 1 y hasta el apartado 3.2.2, en análisis se centra exclusivamente en ellas, y sólo a partir de 3.2.3 se involucran aspectos de autoficción). Dicho con otras palabras, la revisión de otras fuentes siempre tiene como horizonte lo que inicialmente arroja la lectura de las dos novelas.

El análisis de obras con un contenido sociohistórico tan complejo exige un análisis razonablemente serio sobre las temáticas que ellas abordan. La bibliografía utilizada en cada caso (en específico en el capítulo 2) está dirigida, de inicio, a proporcionar un contexto que permita al lector comprender mejor qué es lo que tiene entre sus manos; y luego, ya de manera más seria, a establecer un panorama crítico acerca de la forma en que ellas plantean la naturaleza, el surgimiento y la reivindicación de su respectivo 'Otro'. Por tal motivo, las herramientas teóricas del capítulo se dirigen a la historia de la región fronteriza entre Estados Unidos y México en la cual se desarrollan las novelas. Esta región era denominada Apachería hasta fines del siglo XIX y perteneció a España, y luego a México, antes de que el gobierno estadounidense se lo apropiara arteramente. Asimismo, hay una revisión de los procesos migratorios latinoamericanos hacia Estados Unidos y cuál es su

situación en el presente del tiempo diegético (alrededor de 2015). En lo que respecta al capítulo 3, la herramienta teórica más importante es la autoficción. El objetivo, después de presentar el estado del arte, es tomar una postura ante las posibles formas de leer las novelas, sin reducir la autonomía de cada una ni desvincularlas de los demás textos autoficticios de cada autor. Este equilibrio permite mirar los resultados del capítulo 2 con otra perspectiva, complementaria sin dejar de ser distinta, distinta sin ser ajena.

### III

La estructura capitular tiene el siguiente orden. El primer capítulo consiste en un resumen de la primera recepción (entrevistas, reseñas y críticas periodísticas), pues para el comienzo de la investigación la crítica académica era prácticamente nula. Luego, hago una explicación de cómo funcionan internamente las novelas, dado que los autores optaron por estructuras complicadas.<sup>1</sup> Por último, realizo una presentación general de las estrategias narrativas formales utilizadas en cada una (muchas de las cuales son estudiadas con detalle posteriormente).

En el segundo capítulo analizo cómo es que los autores construyen el mencionado conflicto entre las naciones y su 'Otro' cultural (los niños migrantes centroamericanos y los últimos apaches libres). Para hacerlo, contrasto sus afirmaciones con estudios históricos, sociológicos y antropológicos, lo cual permite juzgar qué tan justa es su versión de los hechos y qué tan sólida la defensa de su respectivo grupo vulnerable. Dicho de manera muy esquemática, este capítulo se construye en tres fases: primero, un resumen de cómo presentan los hechos los narradores; segundo, una valoración a partir de análisis de expertos en las áreas respectivas; tercero, una interpretación de qué es lo que puede subyacer a esa forma de presentar las cosas. ¿Es una pura defensa? ¿Una simbolización de ciertos ideales? ¿Un mero uso de temas álgidos y delicados?

---

<sup>1</sup> Cuando el lector se acerca a estas novelas, lo primero que descubre es que las respectivas tablas de contenido no reflejan la organización de ninguna de las dos: la de *Ahora me rindo y eso es todo* menciona tres escuetos apartados que no dan cuenta de los 157 fragmentos que componen la novela, y la de *Desierto sonoro*, aunque señala cuatro capítulos y veinte subcapítulos, tampoco hace explícito el hecho de que se integra por más de ciento treinta apartados.

Por último, el tercer capítulo comienza con un análisis histórico del concepto de autoficción —breve, por lo demás—, porque ello me permite sostener que ésta, como la autobiografía, es un fenómeno estrictamente moderno, lo cual implica que ambas pertenecen a un mundo en el cual la noción de ‘verdad’ es ontológicamente distinta de la que predominó en la Edad Media y que, en consecuencia, su condición de “género” debe ser revisada. Para la Modernidad, la ‘verdad’ es susceptible de comprobarse, pero no de exigirse al autor *antes* de que escriba. Es decir —y este es el fondo de mi propuesta—: en tanto que el autor elige el orden, los acontecimientos, las razones y las interpretaciones que hace sobre lo que relata, la autobiografía y la autoficción son creaciones que ha inventado sobre sí. De ahí el término: *autos* (sí mismo), *ingere* (amasar, modelar). Por lo tanto, lo que propongo es tomar a ambos como construcciones deliberadas del sí mismo, y elaborar con todos los textos autoficticios y autobiográficos una especie de modelo: un *perfil autoficticio*.

Bajo esta lógica, la segunda parte del tercer capítulo se divide, a su vez, en dos partes: la primera (3.2.2) consiste en analizar los rasgos de identidad de la narradora de *Desierto sonoro* y del narrador de *Ahora me rindo*. Aquí me ciño estrictamente a lo que los narradores (y no los autores) dicen sobre sí. Luego (3.2.3), con los resultados obtenidos, reviso todos los escritos donde Valeria Luiselli y Álvaro Enrigue construyan una imagen de ellos mismos. La idea es que el conjunto de estos textos conforma el *perfil autoficticio* de los autores (y la brújula para orientarme en el análisis de dicho perfil, repito, proviene de los elementos identitarios de los narradores de las novelas: 3.2.2). Este análisis termina por arrojar una conclusión más o menos obvia: lo que el lector encuentra en *Desierto sonoro* y en *Ahora me rindo* y *eso es todo* es sólo el momento autoficticio más actual dentro de toda la corriente autoficticia previa, como si se tratara de la ola más reciente de un mar en movimiento. El carácter ambiguo de la autoficción hace que los textos sean inevitablemente volátiles, inestables; pero la misma ambigüedad los dota de coherencia interna: todas las olas son distintas, pero todas pertenecen al mismo mar. El capítulo cierra con algunas coincidencias entre ambas novelas, en lo que respecta a la infancia y a la crítica contra las naciones.

#### IV

Si bien las novelas comparten importantes semejanzas, también las separan notables diferencias: *Desierto sonoro* se publicó originalmente en inglés, bajo el título *Lost Children Archive*, por Alfred A. Knopf, en 2019 (aunque ese mismo año la editorial Sexto Piso apuró una traducción, pues todos los libros de Luiselli en español han aparecido en ese sello),<sup>2</sup> y parece dirigirse a público estadounidense.<sup>3</sup> Por su parte, *Ahora me rindo y eso es todo* está escrito sobre todo para lectores mexicanos;<sup>4</sup> hay traducción a italiano y alemán, pero (todavía) no al inglés, a pesar de que la historia se desarrolla en Estados Unidos.

En realidad, el parecido entre una y otra se encuentra básicamente en el planteamiento más general de su trama: un matrimonio viaja en carretera, con sus hijos, desde Nueva York hasta Arizona. Fuera de ello, hay pocos momentos en los cuales las narraciones parecen relatar una misma situación; el siguiente es el más claro (ambas novelas cuentan la llegada de la familia a la base militar de Fort Sill, en Lawton, Oklahoma):

Nos acercamos a las rejas de la base militar. [...] Bajamos las ventanillas y un joven, que parece menor de veinte años, nos pide nuestras identificaciones. [...] Una vez que subimos las ventanillas y avanzamos por la calle Randolph, el niño pregunta: ¿Ese señor era un apache? Tal vez, digo yo.	El soldado que revisó mi identificación a la entrada de la base militar de Fort Sill era moreno y tenía un acento poco familiar, aunque todos los que no son de la Costa Este de Estados Unidos lo son para mí. [...] Cuando [el soldado] se volvió para levantar la pluma de la garita y dejarnos pasar, la niña, yo creo que porque para ella identificar acentos es una herramienta de supervivencia fundamental en la pluralidad genética y
---	---

---

<sup>2</sup> *Lost Children Archive* se publicó en febrero y su traducción, bajo el nombre *Desierto Sonoro*, en septiembre. Los encargados de realizarla fueron Daniel Saldaña París y Valeria Luiselli.

<sup>3</sup> Para Michelle Roche Rodríguez (2020), “lo importante de *Lost Children Archives* [sic] es su público meta. Porque la novela es una crítica a la sociedad norteamericana que produce (y, por ende, debe desmontar) los discursos donde los indocumentados son algo distinto a las víctimas de una guerra histórica que lleva décadas, o los chivos expiatorios de la xenofobia que corroe a una poderosa nación”.

<sup>4</sup> Eduardo Antonio Parra (2019) destaca “...las múltiples sentencias e ironías (sobre todo contra los gringos) que salpican las páginas. Incluso en el estilo: *Ahora me rindo y eso es todo* está escrita en español mexicano, tan mexicano que tal vez los lectores peninsulares necesiten subtítulos o muchas notas al pie de página para entenderla”.



No, dice la niña, hablaba igual que mamá, lingüística de su escuela en Harlem, dijo: «*Nah,* así que no puede ser apache. (*Desierto sonoro,* 174-175) *he is Mexican-American,* habla como tú, dady.» (*Ahora me rindo y eso es todo,* 122-123)

Cerca del final (3.2.1), planteo la posibilidad de tender un puente entre ambas obras; sin embargo, éste no permite pasar de una a otra sino, a lo mucho, mirar, desde el transcurso de una el avance de la otra, como si se contemplase un barco desde la cubierta de otro y, con el desarrollo del viaje, se descubriera que están hechos más o menos del mismo acero, que sus pasajeros hacen más o menos los mismos recorridos en uno y otro, y que encallan casi en las mismas latitudes, a pesar de haber tomado rumbos distintos. El lector comprende que los capitanes de ambas embarcaciones ya han zarpado antes con estos destinos, a veces con los mismos marineros, y que su forma de dirigir su respectiva nave ha sido muy parecida. Y el lector también comprende que, seguramente, lo seguirán haciendo en su próximo viaje.

Desde luego, cada novela tiene su riqueza y su profundidad propias, y cada una es un abordaje único de sus temáticas —sociales, familiares, ideológicas—; por lo tanto, el objetivo no es compararlas, sino estudiarlas por separado. A eso se debe que todos los capítulos mantengan un análisis proporcional e independiente. Los escasos momentos en que las semejanzas son tan intensas que generan una especie de estrabismo —en el sentido etimológico de la mirada torcida— no deben hacernos creer que hay una ‘verdad’ de la cual estas novelas sean sólo una versión. No hay verdad; sólo hay texto.

Sin embargo, ello no significa que el análisis esté guiado por alguna propuesta postestructuralista, al estilo de “la muerte del autor” (Barthes) o de que “todo es texto” (Derrida).<sup>5</sup> Aun cuando hubiese sido posible leer estas novelas desvinculándolas por

---

<sup>5</sup> En “La muerte del autor”, Barthes recuerda que en *Sarrasine*, de Balzac, hay un fragmento ambiguo en tanto que no se sabe quién es el autor: “¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela [...] El individuo Balzac [...] El autor Balzac [...] La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes, 1994, 65). De acuerdo con la orientación que proporciona Terry Eagleton (*Una introducción a la teoría literaria*), las obras de Barthes posteriores a *El placer del texto* son ya posestructurales en tanto que renuncian a las certezas del estructuralismo y asumen la muerte del autor como condición propia del texto. Por otro lado, Derrida considerará como metafísica la asunción de que los

completo de la referencia a sus respectivos autores (bajo la premisa de que el texto comprende en sí mismo su sentido último); o, por el contrario, vincularlas indiscriminadamente con cualquier otro documento, como por ejemplo las entrevistas (en la lógica de que nunca ha habido presencia, sino sólo huellas); aun cuando —decía— era posible, esta propuesta es más modesta: ni el autor desaparece por completo, ni cualquier texto puede legítimamente ser vinculado con cualquier otro (las pautas propuestas, y su respectiva justificación, se encuentran en el capítulo III). Y, como toda propuesta, queda abierta para correcciones y mejoras.

Un último dato. Este fenómeno —dos novelas que narran una experiencia específica y no sólo un acontecimiento histórico— es en efecto poco común, más no inédito. El antecedente probablemente más conocido es el que tuvo lugar en 1773, cuando Samuel Johnson viajó a las islas Hébridas, en Escocia, junto con James Boswell; cada uno publicó un libro al respecto: *A Journey to the Western Islands of Scotland* (1775), de Johnson, y *Journal of a Tour to the Hebrides* (1785), de Boswell. Un caso más reciente es el que llevaron a cabo en 2004 Eloísa Gómez-Lucena y Rubén Caba, quienes intentaron recrear el viaje de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca;<sup>6</sup> el resultado fue *Del Atlántico al Pacífico: tras los pasos de Cabeza de Vaca por Estados Unidos y México* (2018), de Gómez-Lucena, y *Cabeza de Vaca. Tras las huellas del Ulises del Nuevo Mundo* (2021), de Rubén Caba.

---

signos sólo representan secundariamente una presencia (*parousía*) que estuvo en el origen de algo: “sería ilusorio creer que yo podría estar totalmente presente ante usted en lo que digo o escribo [...] Jamás podré hallarme íntegramente presente ante usted, ni siquiera puedo estar totalmente presente ante mí mismo. Necesito seguir empleando signos cuando examino mi alma o mi mente, lo cual significa que jamás me sentiré en ‘completa comunión’ conmigo mismo” (Eagleton, 2020, 190-191). En el marco de esta lógica es que Derrida usará el concepto de *huella* con un sentido novedoso: la imposibilidad de una presencia pura como origen pleno del sentido; el trastocamiento de inicio; o, como lo expresa en *La voz y el fenómeno*, “el suplemento de origen”.

<sup>6</sup> Álvaro Núñez Cabeza de Vaca naufragó junto a Pánfilo de Narváez en el siglo XVI. Pasó diez años perdido y esclavizado en las tierras fronterizas de México y Estados Unidos; consiguió volver a la Nueva España y dejó testimonio de sus aventuras y padecimientos en la obra conocida como *Naufragios*.

## Capítulo 1. Primeras coordenadas

Para ambas novelas la crítica ha sido ampliamente positiva, aunque no dejan de señalarse aspectos polémicos (todo lo cual se rescata aquí). En el caso de Álvaro Enrigue, la primera recepción es más amplia y generosa que en obras previas —el propio autor decía, cinco años antes, que estaba “cansado de ser un autor difícil. [...] Nunca he vendido nada y pertenezco al género de los escritores resentidos que ven con envidia cómo sus colegas sí venden muchos libros” (Enrigue en SinEmbargo, 2013)—, de forma que probablemente veamos pronto una nueva edición de *Ahora me rindo y eso es todo*; salvo su primera novela, *La muerte de un instalador*, ninguno de sus libros ha tenido esta oportunidad: todas son primeras ediciones. Por su parte, las obras de Valeria Luiselli han sido generalmente bien recibidas por el público (todas editadas en más de una ocasión), y los reseñistas, salvo escasísimas excepciones, le aplauden con entusiasmo.

El repaso de la primera recepción (1.1.a y 1.2.a) nos brinda la oportunidad de comprender que los dos aspectos más destacados de ambas novelas son, primero, la defensa que hacen de los apaches y los niños migrantes; y segundo, la autoficción (estudiados respectivamente en los capítulos 2 y 3).

Después de la primera recepción se explica la estructura de las obras (1.1.b y 1.2.b), dado que se trata de novelas complejas y minuciosamente ordenadas; los autores se esmeraron para que la forma influyera de manera contundente en el contenido, lo cual explica la gran cantidad de fragmentos o apartados que las componen y el orden en que fueron asignados. Por último (1.1.c y 1.2.c), se encuentra una somera explicación de las estrategias narrativas de cada novela, aspecto en el cual podría decirse que son notablemente distintas, si no fuese porque ambas están atravesadas por una voz narrativa autoficticia y porque ésta, al final, es la que determina todo lo que sucede en sus respectivos relatos.

## 1.1 *Ahora me rindo y eso es todo*<sup>7</sup>

### 1.1.a Recepción

La crítica —una treintena de reseñas y entrevistas, de las cuales sólo mantendré un ejemplo representativo en el cuerpo del texto y el resto en nota al pie— ha sido positiva,<sup>8</sup> con francos halagos que resaltan la frescura de su prosa,<sup>9</sup> la originalidad de su estructura que desafía los géneros<sup>10</sup> y la osadía de construir una novela tan ambiciosa.<sup>11</sup> Se ha destacado también el empeño de Enrigue por documentarse acerca de los temas de su obra y,<sup>12</sup> en menor medida —lo cual podría decirse que es el centro de las pocas polémicas que ha despertado—, la manera como abordó a los personajes e historias que conforman su novela. Revisaremos a continuación todos estos puntos.

El escenario de *Ahora me rindo* está conformado por cinco historias distintas cuyo punto en común son los últimos cincuenta años de los apaches chiricahua; sin embargo, no

---

<sup>7</sup> A partir de ahora, me referiré a ésta como *Ahora me rindo*.

<sup>8</sup> “Con obras como ésta va camino de hacerse un lugar destacado en la literatura contemporánea” (Mendo, 2019); “...una novela más apasionante, más nuestra...” (Parra, 2019); “Una obra aún más ambiciosa, lograda y voluminosa que la editora Silvia Sesé define, quizá con justicia, como novela total” (Néspolo, 2018); “...una formidable pieza literaria...” (Santos Ramírez, 2019).

<sup>9</sup> “Entre los libros que he abrazado últimamente hay uno muy querido, y muy insólito [...] tan novedoso el lenguaje, tan propio, tan distinto a lo que es convencional en las novelas que tienen, no las culpo, no se culpe a nadie, principio, nudo y desenlace. Esta de Enrigue está llena de nudos, muchos de ellos de la vida del propio autor, a veces risueño, a veces triste” (Cruz, 2019); “Estamos frente a un texto sincero, escrito con el corazón en la mano [...] un soplo de aire fresco frente a la literatura de lo políticamente correcto o la literatura que se mira su ombligo, una exhortación para todas aquellas lectoras y lectores que pensamos que aun [sic] se puede vivir de una manera diferente. Sí. Todavía quedamos apaches” (Blasco, 2019).

<sup>10</sup> “La gran virtud de esta novela es la forma en que su autor cruza esos registros para crear un relato complejo, con muchas historias. [...] En resumen, son obras que borran los límites entre ficción y no ficción, ensayo y crónica, novela y cuento” (Tomasena; 2020); “*Ahora me rindo y eso es todo* es una novela sin adjetivos; novela que se interroga y reflexiona sobre sí misma todo el tiempo, metanovela.” (Mora, 2019).

<sup>11</sup> “Estamos ante una novela descomunal cuyo único defecto sería su desmesura, un texto que se abre en muchos flancos, se desborda, en efecto, cual estrategia de guerra apache, con personajes que aparecen y desaparecen...” (Blasco, 2019).

<sup>12</sup> “...a veces, de hecho, creo que se documenta demasiado y eso lastra un poco su imaginación novelesca” (Mora, 2019).

todas se desarrollan en el mismo periodo histórico, pues algunas suceden en 1836, otras alrededor de 1886, y una, la principal, en 2016.<sup>13</sup> Se trata de las siguientes:

- |                   |   |
|-------------------|---|
|                   | Camila, una mexicana secuestrada por la banda del jefe apache Mangas Coloradas  |
| 1836              | El teniente coronel Zuloaga, mexicano, que va en busca de Camila<br>El sepelio de un mexicano, llamado Damián, que acompañaba al teniente Zuloaga en su empresa   |
| Alrededor de 1886 | El papel que desempeñaron militares y políticos, tanto estadounidenses como mexicanos, en la rendición de los últimos chiricahuas —liderados entonces por el famoso Gerónimo—, y el encierro de estos en una reserva o campo de concentración |
| 2016              | Las reflexiones del narrador acerca de los apaches y el viaje que emprende, junto con su familia, hacia el suroeste de Estados Unidos; el objetivo es documentarse para escribir, precisamente, una novela sobre los últimos apaches          |

No todas pertenecen al mismo género literario, sino que Enrigue las desarrolla de manera distinta: las de Camila y Zuloaga son un *spaghetti western*;<sup>14</sup> el sepelio de Damián, con un tono más oral (aunque no desaparece del todo el narrador), recuerda a Rulfo; las historias

---

<sup>13</sup> “Hoy hace exactamente ciento treinta años [1886] que Gerónimo se rindió por primera vez, en el Cañón de los Embudos en la Sierra Madre occidental” (*Ahora me rindo*, 49). Por lo tanto, se trata del 2016. Fuera de lo que dice el narrador, Enrigue ha indicado que la escritura se extendió hasta 2018: “...el texto fue escrito durante la campaña y el primer año de gobierno de Donald Trump, y luego reconstruida, reescrita y editada durante el segundo año del mandato del republicano” (Editora NG, 2018).

<sup>14</sup> Se suele considerar que, además de ser creado por directores italianos (y a veces filmado en Italia), el *spaghetti western* desmentía muchas de las falsedades del *western* estadounidense, como aquellas que sugerían que los nativos eran simples salvajes incapaces de la civilidad y que el orden se asentaría sólo cuando los hombres rectos y razonables consiguieran asesinarlos.

de militares y políticos asemejan a Borges;<sup>15</sup> por último, el viaje del narrador tiene la forma, a veces de un diario de viaje, y otras de un monólogo interior.<sup>16</sup>

La mayor parte de los personajes —desde Camila, la mexicana secuestrada, pasando por los militares estadounidenses y mexicanos, hasta el último de los apaches— son efectivamente históricos, lo cual plantea la duda sobre si *Ahora me rindo* es o no una novela histórica. Los reseñistas han dado cuenta de esta problemática: “La historia es la materia prima de las novelas de Álvaro Enrigue —*Vidas perpendiculares*, *Decencia*, *Muerte súbita*—, pero no son novelas históricas en el sentido convencional”, opina Mora (2019). Álvaro Enrigue sabe, como también la crítica,<sup>17</sup> que sería difícil definirla de ese modo, al menos en sentido estricto: “El archivo de la novela me parece que en general es correcto [...] lo cual, creo, no la vuelve una novela histórica sino una meditación política sobre el espacio de la frontera” (Enrigue en Garduño Nájera, 2019).<sup>18</sup> La crítica ha reconocido en este carácter ambiguo una renovación de la novela: según Carlos Pardo (2018), Enrigue dispone de “...un oído que reconoce cómo disponer las piezas para reinventar, por ejemplo, la novela histórica como una forma aún pertinente de novela política y plural”. Este coqueteo con la

---

<sup>15</sup> En entrevista con Aristegui Noticias (2019), Enrigue comenta que “...tenía ganas de escribir un *western*. Un día me encontré a Carmen Boullosa en McNally Jackson una librería en Nueva York y me comentó que estaba escribiendo uno. Casi me da un patatus [sic] de envidia porque desde hace mucho tenía ganas de hacer un *spaguetti western*. Además, tenía ganas de trabajar en unas estampas enciclopedias un poco a la Borges en *Historia Mundial de la Infamia*, que es lo que hice con los personajes del ejército gringo; y de escribir un relato rulfiano. Me parecía que si revolví todo podría encontrar más significados y decir más cosas. No hay una ambición de totalidad en la novela, hay una ambición de representar una realidad compleja que es la mía.”

<sup>16</sup> En prácticamente todas las entrevistas que han hecho a Enrigue, se le pregunta por el diario del narrador. “Es una *road novel*”, dice en una entrevista (Mercado, 2018); “...lo que sucede en esta novela es que un archivo conversa con una historia de ficción con un archivo personal”, dice en otra (Maristain, 2018). Carlos Pardo, uno de los pocos autores críticos (y a quien mencionaremos más adelante), describe la estructura de la siguiente forma: “La narración alterna tres planos narrativos. El rapto de la mexicana Camila por el jefe indio Mangas Coloradas, padrastro de Jerónimo. La crónica diversificada, en varios puntos de vista, de los últimos días de Jerónimo y del pueblo apache. Y, finalmente, la vida y las relaciones familiares del autor durante un viaje que emprende para documentarse sobre su novela” (Pardo, 2018).

<sup>17</sup> “...al final escribió una ficción. Una ficción donde caben verdades” (Rafaelr, 2019); “Mezcla de *western*, novela histórica, relato biográfico y metaficcional” (Fonseca, 2019).

<sup>18</sup> “Cuando me dicen que es una novela histórica me quedo callado porque no es mi papel de definir mi propio trabajo...” (Enrigue en Mercado, 2018); “No es una novela histórica, es una novela con un archivo histórico, pero es una novela que habla de mis preocupaciones políticas de hoy” (Enrigue en Maristain, 2018).

novela histórica era un gesto que ya se había visto claramente en *Muerte súbita*, su obra previa, y en cierta forma se percibía desde mucho antes.<sup>19</sup>

Ahora bien: en esta última y en *Ahora me rindo* el narrador interviene en primera persona como si se tratase de un personaje más. En *Muerte súbita*, por ejemplo, el narrador comenta: “No sé, mientras lo escribo, sobre qué es este libro. Qué cuenta” (*Muerte súbita*, 200). Al encontrarse con afirmaciones como estas, el lector inevitablemente se pregunta: ¿esta voz pertenece al mismo Álvaro Enrigue? ¿Se trata de un documento autobiográfico o es todo ficticio? Y la respuesta, siempre insatisfactoria, es: ninguna de las dos cosas. A reserva de analizarlo posteriormente, hay que señalar que la respuesta de Enrigue ha sido la misma cuando se le cuestiona por el aparente enfoque autobiográfico: “Es ficción, tengo que confesarlo” (Enrigue en Gutiérrez, 2018); “En el momento en el que algo entra en un libro de ficción, [...] se convierte en ficción y es completamente ficción” (Enrigue en Basciani, 2018); “...todo eso es ficción...” (Enrigue en Maristain, 2018); “...algunas cosas del diario de viajes por el que preguntas son reales, pero la mayoría son ficticias” (Enrigue en Garduño Nájera, 2019). De cualquier forma, Enrigue ha proporcionado información relevante sobre los motivos de esta forma de escribir que comenzó con *Muerte súbita* y que perfeccionó en *Ahora me rindo*, y que consiste en hacer del escritor un narrador-actor en la novela:

...necesitaba dentro de la novela alguien que estuviera investigando y comentando la historia de los tres jefes apaches con los que convivió Gerónimo. Creo que hay una cortesía fundamental del novelista en contarle la historia completa al lector. Por otro lado, una novela es también un juego. Me parece divertido que los personajes se llamen como mis hijos y mi mujer de entonces; y creo además que puede tocar las fibras emocionales de lector. Pero, obviamente, todo es ficción (Enrigue en Pérez, 2018).

Por otro lado, *Ahora me rindo* ha levantado también un par de críticas negativas. En cuanto a la forma —que es en cierto modo contenido—, a Enrigue se le ha reprochado que sucumbiera al cliché de poner al autor en el marco de su obra y que le diera un peso tan

---

<sup>19</sup> Desde 2008 es constante su inclinación por la historia, pues toda su narrativa tiene ese sesgo: *Vidas perpendiculares*; *Decencia*; *Un samurái ve el amanecer en Acapulco* y la mencionada *Muerte súbita*. Enrigue parece haber orientado su narrativa cada vez más hacia la referencialidad histórica, y menos hacia la pura ficción.

grande, pues es la más extensa de todas las historias desarrolladas en el libro. Sin embargo, mientras estas críticas se dirigen al aspecto más bien formal de colocarse Enrigue a sí mismo dentro de la novela,<sup>20</sup> Carlos Pardo eleva la crítica a otro nivel, que ya no sólo corresponde a la forma, sino estrictamente al contenido.

En cuanto al registro autoficcional, ya no es sólo que esta fórmula (la vida privada del escritor mientras investiga su “tema”) sea uno de los clichés favoritos de la literatura actual, sino que estas páginas carentes de verdadera pulsión autobiográfica (“días tan intensos y desquiciantes que apenas pude leer algo y no escribí nada”, escribe Enrigue) apenas pretenden señalar al lector la interpretación de la novela. Y aquí viene un problema de mayor calado: *Ahora me rindo y eso es todo* no hace justicia a sus propios análisis del proceso colonizador, sutiles, por ejemplo, respecto a la violencia del lenguaje. Enrigue se ve necesitado de fabular un pasado mítico que oponer al enemigo imperialista, un nuevo *Buen salvaje*, ese subproducto del impulso civilizatorio condenado a su autenticidad y, por lo tanto, a su insignificancia política. El resultado es una Apachería arcádica con personajes modélicos y malvadísimas “fuerzas de ocupación” (Pardo 2018).

A la autoficción se suma la inconsistencia autobiográfica, dice Pardo; pero, desde su punto de vista, el punto más endeble de *Ahora me rindo* es haber novelado una historia maniquea en la que los apaches son los inocentes y los ejércitos mexicano y estadounidense los malvados que acabaron con ellos. Enrigue definió su posición al respecto, y es probable que, si observamos las fechas, lo hiciera precisamente a raíz de esta crítica de Pardo;<sup>21</sup> lo que ha dicho es que quería mostrar que los apaches eran igual o quizá más violentos que los

---

<sup>20</sup> “El mayor lastre de Enrigue es querer romper el pacto mimético para no quedarse atrás: el posmodernismo y la tan alabada y flamante narrativa que los estadounidenses califican como novela de no-ficción conducen a Enrigue a ponerse en escena a sí mismo como escritor y padre de familia, como mexicano en Estados Unidos que se identifica con la dignidad apache, mientras escribe, investiga y viaja por las áridas montañas de la Apachería. Esa tercera voz desnuda puede desconcertar a unos y aliviar a otros; introduce desde el presente la mirada descreída de quien quiere revelar los mecanismos de la ficción, las herramientas y procesos de construcción de la novela histórica. Aun así, logra una admirable estructura en la que las tres voces se adelgazan y se decantan en un paroxismo, un ocaso final” (Ruiz Rodilla, 2019).

<sup>21</sup> El lanzamiento de *Ahora me rindo* ocurrió el 3 de octubre de 2018, según la propia editorial Anagrama ([https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH\\_613](https://www.anagrama-ed.es/libro/narrativas-hispanicas/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/9788433998620/NH_613)); la crítica de Carlos Pardo, en *El País*, apareció apenas el 29 del mismo mes, y fue quizá la primera de todas las reseñas y entrevistas. A partir de ahí, Enrigue enfatizará que su intención no era construir la imagen de un *buen salvaje*.



“gringos” y los mexicanos, y que la guerra había sido cruel con todos.<sup>22</sup> A reserva de analizar con más detalle qué tan cierto es lo que Pardo señala y lo que Enrigue escribió en su novela, hay que señalar que un crítico mucho más moderado, como Pablo Sol Mora, en *Letras Libres*, detecta el mismo desliz de exageración, de admiración sobrada:

A veces la empatía lo desborda y lo hace incurrir en bastas simplificaciones históricas, como cuando generaliza sobre el proceso colonial: “lo que le hicimos a América, la tierra que nos llena la boca cuando la reclamamos. No somos sus hijos, somos una fuerza de ocupación. Tendríamos que vivir de rodillas. Tendríamos que devolverla. Eso es todo, América, eso es todo”. Es bastante más que eso. Sin embargo, lo primero que llama la atención aquí es la magnitud de la fascinación –de dimensiones melvilleanas– que Enrigue ha experimentado por la Apachería.

En descargo de Enrigue, la verdad es que la propia historia no ofrece muchos más caminos: prácticamente por donde se lo vea, Estados Unidos y México exterminaron a la cultura apache.<sup>23</sup> A pesar de todo, lo que es cierto es que Enrigue trata a los apaches con un respeto inusual, pues en todas sus novelas previas ridiculiza prácticamente a cualquier persona y cultura; este respeto se refleja en que “en la novela los apaches nunca hablan; dicen las cosas que dijeron en su momento pero nunca vemos el mundo interior de un apache, porque yo no me siento autorizado de ninguna manera para imaginar qué es lo que pensaban y cómo lo pensaban” (Enrigue en Garduño Nájera, 2019). Tal vez este respeto juega en contra, precisamente, del respeto, pues al colocarlos en una posición moralmente

---

<sup>22</sup> “no quería que los apaches aparecieran como “un buen salvaje” como decimos, es decir, el intercambio de violencia era mutuo y venía de todos lados hacia todos lados y todo el mundo lo aplicaba” (Mercado, 2018); “...la novela de ninguna manera quería apropiarse de las voces de las personas a las que respetamos y que yo respeto de manera casi sagrada. También estaba el otro lado del espectro, la cursilería latinoamericana, dibujando a los apaches como unos buenos salvajes, a los que vinieron los mexicanos y se los chingarón y luego llegaron los gringos y acabaron por exterminarlos. No era el caso. Creo que está representado en la novela el nivel de dolor que los apaches infringen sobre el cuerpo de Camila, en las cosas que hacían los apaches, cuando asaltaban los ranchos, aquello era una guerra y nadie era un santo” (Maristain, 2018); “Los apaches no eran buenas personas y menos los chiricauas [sic] (la última nación de naciones). El asunto no es contar la historia de unos buenos salvajes, justo lo contrario: hay una semilla de violencia que llega hasta el mundo contemporáneo” (Enrigue en Pérez, 2018).

<sup>23</sup> México violó sus propias leyes para hacerlo, pues la Constitución de 1821 otorgaba plena ciudadanía a los habitantes originarios, mientras que Estados Unidos, a quienes no mató a tiros, los hizo morir en campos de concentración.

superior y en una posición cultural idílica, los condena, como dice Pardo, a la “insignificancia política” del *buen salvaje*.

Un aspecto más que ha llamado la atención es el interés del autor por el apache Gerónimo. Según Enrigue, esto surgió a raíz de una anécdota que forma parte de la historia de las letras mexicanas:

Esta es una novela de ficción y aunque todos los personajes son históricos, salvo la Monja Pistolera, el libro surgió de una pista falsa. José Emilio Pacheco me contó que el general Bernardo Reyes (padre de Alfonso Reyes) estuvo presente en la rendición de Gerónimo, una de las primeras remisiones de Gerónimo porque el jefe apache se rindió muchas veces, pero el dato me pareció fascinante (Enrigue en Ríos Gascón, 2018).

Por lo demás, este dato fue publicado en la columna “Inventario”, de Pacheco, el 4 de enero de 1982 (ya no en *Excélsior*, sino en la revista *Proceso*).<sup>24</sup> “Busqué incansablemente el dato y no lo encontré [...] Pero al investigar [...] descubrí que Gerónimo era en realidad mexicano. Yo pensaba escribir una historia de militares mexicanos incidiendo en la historia de EEUU y siendo borrados” (Enrigue en García Calero, 2018). Además, como Enrigue apreciaba los *westerns*, los astros se alinearon hasta descubrir que “Gerónimo era en realidad mexicano, más que la salsa verde [...] y además está enterrado en los Estados Unidos, pero ¿cuántos mexicanos no?”.

De manera un poco oportunista, la escritora Elvira Roca Barea utilizó estas afirmaciones para lanzar una hiperventilada crítica contra Enrigue, pero también contra la historiografía y la educación en México.

A medio camino entre la reivindicación y el homenaje, Enrigue intenta rescatar del olvido la vida de la Apachería, asombrado de haber descubierto un buen día que Gerónimo era “más

---

<sup>24</sup> En el primer tomo de *Inventario* (publicado por Era), Pacheco afirma que “Reyes peleó contra los apaches [...]. Logró acorralarlos en las montañas de Chihuahua y entregó a sus caudillos Gerónimo y Ju a las tropas estadounidenses” (Pacheco, 2018, 561). Enrigue ya había mencionado este dato en 2016 (precisamente cuando estaba escribiendo *Ahora me rindo*), en una de sus colaboraciones para *El Universal*: “Aquí algunos datos inútiles que aprendí de él [José Emilio Pacheco] y que me parecen indispensables: [...] Bernardo Reyes fue el primer editor de *Ariel* fuera de Uruguay (cierto) y sometió al apache Gerónimo en el Cañón de los Embudos en Sonora para entregarlo a los Estados Unidos. (Falso, fue el general Crook; Reyes estaba en Nuevo León en ese momento)” (“Pacheco en clase”, 2016).

mexicano que la salsa verde”. El novelista en cambio no parece asombrarse ni preguntarse por qué ha llegado a la edad adulta desconociendo esta parte de la historia mexicana, que yace en el olvido más profundo. No por casualidad. Se limita a culpar a los yanquis y al wéstern por haber ofrecido, popularizado y exportado una versión completamente falsa de la realidad. Y es cierto [...]. Pero las razones por las cuales Enrigue y la inmensa mayoría de los mexicanos no sabe nada de Gerónimo ni de la verdadera historia de la Apachería no están solo en Estados Unidos. También están en el mismo México y tienen mucho que ver con la persecución implacable a que sucesivos Gobiernos mexicanos sometieron a estas gentes (Roca Barea, 2019)

Roca Barea aprovechó la oportunidad para reforzar su tesis de que se ha erigido una injusta leyenda negra en contra de los imperios por parte de gobiernos locales (*Imperiofobia y leyenda negra: Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio español*; Madrid, Siruela, 2016), y que estos mismos son también culpables de no reconocer sus propias injusticias. El argumento sería bueno si no fuese porque el imperio español cometió prácticamente las mismas atrocidades que el gobierno del México independiente.<sup>25</sup> Además, Roca Barea critica a Enrigue por algo que la novela *no dice* (después de todo la frase de Gerónimo y la salsa verde se dijo en una entrevista y no en *Ahora me rindo*). En el fondo, lo que hace Roca Barea es defender al imperio español de la ridiculización a que lo somete Enrigue (“Qué problema de autoestima para España que incluso México te gane guerras”, *Ahora me rindo*, 39), especialmente por el lado de la monarquía. A continuación, un par de fragmentos acerca del desatino del sistema monárquico en las palabras de un niño, Miquel, hijo del narrador de *Ahora me rindo*:

Íbamos bajando por la calle Lope de Vega mi editor de entonces [Xavi], él [Miquel] y yo, después de comer. Hablábamos de política, así que Xavi, que había publicado mi libro, dijo algo sobre el rey. Miquel, que tonteaba delante de nosotros, se paró en seco y se volvió a mirarlo. Cómo que el rey, preguntó, y Xavi le respondió que el rey de España. ¿Tienen rey?, preguntó mi hijo, a lo que el editor respondió con una parrafada sobre la Monarquía Constitucional un poco nerviosa y definitivamente incomprensible para un niño. Él lo miró a los ojos e insistió: Pero tienen rey o no. Cuando Xavi le dijo que sí casi se me a de risa.

Unas horas después [...] pasábamos frente al Palacio Real, iluminado a todo trapo. [Miquel] Me preguntó qué era aquello y se lo dije. Antes de volverse a dormir anotó con una

---

<sup>25</sup> Esto es analizado en el siguiente capítulo.

sabiduría que habría sido imposible en sus vigiliias de niño: Está muy bien que haya rey si eres el rey (86-87).

Puede resultar irritante que Enrigue, hijo de catalana refugiada en México y por tanto con pleno derecho a la ciudadanía española, se exprese de esta forma (aunque a nadie sorprendería, dada la relación entre Cataluña y la monarquía impuesta por el dictador Francisco Franco). Pero eso no es todo, pues esta versión autoficticia de Enrigue además rechaza tajantemente jurar lealtad al rey, tal como lo encontramos en uno de los pasajes más emotivos —al menos si uno es mexicano y republicano—. El contexto es el siguiente: Miquel ha crecido, ya no es el niño que se pitorrea de que España tenga rey, pero quiere estudiar cine en Europa y le ayudaría contar con la nacionalidad española; su padre (el narrador) comienza los trámites en Estados Unidos y duda:

Tapé mi plumín y me lo metí en la bolsa interior del saco, pensando que en la parte de afuera de mi hijo había una ambición, pero que en la de adentro había un republicano, que si quería estudiar en Europa podíamos ahorrar, que si traicionaba ese instinto iba a terminar jodiéndole otros. Me deshice en disculpas frente al cónsul antes de salir casi corriendo de su oficina y del edificio que la albergaba y de la cuadra en que está asentado. Ya en el metro, me senté en una de las bancas de madera de la sala de espera y le escribí a Miquel un largo mensaje de texto que decía que en 1815 a don José María Morelos le habían metido carbón ardiente por el culo para que jurara lealtad al rey, que al terminar con los alaridos dijo que no, así que le hicieron una incisión en los huevos, le sacaron lo que haya adentro y le pusieron dos piedras de sal y se los cerraron de nuevo. Como permaneció impávido, lo mandaron fusilar, pero al día siguiente. En la madrugada de su sacrificio, pidió, sin quejarse del escozor salvaje que habrá sentido en los testículos, un puro para fumárselo después del desayuno y antes de que lo ejecutaran de rodillas y por la espalda. Él mismo se ató la venda de los ojos. Esa resistencia de apache, le escribí a Miquel, no puede pasar en vano entre nosotros.

No sé si hice lo correcto, sin duda no hice lo práctico. Miquel tardó en responderme más de un día. En su mensaje decía: No te preocupes, conseguimos una beca (87).

Este repaso de las opiniones vertidas en la primera recepción nos permitirá familiarizarnos con algunos de los temas que abordó Enrigue y con el tono con que lo hizo: ficción de sí mismo y de su familia, destrucción de los apaches, rechazo a las leyes y políticas que establecieron en contra de estos los gobiernos de México y de Estados Unidos. Estos son

los elementos clave que conforman el resto de la investigación, y volveremos una y otra vez a ellos.

### 1.1.b Estructura

*Ahora me rindo* no es un libro lineal, sino que intercala constantemente las cinco historias mencionadas —en fragmentos más o menos breves— a lo largo de las tres largas partes que la componen. De la siguiente manera:

Libro I: JANOS, 1836	77 fragmentos (217 páginas).
Libro II: ÁLBUM	26 fragmentos (160 páginas).
Libro III: ARIA	54 fragmentos (72 páginas).

A continuación explicaré de qué tratan las cinco historias y cómo se organizan. Utilizaré una letra distintiva para cada una, y, en las tablas que se encuentran más adelante, también un color correspondiente para identificarlas con mayor facilidad.

[C] La historia de Camila (mexicana joven y viuda) secuestrada por la banda del jefe apache Mangas Coloradas, en 1836. Su historia sucede entre Janos (Chihuahua) y las montañas Mogollón (Nuevo México). La geografía es importante porque refleja la extensión que los apaches solían abarcar en sus incursiones entre México y Estados Unidos.

[Z] La búsqueda que realiza el teniente coronel José María Zuloaga, mexicano, a quien se encomendó la misión de recuperar el ganado robado por la banda de Mangas Coloradas y quien descubre que los apaches también se llevaron a Camila. Su historia parte de Buenaventura, Chihuahua, unos 140 km al sur de Janos. Zuloaga no cuenta con ningún soldado bajo sus órdenes, de forma que reclutará cuantos irregulares pueda para que lo acompañen en su partida.

Las de Camila [C] y Zuloaga [Z] son historias que comienzan siendo paralelas, pero se cruzan a la mitad del libro (conforman el relato que Enrigue califica como *spaghetti western*).<sup>26</sup>

[D] El sepelio de un Damián, un personaje secundario desprendido de los soldados irregulares del teniente Zuloaga. Según el propio Enrigue, se trata de una narración de corte rulfiano.<sup>27</sup>

[H] Una serie de estampas de personajes históricos que fueron relevantes en las guerras apaches y la rendición de Gerónimo (el presidente Grover Cleveland, los generales George Crook y James Parker, el teniente mexicano Estrada y el capitán Lawton). De entre estas “estampas” que llenan el “Álbum” (todas están en el libro llamado así), hay tres que adquirirán una importancia sustancial en el desarrollo de la novela: la familia McMillan [Mc], el teniente Charles B. Gatewood [G] y el coronel Nelson Miles [NM]. Enrigue ha relacionado este “Álbum” con la *Historia universal de la infamia*, de Borges.<sup>28</sup>

[N] El viaje del narrador hacia el Sur de Estados Unidos en compañía de su familia: Valeria (la esposa), Maia (la hija más pequeña) y Dylan (ligeramente más grande que Maia); más adelante se encuentran con Miquel (estudiante universitario), hijo de un matrimonio previo del narrador. Se trata de reflexiones vinculadas por el destino de los apaches, aunque no tienen una continuidad espaciotemporal clara; el narrador a veces dice estar en Alemania,<sup>29</sup> a veces en Croacia<sup>30</sup> y en otra gran parte del libro (todo lo que corresponde a

---

<sup>26</sup> «La historia de Camila es un *spaghetti western*», admite Enrigue” (Guerrero, 2019).

<sup>27</sup> “Siempre me resistí mucho a la herencia rulfiana, sigo resistiendo a la garcíaamarquiiana, pero en este caso hay un episodio rulfiano, que es una novela corta, dentro de las muchas novelas que hay dentro de la novela, cuando un rubio entierra a su compañero, la primera vez que me enredo con el español de una región, aunque nadie por supuesto sabría cómo hablaba la gente en Chihuahua a finales del siglo XIX” (Enrigue en Maristain, 2018).

<sup>28</sup> “Lo que leíste sería un *western*, un libro que con versa con la *Historia universal de la infamia* de Borges, el diario de una familia que va a la Apachería, y una historia más o menos rulfiana de un *cowboy* que está enterrando a un colega” (Enrigue en Aguilar Sosa, 2018).

<sup>29</sup> “Escribo esto ciento treinta años después de la rendición de Gerónimo. Estoy en el barrio de Moabit en Berlín” (*Ahora me rindo*, 49).

<sup>30</sup> “Escribo en un lugar cercano a esas estepas, cuando menos en relación con la distancia a casa en Harlem: el café del Museo Arqueológico de Zagreb, en Croacia, adonde vengo a leer todas las mañanas” (*Ahora me rindo*, 91).

“Álbum”) sus reflexiones se presentan como un diario de viaje rumbo al sudoeste de Estados Unidos (Nuevo México y Arizona).<sup>31</sup>

El índice sólo registra las tres partes mencionadas (“Janos, 1836”, “Álbum” y “Aria”) y cada una de ellas está integrada por fragmentos que corresponden a estas cinco historias. La forma que utiliza el autor para separar un fragmento de otro es dejar una línea en blanco. Por ejemplo, el siguiente caso: se nos cuenta la historia de la familia McMillan, luego interviene el narrador en primera persona, y después continúa la historia de los McMillan:

...pasara lo que pasara, iba a proceder. Si quieres quédate, dijo [Ellie McMillan], pero el bebé y yo vamos a ir: se lo va a contar a sus hijos y sus hijos a los suyos.



Tenía razón: a mí el bisnieto de ese bebé me contó esta historia que estoy contando.



Ellie cedió: Está bien, dijo, pero solo si el capitán te garantiza que no va a pasar nada. McMillan le preguntó al cabo. Vamos a la oficina de Lawton... (424)

Este mecanismo de separación se mantiene en todo el libro, salvo en las últimas trece páginas (443-455), donde lo único que las separa es un punto y seguido:

Le susurró algo al oído, seguramente en su lengua. Los niños gritaron: Todavía hay apaches, Cochís. Le pudo decir al bebé que tenía poderes... (455)

Para este momento, Enrigue debe haber conseguido que el lector identifique la historias y sea capaz de distinguir las. Un último dato es que la historia de Camila cuenta con 28 fragmentos; la de Zuloaga con 35; la del narrador con 49, la de McMillan con 14, la de Gatewood con 11, la de Nelson Miles con 12, y la de Damián con 7. A continuación se indica el número de fragmento y de qué historia forma parte.

---

<sup>31</sup> “...necesitaba una estrategia narrativa y por eso elegí un diario de viaje...” (Gutiérrez, 2018).

Janos, 1836

1-C	40-Z
2-Z	41-C
3-C	42-N
4-Z	43-Z
5-N	44-C
6-C	45-Z
7-Z	46-N
8-N	47-C
9-Z	48-Z
10-C	49-N
11-N	50-C
12-Z	51-N
13-C	52-Z
14-N	53-N
15-Z	54-Z
16-C	55-N
17-N	56-Z
18-Z	57-C
19-C	58-N
20-N	59-Z
21-Z	60-N
22-C	61-Z
23-N	62-C
24-Z	63-N
25-N	64-Z
26-Z	65-C
27-N	66-N
28-C	67-Z
29-N	68-N
30-N	69-Z
31-Z	70-C
32-N	71-N
33-C	72-Z
34-N	73-N
35-Z	74-Z
36-C	75-C
37-Z	76-N
38-C	77-Z
39-N	

Álbum

1-N
2-H: Mc
3-N
4-H
5-N
6-H
7-N
8-D
9-H: G
10-N
11-D
12-H: L
13-N
14-D
15-N
16-D
17-H
18-N
19-D
20-H: E
21-D
22-H: NM
23-D
24-N
25-H: E
26-N

Aria

1-CZ	40-H: Mc
2-H: Mc	41-N
3-H: G	42-H: G
4-H: NM	43-H: Mc
5-H: G	44-N
6-CZ	45-H: NM
7-H: NM	46-CZ
8-H: Mc	47-N
9-H: NM	48-H: G
10-H: G	49-N
11-CZ	50-H: Mc
12-H: NM	51-N
13-N	52-H: Mc
14-H: NM	53-N
15-H: Mc	54-H: Mc
16-N	
17-H: Mc	
18-H: NM	
19-H: G	
20-H: NM	
21-CZ	
22-H: Mc	
23-H: NM	
24-H: G	
25-H: NM	
26-N	
27-H: Mc	
28-N	
29-CZ	
30-H: G	
31-N	
32-H: Mc	
33-N	
34-H: G	
35-H: Mc	
36-H: G	
37-H: NM	
38-H: L	
39-CZ	



Quien quisiera leer cada una de las historias de manera continua, tendría que seguir el siguiente orden:

Camila [C]		Zuloaga [Z]		Narrador [N]			Historia: McMillan [H: Mc]		Historia: Gatewood [H: G]		Historia: Nelson Miles [H: NM]		Damián [D]
" Janos, 1836"	" Aria"	" Janos, 1836"	" Aria"	" Janos, 1836"	" Álbum"	" Aria"	" Álbum"	" Aria"	" Álbum"	" Aria"	" Álbum"	" Aria"	" Álbum"
1	1	2	1	5	1	13	2	2	9	3	22	4	8
3	6	4	6	8	3	16		8		5		7	11
6	11	7	11	11	5	26		15		10		9	14
10	21	9	21	17	7	28		17		19		12	16
13	29	12	29	20	10	31		22		24		14	19
16	39	15	39	23	13	33		27		30		18	21
19	46	18	46	25	15	41		32		34		20	23
22		21		27	18	44		35		36		23	
28		24		29	24	47		40		42		25	
33		26		30	26	49		43		48		37	
36		31		32		51		50				45	
38		35		34		53		52					
41		37		39				54					
44		40		42									
47		43		46									
50		45		49									
57		48		51									
62		52		53									
65		54		55									
70		56		58									
75		59		60									
		61		63									
		64		66									
		67		68									
		69		71									
		72		73									
		74		76									
		77											

A continuación, algunas aclaraciones para hacer más clara la información precedente:

a) La única historia que atraviesa de inicio a fin la novela es la que cuenta el viaje del narrador; es decir, los únicos personajes que aparecen en las tres partes son: Valeria, Maia y Dylan (los hijos pequeños) y más adelante Miquel (el hijo del matrimonio previo del narrador). Y el narrador mismo, aunque su nombre nunca es dicho. Estos personajes platican sobre la historia apache, la conocen a medida que recorren Nuevo México y Arizona y visitan las tumbas de Gerónimo y otros líderes; sin embargo, debe notarse que su situación en la novela es trascendente frente al resto de los personajes: no están atados a las epopeyas apaches y a su pasado admirable y trágico. Son ajenos, pasajeros y libres; son turistas admirados por las hazañas de los chiricahuas.

b) La primera parte cuenta la historia más antigua, lo cual se insinúa en el propio nombre: “Janos, 1836”. Es en ese año cuando el jefe apache Mangas Coloradas robó a la mexicana que (se) haría su esposa.

c) En “Álbum” (la segunda parte) desfilan los personajes que participaron en la rendición de los chiricahuas en la década de 1880. Un vistazo a las tablas anteriores deja claro que esos personajes aparecen en “Álbum”, pero que su historia se desarrolla hasta el capítulo siguiente.

d) La parte final, “Aria”, se desarrolla cuando han concluido ya las guerras apaches; Mangas Coloradas, Cochís, Victorio y Juh, los últimos grandes líderes, están muertos. Gerónimo se rindió por fin y se halla recluido en el Fuerte Sam Houston (San Antonio, Texas). Es 1886.

e) Las historias de Camila y Zuloaga se indican como [CZ] y con un color combinado, pues eventualmente terminan por encontrarse. Como puede verse en las tablas anteriores, estas historias tienen un peso muy grande en la primera parte, pero en la última se vuelven apenas esporádicas.<sup>32</sup> ¿Por qué? La razón es que ha pasado el tiempo —ya no estamos en 1836, sino en 1886—, y aquella vieja historia de la mujer raptada y el teniente coronel que fue a rescatarla ya no son más que un recuerdo.

---

<sup>32</sup> En “Janos, 1836” la historia de Camila tiene 21 fragmentos, y la de Zuloaga 28. En cambio, en “Aria” apenas aparecen siete veces y siempre juntas.

f) La historia de Damián se halla prácticamente a la mitad de la novela; su función (aunque no puede saberlo el lector antes de terminar la novela) es separar a los personajes más relevantes de los que lo son menos, de forma que las historias de Camila y Zuloaga retienen, al final, solamente a los personajes principales y, sobre todo, históricos.

g) Hay dos fragmentos dedicados al capitán Elpenor Ware Lawton: el 12° de “Álbum”, y el 38° de “Aria”. Por tratarse de una historia menor, no se consigna arriba. El general Estrada recibe, también dos fragmentos, ambos en “Álbum”: el 20° y el 25°; por tratarse de una historia menor, tampoco será consignado en las tablas. Los fragmentos 29 y 30 (en “Janos, 1836”) son los únicos contiguos pertenecientes a la misma historia (la del narrador); bien podría tratarse de un error de edición.

h) En cuanto a la frecuencia con que aparecen los fragmentos de cada historia, hay que notar que abren Camila [C] y Zuloaga [Z], y se repiten dos veces cada una; cuando ya los ha identificado el lector, viene la historia del narrador [N].

1-C
2-Z
3-C
4-Z
5-N

Luego se repetirá seis veces una fórmula: continúan las historias de Camila y Zuloaga, juntas, y luego de nuevo el narrador:

6-C	9-Z	12-Z	15-Z	18-Z	21-Z
7-Z	10-C	13-C	16-C	19-C	22-C
8-N	11-N	14-N	17-N	20-N	23-N

Esto permite asegurar que el lector identifique plenamente a los personajes; por lo tanto, después el autor tiene más libertad para organizar los fragmentos, sin temor a que el lector se extravíe. Sólo es necesario cuidar una frecuencia relativa, no sólo en la cantidad de fragmentos que separan una misma historia, sino también de páginas. Es un mecanismo sencillo pero indispensable: generar familiaridad y luego sostener la frecuencia. Se repetirá

el mismo principio en el segundo libro. Aquí se intercala al narrador [N], que ya conocemos muy bien, con los personajes históricos [H], y luego se introduce, poco a poco, la siguiente historia: el sepelio de Damián [D]:

1-N
2-H: Mc
3-N
4-H
5-N
6-H
7-N
8-D
9-H: G
10-N
11-D

El tercer libro comienza retomando a Camila y Zuloaga [CZ], a quienes no habíamos visto hacía tiempo, y que marcan el ritmo con que aparecerán los personajes recién introducidos:

1-CZ
2-H: Mc
3-H: G
4-H: NM
5-H: G
6-CZ
7-H: NM
8-H: Mc
9-H: NM

10-H: G
11-CZ

Es la primera vez que el narrador [**N**] tarda en entrar a escena. Eso se debe a que ya lo conocemos bien y ahora necesitamos generar familiaridad con el teniente Gatewood [**H: G**], el coronel Nelson Miles [**H: NM**] y, sobre todo, con la familia McMillan [**H: Mc**], que se hallan de visita en Fort Sam Houston para visitar a Gerónimo, prisionero de guerra exhibido como fenómeno de circo. El narrador recuperará su relevancia hacia el final del libro (con un cierre emotivo que desde luego no se refleja en estas tablas), después de cerrar la historia de Camila y Zuloaga:

46-CZ
47-N
48-H: G
49-N
50-H: Mc
51-N
52-H: Mc
53-N
54-H: Mc

### 1.1.c Estrategias narrativas

En *Ahora me rindo* hay un solo narrador y éste realiza todos los demás relatos metadieéticos, es decir, supeditados a esa narración primera.<sup>33</sup> Por ejemplo, aun cuando un personaje (la monja Elvira) asume la tarea de contarnos la vida de otro (Damián), ello acontece dentro de la historia más general:<sup>34</sup> aquella en la cual el narrador nos cuenta sobre su viaje familiar rumbo a Arizona. Este narrador se expresa con un tono que parece ser de honestidad y confianza, como si estuviera dispuesto a confesar al lector algo que no revela a ningún otro personaje (después de todo, no lo vemos hablar nunca con nadie). Por ejemplo:

No sé si lo he contado antes, pero tuve el privilegio de renunciar a un trabajo, por primera vez en mi vida, cuando ya tenía treinta y siete o treinta y ocho años. De todos los demás — y fueron muchos— me habían corrido (23).

El narrador indica las fechas, como si se tratara de un diario, en que ocurre la segunda parte de su relato (del 8 al 15 de agosto del 2016), pero la primera y la tercera carecen de referencias. No sabemos exactamente cuánto tiempo diegético dura su narración (aunque no podría extenderse, antes, más allá de algunos meses, y unas pocas horas después de tales fechas, dado que sólo acompañarán a Miquel para que aborde el avión). Por otro lado, la historia de Camila y de Zuloaga se desarrolla en 1836 y, aunque se les dedican muchas páginas (pues el narrador nos cuenta todo de ellos: lo que comen, lo que beben y fuman, lo que se dicen),<sup>35</sup> transcurren pocas semanas.

---

<sup>33</sup> Pimentel (1998, 149) explica las relaciones diegéticas de la siguiente manera: “El [acto de narración] primero, a cargo de un narrador *extradieético*, tiene como objeto un universo diegético; el segundo acto de narración, a cargo de un narrador segundo o *intradieético*, tendrá como objeto un relato metadieético —es decir un universo diegético enmarcado, en segundo grado”.

<sup>34</sup> Por ejemplo, en el siguiente fragmento: “Hizo una pausa y miró al güero, que estaba de rodillas en el fondo del foso. Le pareció que el muchacho era la larva de una india gigante, moliendo maíz en el nixtamal. Pensó que tenían que descansar” (349). Como podemos ver, el narrador sigue siendo una instancia superior a este relato específico. Eso mismo ocurre en todos los demás casos.

<sup>35</sup> Aquí algunos ejemplos de las cuidadosas descripciones que hace el narrador: “El niño [...] la forzó, prisionera como estaba, a comerse sus entrañas crudas. Le gustaron. Luego prendió un fuego y las asó a la

Luego, en la segunda parte, no sabemos nada de Camila ni de Zuloaga, a pesar de que estaban a punto de encontrarse, y en cambio se nos arroja bruscamente ante las ‘postales’ de los personajes que participaron en la rendición de Gerónimo. Ya no estamos en 1836, sino en 1886, de forma que Camila y Zuloaga habrán muerto para entonces. Lo único que continúa es el viaje familiar del narrador y la admiración de éste por los apaches. Es decir, lo único que permanece es la autoficción, y por eso mismo es que los críticos pueden hallar chocante la novela: lo que une a todos estos elementos dispersos es lo que menos les agrada. ¿Por qué detener la historia más detallada para poner, en su lugar, personajes nuevos y de menor relevancia? Porque, en realidad, todos estos personajes sirven para exaltar a los apaches frente a (y muy por encima de) mexicanos y estadounidenses. La experiencia estética parece ser un recurso político: la dignidad apache contra la vileza mexicana y estadounidense. Todas las historias apuntalan el mismo objetivo: lo hacen las ‘postales’ que retratan a personajes históricos de las *apache wars*, como también lo hace la historia del narrador; las de Camila y Zuloaga no lo hacen directamente, pero sí son una referencia para mostrar la reciedumbre de la nación apache. La historia de Damián destaca, asimismo, el pesar por el exterminio de la nación apache.

Esto no quiere decir que las historias sean vanas en sí mismas; por el contrario, el hecho es que para mantener un balance entre todas debe impedir que alguna de ellas tenga una importancia superior: para lograr un sentido que trascienda a historias particulares, es preciso controlar la intensidad de cada una de ellas. Aquí recae la relevancia de una estructura ordenada y minuciosa —labor que puede ser tan compleja como el propio acto de escribir: “Trabajo de una manera muy metódica, que luego ya no se nota en los libros, porque parecen caóticos, pero están ordenados cuidadosamente. Yo veo una novela como una ecuación. Organizarla me costó casi un año” (Enrigue en Guerrero, 2019). En el final de la novela, y dado que Enrigue busca un cierre muy emotivo, sólo figuran las historias más relevantes y las que mejor pueden sostener su idea de que, por más que los estadounidenses

---

pastora” (146). “Zuloaga se sacó de la bolsa el saquito de cuero en que lo guardaba con el papel de liar. El indio le tendió su taza de café para poderse enrollar un cigarro y se lo colgó de los labios mientras extendía la mano para que el teniente coronel le diera los dos pocillos e hiciera lo mismo” (151). “Mire, licenciado, le dijo [Zuloaga], usted no lo sabe porque es un pendejo, pero la República está en guerra contra medio mundo y los apaches. Acercó su cara a la del juez de paz, que se había puesto verde y se seguía tirando hacia atrás” (21)

quieran expulsar a los habitantes originarios, no podrán evitar que América regrese a las manos de sus legítimos habitantes.

Evidentemente, el único personaje excepcional es el narrador: él crea, organiza y valora los acontecimientos de todas las demás historias. Lo cual implica que hay dos formas de expresión literaria: un tono narrativo, con el cual se relatan los sucesos (cuando se trata de un personaje cualquiera), y un tono más bien cercano al ensayístico, cuya finalidad es explicarlos y darles sentido (cuando se trata del narrador). Veremos con detalle esta diferencia en el capítulo siguiente. Por lo pronto, en cuanto a la emotividad general de la novela, podemos decir que predomina la alegría, el humor y la ligereza:

Los apaches, dijo Dylan, sí sabían vivir. Lo comentó dentro de la tina de aguas termales que hay en el patio de nuestra habitación de hotel y en la que pasamos la tarde tomando baños adjetivados por Valeria como curativos. Es una optimista. (160)

El jefe se rascó una oreja, se olió la cerilla y se limpió el dedo en el pantalón, que ya estaba tieso de mugre. No sea cerdo, dijo Elvira. Júzgueme por mis logros, no por mi higiene en campaña, le respondió el jefe... (190-191)

Kaw-tenné [...] Pertenece al grupo de los guerreros que nunca salieron de la Sierra Madre y que vieron pasar a chiricahuas, mexicanos y gringos con la paciencia del que descubre que los hijos del vecino se han metido en su jardín a buscar la pelota que se les voló. (66)

A pesar de que el destino de los apaches —según el narrador— fue la extinción (cosa que el narrador nos dice muy al comienzo de la novela),<sup>36</sup> ningún personaje enfrenta obstáculos serios. En su forma de plantear las cosas, todo lo que pudo ocurrir ya lo sabemos. La muerte y la rendición de los últimos apaches llegan como algo tan sabido que, en lugar de enfrascarse en una reconstrucción novelada, el narrador prefiere destacar sus virtudes discurriendo sobre ellas: “La Apachería era un país con una economía, con una idea de Estado y un sistema de toma de decisiones para el beneficio común” (22-23). Al plantear las

---

<sup>36</sup> “Cuando los chiricahuas —la más feroz de las naciones de los apaches— no tuvieron más remedio que integrarse a México o a los Estados Unidos, optaron por una tercera vía, absolutamente inesperada: la extinción” (*Ahora me rindo*, 23).



cosas de esta forma, por un lado, el narrador se coloca a sí mismo del lado correcto de la Historia (al mostrarse capaz de comprender lo que muchos otros no pudieron); y, por otro, también reserva para sí la única posibilidad de una genuina aventura. Esto tiene lugar cuando toda la familia, excepto Valeria (la esposa), queda atrapada en una tormenta en las montañas Chiricahua:

De pronto el cielo se oscureció de verdad, como si la noche se hubiera salido de cuajo, y la entrada de la gruta quedó cubierta por una cortina de agua [...] Miquel y yo nos asimos, como pudimos, de los filos de piedra de las paredes, el agua corriendo a todo trapo hasta nuestras rodillas y Maia y Dylan apretados entre nuestros cuerpos y el muro [...] me puse a Maia entre las piernas y la cubrí con el pecho para darle calor: tenía la boca azul. Noté que Dylan, en lugar de acuclillarse con nosotros, buscó el abrazo de su hermano mayor, que le murmuraba cosas al oído para calmarlo, incluso lo hacía reír. Es su gigante, su oso, su héroe. (298-299)

Estas explicaciones sobre la forma en que se construye la narración, así como los temas que son abordados en *Ahora me rindo*, son suficientes para introducirnos a los análisis que se presentan en los capítulos 2 y 3.

## 1.2 *Desierto sonoro*

### 1.2.a Recepción

A continuación reviso los argumentos que considero más importantes en poco más de medio centenar de reseñas, entrevistas y comentarios que ha generado *Desierto sonoro* a dos años de haberse publicado (febrero del 2019). Todas las traducciones son mías.

La primera recepción ha sido tan elogiosa que ha llegado a considerar que *Desierto sonoro* es una “novela visionaria” (Kona, 2020) y que la propia Luiselli es “la estrella en ascenso de la literatura latinoamericana” (Brown, 2019a); y aunque hay algunas críticas, ninguna es abiertamente negativa. Hay quien considera que es “el primer libro obligado de la era Trump” (Brown, 2019a), porque parte de la historia se centra en los niños que el gobierno de Estados Unidos ha deportado a sus países de origen alrededor del 2014, cuatro años antes de que explotara el escándalo de los niños centroamericanos encerrados en jaulas.<sup>37</sup> En este sentido, se destaca que *Desierto sonoro* es “una composición profunda y realista sobre el exilio” (Feathers, 2019), en la medida en que pone de relieve la tragedia de los miles de niños que cruzan la frontera rumbo a Estados Unidos, a pie, después de atravesar México en el tren conocido como “la Bestia”, muchos de los cuales mueren en el trayecto. Esto la convierte en “una novela terrible, terriblemente bella y perturbadora — una novela de nuestro tiempo. La única, quizá” (Berruecos, 2019).

En efecto, *Desierto sonoro* aborda la problemática de los niños migrantes desde dos puntos de vista, los cuales corresponden con los narradores de la novela. La primera parte se narra desde el punto de vista de una mujer que viaja, desde Nueva York y con rumbo al suroeste de Estados Unidos, junto a su familia: marido, hijastro (de diez años) e hija (de

---

<sup>37</sup> <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-44518942>

cinco). Nunca se dicen sus nombres.<sup>38</sup> Ambos esposos son una especie de documentalistas de audio (“Mi marido y yo nos conocimos hace cuatro años, mientras grabábamos audio para un paisaje sonoro”, 14),<sup>39</sup> pero mientras él está interesado en los últimos apaches chiricahuas (por ese motivo se dirigen hacia el suroeste), ella no tiene del todo claro cuál es su papel en este viaje. Por tal motivo, la narradora se concentra en sus problemas maritales, en narrar lo que dicen y hacen los hijos, y en sus reflexiones sobre los niños migrantes, en especial a raíz de que las hijas de una conocida suya, Manuela, cruzaron ilegalmente la frontera.

Exactamente a la mitad del libro, la voz pasa de la mujer al hijastro, quien se encarga de narrar su perspectiva del viaje familiar. El relato lo hace a través de una grabadora de audio y con la intención de que su hermana —hermanastra, en realidad— recuerde cómo fue este viaje que hicieron juntos, pues “tomó demasiado al pie de la letra algo que dijo un pediatra que los niños no recuerdan nada antes de los 6 años”, y por lo tanto “quiere darle [a su hermanastra] una memoria prestada, un proxy, una versión de la historia, un mito fundacional de su familia” (Luiselli en Conde, 2020). En esta narración se refleja cómo la mente de los niños mezcla las historias sobre los apaches y las noticias cada vez más alarmantes que el radio promueve sobre la deportación de menores de edad. Hacia el final del libro, estos niños turistas se encuentran, en una realidad fantasmagórica o fantástica, con unos niños migrantes. De todo esto hablaré extensamente a lo largo de la investigación.

Aquí entra en juego un tercer elemento: la narración proveniente de una escritora llamada Ella Camposanto, y cuyo libro, *Elegías para los niños perdidos*, es leído por la narradora y luego por el hijastro. Lo que se relata en estas *Elegías* es el viaje de siete niños migrantes que se dirigen a Estados Unidos, niños pequeños, de la edad de los hijos de la

---

<sup>38</sup> Luiselli decidió que ninguno de sus personajes tuviera nombre, porque, en Estados Unidos, “con un discurso identitario tan rígido”, si “nombras a un personaje, se puede relacionar con un grupo social o étnico” (Luiselli en Lagares, 2019)

<sup>39</sup> En entrevista con Brown (2019a), Luiselli declara que decidió convertir a estos personajes en documentalistas porque de esa forma obligaba a la narradora a “estar alerta de una manera que normalmente no lo estoy. No tener paciencia. No puedes apresurarte a través de una grabación como lo harías a través de un texto: tienes que sentarte con él. Esto me obligó a escuchar con más atención, y quizás eso ocurrió porque había estado escuchando testimonios durante mucho tiempo. Y pensé en los niños escuchándolos, quiero decir, todos nos sentamos en la escuela aprendiendo a escuchar. Pero debido a eso, también aprendemos a dejar de escuchar”.

narradora —y que serán quienes se encuentren con ellos al final del libro. Por otra parte, las *Elegías* integran citas —no indicadas en su momento, sino hasta el final del libro— de autores como Pound, Homero y Eliot, entre otros. Por este motivo hay quien considera que Luiselli es muy hábil “para conciliar el grito con el susurro, la voz de la familia protagonista con la de los fantasmas, víctimas y personajes literarios que los precedieron” (Ramos, 2019), y que la intertextualidad lograda es “magistral” (Feathers, 2019). Y es que *Desierto sonoro*, además de las citas intercaladas, incluye fotografías, mapas y documentos varios que complementan al texto.<sup>40</sup> Todos estos motivos han llevado a reconocer el “estilo inventivo” (Sommer, 2019) de Luiselli, así como su ambición y originalidad para crear un “dispositivo experimental” (Schwab, 2019) para “renovar la Gran Novela Americana” (Ramos, 2019), o mejor dicho para transformar la “gran novela del viaje americano” a partir del registro de las fracturas familiares y nacionales (McAlpin, 2019).

A reserva de analizar con detalle la conformación de *Desierto sonoro*, es indispensable distinguir a los dos narradores: la madrastra, primero, con su amargura marital, su constante reproche al esposo y sus dudas sobre cómo narrar la tragedia de los niños migrantes sin caer en el oportunismo. Luego, el hijastro y su deseo por dejarle a su hermana una grabación, un documento sonoro para que recuerde las aventuras que vivieron juntos, sobre todo a medida que se hace evidente que sus padres están por separarse: él se irá con su papá y la hermanastra con su mamá. Los narradores de ambas historias leen, aunque de manera discontinua, el libro ficticio *Elegías para los niños perdidos* (ni Ella Camposanto, ni el propio libro, existen en realidad).<sup>41</sup>

Antes de publicar *Desierto sonoro*, Valeria Luiselli ya había tenido un acercamiento profundo a la realidad de los niños migrantes y las enormes dificultades a las que se enfrentan para conseguir que Estados Unidos no los regrese a las condiciones de las que huyen, sobre todo en lo que se denomina el “Triángulo Norte de Centroamérica”, es decir, Honduras, El Salvador y Guatemala. Así, publicó en 2016 *Los niños perdidos. Un ensayo en*

---

<sup>40</sup> Esto lo explicaré en los dos apartados siguientes.

<sup>41</sup> Nadal Suau (2013) afirma: “A grandes rasgos, Luiselli abre un archivo familiar almacenado en siete cajas y, con el material sobre la mesa, propone dos historias y tres puntos de vista: la crisis de un matrimonio con dos hijos concebidos con otras parejas se explica a través de la madre y del chico de diez años; el viaje terrible de unos niños migrantes como polizones de un tren descomunal se lee en tercera persona”.

40 preguntas (prologado por Jon Lee Anderson).<sup>42</sup> El escritor Antonio Díaz Oliva (2018a) comentó: “Con este libro la carrera literaria de Luiselli tomó un nuevo aire: de alguna forma la autora mexicana ha pasado a convertirse en una activista sobre migración que, por ejemplo, escribe al respecto en el *New York Times*”. Luiselli ha comentado en más de una ocasión cómo es que ambos libros (*Desierto sonoro* y *Los niños perdidos*) provinieron de aquel viaje familiar, y sobre todo cómo es que debió separar la finalidad política de la literaria:

Estaba trabajando como traductora en la Corte de migración y de manera natural empecé a vaciar en la novela ficcionalizaciones de los testimonios reales de violencia. Hasta que me di cuenta que eso estaba mal. Estaba haciendo una novela ilegible y además no estaba cumpliendo mi labor con integridad ética. (Luiselli en Pérez, 2019)

Por lo tanto, Luiselli decidió dividir una misma experiencia en dos textos: por un lado, el trabajo documental y no ficticio (*Los niños perdidos*), y por otro la ficción novelada (*Desierto sonoro*).

En cuanto a la falsa escritora, Ella Camposanto, todo se remonta a la admiración de Luiselli por *Cartucho*, de Nellie Campobello:

Es la versión de una niña que mira la revolución desde la ventana de su casa [se refiere a *Cartucho*]. Son como estampas de la violencia política. Dicho esto, paso a explicar las *Elegías* [de Camposanto]. Una de las grandes preguntas que me hice mientras escribía la novela era cómo carajos escribir sobre una crisis política presente, en el caso que me interesa a mí, la diáspora de los niños centroamericanos, sin reproducir la violencia que se ejerce sobre ellos. En otras palabras, cómo encontrar la intersección entre mis aspiraciones, curiosidades estéticas, mis posturas políticas y éticas. [...] Tuve que descartar muchas posibilidades hasta encontrar la que sí funcionaba, o la que sí respondía a esa pregunta entre lo estético y lo ético, y eso fueron las *Elegías*, que no son precisamente sobre esta diáspora, sino que se alejan un poco a través de la literatura y están compuestas por una serie de referencias tomadas de otros libros que han hablado de exilios, diásporas y cruzadas. El libro que más me ayudó a escribir las *Elegías* fue *Las puertas del paraíso*, de Jerzy Andrzejewski. Me

---

<sup>42</sup> “Allí recorre los laberintos burocráticos que padecen los menores indocumentados y toma como punto de referencia el cuestionario de admisión que usan los abogados para procesar sus casos. «La historia que tengo que contar es la de los niños que no llegan, aquellos cuyas voces han dejado de oírse porque están, tal vez, irremediablemente perdidas», dice la madre en *Desierto sonoro* (página 186)” (Roche Rodríguez, 2020).

destrabó. Pero ahí también están presentes Rulfo, Rilke, Pound, ecos pequeños de muchas cosas. (Luiselli en González Gómez, 2020)

También ha despertado mucha inquietud que *Desierto sonoro* incluya fotografías de distintos paisajes del suroeste de Estados Unidos y de unos niños que, se entiende, son los hijos de la narradora (y que son en realidad la hija de Valeria Luiselli, Maia Enrigue Luiselli, y su entonces hijastro, Dylan Enrigue Huntington). Esto ejemplifica el interés de Luiselli por borrar la línea que separa la ficción de la realidad, o al menos por volverla difusa. Por otro lado, el hecho de que el hijastro de la narradora asuma la voz del relato permite ver “la forma en que la imaginación infantil y la ficción pueden funcionar como un dique ante la violencia y la brutalidad del mundo adulto” (Luiselli en León, 2020). Es decir, la familia, encerrada en el automóvil que los lleva rumbo a Arizona y Nuevo México, es sacudida por los hechos reportados en la radio —cientos de niños migrantes a punto de ser expulsados del país—, de forma que, “como buena historia de carretera, el movimiento externo influye en los personajes” (Paredes, 2019). En este sentido, uno de los objetivos de Luiselli es mostrar que la supuesta grandeza de Estados Unidos no se logró, ni se sigue logrando, “con un espíritu creativo. Eso fue a costa de tantas personas. [...] marginados, relegados, encarcelados, para que el blanco sueño americano sea posible” (Maristain, 2020). A este respecto, hay al menos una entrevista en la cual Luiselli acepta con entusiasmo que su trabajo es más *nonfiction*, periodístico o documental:

Las elegías de esta historia se componen de grandes viajes de otras personas [...]. Y eso es, en parte, una respuesta a las limitaciones que tenemos como escritores de no-ficción y a las limitaciones que tiene el periodismo para documentar crisis. Sólo se puede documentar la presencia inmediata. Es difícil ir más allá de la urgencia de esa presencia inmediata. (Luiselli en Washington, 2019)

En una palabra, *Desierto sonoro* es “una historia de carretera más política que aventurera” (Zabalbeascoa, 2020), y esa es una de las razones por las cuales es difícil separarla del ensayo *Los niños perdidos*. No obstante, Luiselli tiene claro que, mientras en un trabajo de no-ficción se pueden recuperar los testimonios, por ejemplo, de la violencia padecida, “Agarrar la voz de un niño o una mujer que han sufrido violencia extrema y llamarlo ficción

es problemático” (Luiselli en Pérez, 2019). En efecto, la narradora de *Desierto sonoro* manifiesta muchas dudas éticas ante la posibilidad de escribir sobre una tragedia ajena: ¿quién tiene derecho a escribir sobre estos migrantes centroamericanos? ¿Y sobre los niños —violados, asesinados, desaparecidos— provenientes de estos países, quién tiene derecho? ¿Un periodista; un escritor profesional; un observador ajeno? ¿Y de qué forma hacerlo? Luiselli intenta no sucumbir ante la explotación de las imágenes trágicas y sangrientas. Ésta será, precisamente, la función de las *Elegías*: abordar el éxodo de esos niños y mostrar algunas de sus dificultades, pero sin caer en el morbo. Como podemos ver desde ahora, todo esto complica la redacción y la forma de la novela: según Witt (2019), Luiselli comprende que “el acercamiento más políticamente correcto y creíble es el palimpsesto”, es decir, escribir este fenómeno con el presente y con el pasado, y preservarlo todo (fotografías, mapas, citas) como las huellas de lo que está sucediendo; para Kona (2020), todos estos elementos implican una fragmentación que abre el texto, que lo lleva más allá de una única comprensión de la compleja pesadilla que viven los niños migrantes; para Paz Soldán (2019) y para Montfort (2019), el hecho es que, si alguien debe contar esa historia, esos sólo pueden ser los propios niños: es por ello que en la segunda mitad de la novela el narrador pasa a ser el hijastro. Es decir, la narradora nunca se encuentra con los niños migrantes, pero sus hijos sí.

Volvamos por un momento al ensayo *Los niños perdidos*: ¿qué semejanzas tiene con *Desierto sonoro*? Ambos libros se sostienen en la historia de una narradora que viaja al suroeste con su familia, salvo que en el ensayo no se menciona al hijastro, sino sólo a la hija de Luiselli. El ensayo se publicó antes que la novela, lo cual ha provocado que los lectores terminen por relacionarlos y confundirlos. Si la novela se parece tanto al ensayo, y éste era autobiográfico, ¿lo es también la novela? ¿Con *Desierto sonoro* —le preguntan a Luiselli— estamos ante una autoficción? Ella se empeñará en decir que no es así: “Si algo es o no es biográfico qué más me importa [...] Si llego a usar este material de mi vida personal, son elementos primarios para urdir” (Luiselli en Ramírez, 2019); “Está escrito en primera persona pero no es un libro biográfico. No me interesa el género de la autoficción” (Luiselli en Méndez, 2019); “la autoficción, un género que me interesa poquísimo. Todos mis libros

están hechos con lo que tengo al alcance” (Luiselli en Maristain, 2020). Y por más que ella intenta generalizar afirmando que todos los escritores “necesariamente escribimos sobre nuestras propias vidas” (Luiselli en González, 2019), en definitiva no todos los escritores han creado un ensayo y luego una ficción tan parecidos. Esto es lo que nos lleva a las primeras críticas menos entusiastas.

Luiselli insiste: “[escribo] con lo que puedo y si lo que tengo es mi experiencia personal, pues entran fibras de eso en mi escritura” (en Zabalbeascoa, 2020). No obstante, hay mucho más que eso. Parte de los comentaristas se preguntan si la inclusión de citas, menciones de autores y títulos de libros (no citados), fotografías y otros elementos ayudan a profundizar en la historia y los personajes. Para Pardo (2019), aunque *Desierto sonoro* “es un derroche de inteligencia”, “no era necesario” el empeño de Luiselli por demostrar erudición. Bon y Montuenga (2019) consideran que haber metido todo eso en la novela crea un “amasijo informe” de registros y anotaciones, lo cual confunde más que aclarar a los personajes. No es la primera obra en la cual Luiselli exhibe su erudición o su cosmopolitismo y es algo que hace con plena conciencia en tanto que, dice ella, “cuando uno es ‘una joven escritora’ tiene más necesidad de mostrar que tiene una inteligencia aguda” (Luiselli en Aguilar Sosa, 2019). Esto implica un problema: si el principal objetivo de *Desierto sonoro* es una pretensión erudita de intertextualidad, entonces

...su espíritu no es tan potente como pensamos que podría haber sido, pues la imaginación no alcanza a sacudirnos y se nota que pertenece al nuevo género del siglo XXI, ese en el que la literatura se cimenta sobre la literatura, en lugar de sobre las experiencias, propias y ajenas, que nos aturden en la vida” (Martínez Llorca, 2019).

Es sorprendente que, en contra de esta opinión, Luiselli piense todo lo contrario: “Al fin bajé la guardia. *Desierto sonoro* es una novela mucho más emotiva que mis otros libros” (Luiselli en Zabalbeascoa, 2020).

Un problema más grave es que hay quienes consideran que la narración en la segunda mitad del libro (a cargo del hijastro) está menos lograda, en tanto que el niño “repite muchas de las observaciones que ya ha hecho la madre, algunas de las cuales es difícil de imaginar que las expresara un niño de diez años” (Witt, 2019), como si los



personajes que conforman *Desierto sonoro* no fueran seres humanos sino “meras ideas”, lo cual hace complicado diferenciar “la personalidad de los personajes del punto de vista de la autora” (Levi, 2019). Además, tal parece que todo es muy oportuno: no sólo las noticias sobre los migrantes suenan “un poco demasiado convenientemente por la radio del coche” (Jordison, 2019a), sino que la huida de los hijos en busca de su aventura sale caprichosamente bien, por no mencionar que la voz del hijastro “no es enteramente creíble”, dice Jordison (2019b), de modo que el personaje resulta ser inconsistente. Ahora bien, si todo funciona a la perfección en el giro narrativo (de la madre al hijastro) y en el giro de intereses (de los problemas maritales a la deportación de niños), ¿por qué y para qué lo hace? De acuerdo con Cummins, la novela, con la narradora peleando constante pero silenciosamente con su marido, “se queda sin energía y tiene que cambiar de enfoque, hacia el hijastro que planea huir” (2019). Y al hacerlo, consigue que todas las piezas encajen con los intereses, no de la narradora, sino de la propia Luiselli.

James Wood, en *The New Yorker*, considera que cuando se asigna a los niños la responsabilidad y el derecho de contar la historia de los niños perdidos, “ellos no pueden ‘realmente’ contarla; lo único que pueden hacer es representar —habitando imaginativamente— las brutales dificultades de otros menos afortunados. En este sentido, los hijos simplemente representan los dilemas de la narradora” (2019). Por lo tanto, es aquí donde más se confunde la presencia de Luiselli con la de la narradora de *Desierto sonoro*: aunque la narradora *dice* que lo único éticamente correcto es que los niños cuenten la historia, quien en realidad *hace* el cambio de voz es Valeria Luiselli; por lo tanto, el niño cumple los designios que a todas luces interesan a la autora, al grado de que *Desierto sonoro* resulta ser un complemento novelado de *Los niños perdidos*. Ambos libros terminan por alimentarse, y por ser un éxito de ventas, con el delicadísimo problema político de los niños migrantes. En una palabra, todos esos escrúpulos éticos son al final ignorados.

Los problemas que padecen los niños migrantes se vuelven más difíciles a medida que atraviesan México y llegan a Estados Unidos. Es una tragedia de niveles masivos: sólo en 2014 llegaron 68 541 *unaccompanied alien children* (niños extranjeros sin compañía adulta) para solicitar asilo (Witt, 2019). Luiselli enfatiza en el derecho que se tiene para

pedirlo y, al mismo tiempo, en el negocio que implica encarcelar al solicitante: “Es perfectamente legal llegar a un país y pedir asilo. [...] Lo que es anticonstitucional es encarcelar a las personas mientras sus casos de asilo están pendientes. Pero el encarcelamiento es lucrativo [...] básicamente, porque el sistema penitenciario está privatizado” (Luiselli en Sommer, 2019). Aunque hoy, en 2021, tenemos al expresidente Donald Trump como la referencia más clara de desprecio hacia los ‘hispanos’, Luiselli recuerda que “la Administración de Obama deportó a más de dos millones de personas. Históricamente, es la cifra más alta” (en Méndez, 2019). Precisamente, *Desierto sonoro* se escribió en parte en el mandato de Obama y en parte en el de Trump, y, como *Los niños perdidos*, responde a esta fuerte inquietud política. A fin de cuentas, aunque la autora “recela” de que *Desierto sonoro* “sea catalogado como un libro político”, está contenta de que llame la atención de un problema ‘que es mucho peor que cuando lo escribí’ (Luiselli en Brown, 2019b).

¿Por qué Luiselli no desea que su libro sea tomado como político? La respuesta de nuevo nos lleva a la utilización de los niños migrantes: si *Desierto sonoro* los exalta y luego moraliza con las injusticias que ellos padecen, la novela terminará por convertirse en una forma de explotar la tragedia. Eso explica que haya titubeado tanto —doscientas páginas— para hallar una forma de narrar el trayecto de los niños migrantes. Y, al final, no describe ni explica a fondo ese recorrido. A pesar de su desprecio por “la literatura moralista” (Luiselli en El Universal, 2019); su oposición a que la novela (en general, no sólo la suya) sea un “instrumento político” (Luiselli en Seoane, 2019); su culpa por narrar “la experiencia informe y desconocida” de otros (Luiselli en Brown, 2019b); a pesar de todos sus esfuerzos, hay quienes, como Nadal Suau, consideran que “el cortocircuito dramático es uno de los peligros que acecha a esta novela”, y que “la caída en el consenso de la buena conciencia pudo ser otro” (2019). Wilfrido H. Corral juzga que “se enredan varios hilos del relato total, que controla la mamá narradora, no el hijo” (2020), lo cual significaría que el relato del hijastro no sólo es menos logrado, sino que no es un verdadero narrador independiente. Si, en consecuencia, la polifonía se viene abajo y la novela resulta aprovechar muy convenientemente la tragedia de los niños migrantes, ¿cómo explicar que el grueso de la

crítica sea tan positivo? En gran medida, las confusiones derivan de la compleja organización del libro.

### 1.2.b Estructura

*Desierto sonoro* consta de dos narraciones: primero, la que realiza la madre, y luego de la que lleva a cabo su hijastro. Hay también unas “cajas” donde se documenta con qué cosas viajó cada integrante de la familia. Y, por último, hay una serie de breves capítulos donde se cuenta el viaje de niños centroamericanos con rumbo a Estados Unidos y que pertenecen al libro inexistente *Elegías para los niños perdidos*. Valeria Luiselli fue extremadamente minuciosa en la estructuración del libro, de forma que no es evidente para el lector qué tiene entre sus manos al momento de abrirlo; por lo tanto, el objetivo de este apartado es mostrar su estructura.

El índice, tal como aparece en el libro, es el siguiente:

PRIMERA PARTE: SONIDOS FAMILIARES	SEGUNDA PARTE: ARCHIVO DE ECOS
Desplazamientos	Deportaciones
Caja I	Mapas y cajas
Raíces y rutas	Caja V
Caja II	Divisoria continental
Indocumentados	Perdidos
Caja III	
Desaparecidos	TERCERA PARTE: APACHERÍA
Caja IV	Valles del polvo
Expulsiones	Corazón de la luz
	Sueña caballos
	CUARTA PARTE
	Caja VI
	Documento
	Caja VII

Cada uno de los subcapítulos (“Desplazamientos”; “Raíces y rutas”, etc.) consta de varios apartados que no se mencionan en el índice; esto impide ver que hay una cierta complementariedad entre las narraciones de la madre y del hijastro, pues dichos apartados se repiten —de manera más o menos simétrica— entre ambas narraciones. En las siguientes tablas, los colores más tenues ayudan a localizar dicha repetición y el amarillo brillante señala los fragmentos de las *Elegías para los niños perdidos*. Recuérdese que la primera parte (“Sonidos familiares”) es narrada por la madre, y las tres partes siguientes (“Archivo de ecos”; “Apachería” y “Huellas”), por el hijastro:

PRIMERA PARTE: SONIDOS FAMILIARES (voz de la madrastra)

Desplazamientos

Partida	Tiempo	Archivo
Léxico familiar	Dientes de leche	Territorio apache
Trama familiar	Tartamudeos	Pronombres
Inventario	Procedimientos	Cosmologías
Covalencia	Declaraciones conjuntas	Desconocidos que pasan
Mitos fundacionales	Juntos a solas	Grabaciones y silencio
Lenguas maternas	Desglose	Futuro

Caja I

Raíces y rutas

Mar de los sargazos	Alto	Huellas
Mapas	Mapa	Ruido
Ondas sonoras	Temor creíble	Conciencia y electricidad
Presentimientos	Preguntas y respuestas	Archivo
Puesto de control	Prohibido dar vuelta en u	Orden y caos
Archivo	Cumbres y crestas	Archivo
GPS	Valles	Documento

Caja II

Indocumentados

Historias	Sintaxis	<i>Homo fictio</i>
Cuentos	Ritmo y métrica	Exégesis
Comienzos	Clímax	Futuro presente
Arco narrativo	Símiles	Tropos
Cópula y cúpula	Reverberaciones	Sustantivos
Alegoría	Inventario	
Punto de vista	<i>Homo faber</i>	

Caja III

Desaparecidos

Velocidad	Archivo	Archivo
Vigilia	Westerns	(primera elegía)
Borrados	Camas	Archivo
Caídas	Prisioneros	(segunda elegía)
Objetos	Elegías	Pozos
Dicks whisky bar	Caballos	Borrados
Pistolas y poesía	Ecos y fantasmas	

Caja IV

Expulsiones

Tormentas	(tercera elegía)	(quinta elegía)
Lenguajes privados	Aquí	Espinas
<i>Aliens</i>	(cuarta elegía)	<i>Shuffle</i>
Juegos	Juntos solos	Transferencias
Gravedad	Triángulos	Aeroplano
Línea de sombra	Saliva	

## SEGUNDA PARTE: ARCHIVO DE ECOS (voz del hijastro)

### Deportaciones

Partida	Lenguas maternas	Cajas
Léxico familiar	(primera elegía)	Desconocidos que pasan
Trama familiar	Tiempo y dientes	Apachería
Inventario	Trabalenguas	Pronombres y cosmología
Covalencia	Procedimientos	Futuro
Mitos	Declaraciones conjuntas	
(sexta elegía)	Juntos y solos	

### Mapas y cajas

Mar de los sargazos	Archivo	Tiempo
Mapas	Muestrarios	Temores creíbles
Acustemología	(séptima elegía)	Electricidad
Presentimiento	Mapas y GPS	Orden y caos
Rocolas y ataúdes	Prohibido dar vuelta en u	
Puesto de control	Pájaros	

### Caja V

#### Divisoria continental

Historias	(octava elegía)	Clímax
Cuentos	Punto de vista	Sonrisas
Comienzos	(novena elegía)	Reverberaciones
Arco narrativo	Sintaxis	
Alegoría	Ritmo	

### Perdidos

Vigilia	Objetos	Luz
Borrados	Luz	
(décima elegía)	Espacio	

## TERCERA PARTE: APACHERÍA

### Valles del polvo (voz de la madrastra)

#### Corazón de la luz

(duodécima elegía)	(decimocuarta elegía)	(decimosexta elegía)
(decimotercera elegía)	(decimoquinta elegía)	(decimoséptima elegía)

### Sueña caballos

## CUARTA PARTE: HUELLAS

### Caja VI

#### Documento

### Caja VII

Al parecer, Luiselli quiso establecer una correspondencia, una complementariedad entre lo que narra la mujer y luego el hijastro; esta complementariedad de ambas narraciones se intercala con los fragmentos de las *Elegías* (cuando están en la parte que ella narra, significa que es ella quien las lee, y cuando están en la parte del niño, es él quien lo hace). En cuanto a las “cajas”, antes de explicar su función en la organización de la novela hay que comprender de dónde vienen. La madre cuenta que, poco antes de que la familia emprendiera su viaje desde Nueva York, comenzó a investigar, sin saber muy bien para qué, sobre la situación legal de los niños migrantes; su esposo tenía siete cajas de archivo para su propia investigación sobre los apaches —que llevaría en el viaje— y ella tomó una y la llenó con documentos relativos a los menores indocumentados:

Quando mi esposo se quejó de que usara una de sus cajas yo me quejé también, arguyendo que él tenía cuatro cajas y yo sólo una. [...] Luego fue el niño el que se quejó. ¿Por qué no podía tener él una caja, como nosotros? No encontramos argumentos contra su exigencia, así que le dejamos quedarse con una.

Evidentemente, la niña se quejó también. Así que le dimos una caja. [...] Las Cajas I a IV serían de mi esposo, la Caja VI era la de la niña, la Caja VII la del niño. La mía era la Caja V. (37-38)

Las “cajas” reúnen lo que parece ser más significativo para cada personaje: libros, mapas y documentos históricos para los padres; fotografías para el hijastro, y “ecos” para la hija (por ejemplo, “Bla bla bla bla, malas noticias, la radio, la radio, más radio”, 414). Las “cajas” son otra forma de acercarse a la historia, a los personajes y a su viaje. Y es que también debemos tener presente que la mujer es una documentalista que tiene siempre a mano su grabadora de mano, de forma que sobreentendemos que “Cromch cromch, nosotros comiendo galletas” (414) es la documentación sonora con que se llenó la caja de la niña a lo largo del viaje.

Ahora bien, aunque parezca que la voz de la mujer y la de su hijastro tienen el mismo peso y la misma extensión, eso es en realidad una argucia autoral y editorial para que el lector, cuando abriese el libro exactamente por la mitad (en la edición original en inglés, así como en la traducción al español), se encontrara con que allí cambiaba la voz narrativa. A fin de lograr este aparente balance, las “cajas” y las *Elegías* llenan el espacio que no ocupa

por sí mismo el relato del niño. Luiselli quiere mostrar que la importancia de ambos narradores está equilibrada, que el punto de vista de ambos tiene el mismo peso y que se trata de un texto en el que dialogasen dos voces equivalentes. Pero ello es falso (los argumentos de fondo para demostrarlo se encuentran en 2.2).

Ahora bien: si en cuanto a la estructura no existe tal simetría entre los narradores, ¿hay simetría en el contenido? ¿La voz de ambos tiene el mismo peso y la misma independencia? ¿Es una novela polifónica? En los próximos capítulos demostraré por qué, en mi opinión, no es así, y la voz del hijastro, o bien carece de autonomía, o bien es utilizada como carnada para que la narradora satisfaga sus intereses. Por ahora, en una cuestión estrictamente formal, podemos dar por hecho que la voz del hijastro-narrador es independiente y que ello es más relevante por cuanto que no hay vínculo sanguíneo entre ellos la madrastra y él:

La niña es hija mía y el niño es de mi marido. Soy madre biológica de una, madrastra del otro y madre de facto de los dos. Mi esposo es padre y padrastro de cada uno, respectivamente, pero también padre de ambos, así sin más. Por lo tanto, la niña y el niño son: hermanastra, hijo, hijastra, hija, hermanastro, hermana, hijastro y hermano. (14)

El desarrollo de la novela parece desembocar en que el hijastro cobra fuerza, una personalidad que no le veíamos en el inicio, hasta el grado de convertirse en el protagonista de su propia historia y de su propia aventura. Por ejemplo, ambos narradores leen, en distintos momentos, la primera elegía (se puede ver que se repite en los subcapítulos “Desaparecidos” y “Deportaciones”) y que cada uno tiene su propio punto de vista sobre un fenómeno aparentemente idéntico; mientras ella se enfoca en los aspectos que serían relevantes para un adulto (“Leo esas primeras líneas una vez, y luego otra —en ambas ocasiones me pierdo un poco en las palabras, en la sintaxis—”, 182), él lo toma desde la perspectiva de un niño (“Releí esas líneas una y otra vez [...]. Ya era un lector de nivel Z. Tú no llegabas ni al nivel A, porque confundías las letras b y d...”, 249). Este pequeño acto es una representación de la novela entera: dos personalidades discordantes, hasta cierto punto rivales, pero unidas por el vínculo de la familia. En esta disparidad se insertan las ya mencionadas *Elegías*.



La narradora declara que el libro “se estructura en una serie de fragmentos numerados, dieciséis en total; cada fragmento es una «elegía», y cada elegía se compone, en parte, de una serie de citas” (182).<sup>43</sup> En efecto, se trata de dieciséis elegías, salvo porque la edición en español carga con la errata de omitir la onceava y por lo tanto la última es la decimoséptima (un vistazo a la edición de Alfred A. Knopf lo demuestra). En fin, más allá del error, la onceava elegía —doceava, en la edición de Sexto Piso— es importante porque implica dos cambios de gran envergadura: primero, a diferencia de todas las demás elegías, ya no son leídas por nadie; y segundo, no narran solamente el drama humanitario de los niños migrantes, sino también la aventura de los hijos de la narradora, como si la realidad y la ficción se hubieran fusionado (esto es analizado en 1.2.c).

Para este momento la familia ha llegado a Arizona, donde rentaron una cabaña; mamá y papá duermen en una habitación y los niños en otra. La madre está preocupada por las hijas de Manuela, una mexicana proveniente “de un pequeño pueblo en la frontera entre Oaxaca y Guerrero” (28), a quien conoció en Nueva York y cuyas hijas fueron detenidas por la patrulla fronteriza en Estados Unidos, y luego, “justo el día en que debían ser transferidas, desaparecieron” (143). Además de la preocupación por las hijas de Manuela, la madre está hundida en sus problemas maritales. El niño, en cambio, ocupa su mente con ideas en las que se mezclan, por un lado, los niños migrantes de los que no deja de hablar su madre, y por otro, los últimos apaches chiricahuas de los que no deja de hablar su padre. Así que una noche, cuando sus padres y su hermana menor duermen, el niño sale de la cabaña y se dirige al carro; abre la cajuela y saca la caja de la madre, llena de “recortes y notas, fotos y algunos casetes. Había carpetas, certificados de nacimiento y otros papeles oficiales, mapas y algunos libros” (289), y decide que él y su hermana deben salir a buscarlas. Esta es la aventura del hijastro-narrador.

Al otro día, muy temprano, el niño despierta a su hermana y parten —ella sin comprenderlo muy bien— rumbo a las dos ‘x’ señaladas en un mapa de la mamá. Cuando el niño asume la voz narradora, se encarga de continuar la lectura de las *Elegías*, que había comenzado su madrastra en la primera parte; hace la lectura en voz alta, a veces a su

---

<sup>43</sup> Acerca de las citas que componen a las elegías, hablaré en el siguiente apartado.

hermanita y a veces solo (se llevó el libro de las *Elegías*, la grabadora de su madre y el mapa con las dos 'x'). La última elegía que el hijastro lee es la décima. Y luego todo cambia porque pierde el libro “en el tren que nos llevó de Lordsburg a Bowie” (419). Por tanto, queda una duda en el aire: si ya no hay quien lea el libro de las *Elegías*, ¿cómo es que nosotros lo seguimos leyendo?

La diferencia esencial entre la narración de la madrastra y la del hijastro es que la primera es un monólogo interior y la segunda un monólogo que ha quedado grabado en una cinta que el niño dirige a su hermana, para que ella no olvide lo que sucedió en este viaje. Después de haber leído la décima elegía, los hijos de la narradora suben en un tren que los lleva hacia Bowie (Arizona) y de allí caminan rumbo a Echo Canyon (en el Chiricahua National Monument). Están en mitad del desierto y allí su historia se cruza con la de los niños migrantes que entran a Estados Unidos. El niño narrador y su hermana pasan el peor momento en el apartado “Luz” (347-351), porque se han separado; él sube al techo de un vagón de tren para buscarla desde arriba, pero no la ve y eventualmente se queda dormido. Al despertar, descubre que el tren está en movimiento y, por un golpe de suerte, su hermana subió también, pero a una plataforma de conexión (que es más baja).

Tal parece que, en la medida en que la historia de estos niños turistas se une con la de los niños migrantes —reunidos en una especie de realidad onírica—, ya no necesitamos que nadie lea las *Elegías para los niños perdidos*, porque la historia es la misma. En otras palabras, el testimonio grabado que deja el niño para su hermana es parte de las *Elegías*, así que, aun cuando el libro se pierda, contamos con el testimonio sonoro. De allí viene el nombre del libro: *Desierto sonoro*, o sea, el proyecto documental de una mujer que ha realizado un archivo sonoro de los niños perdidos. Las ya mencionadas *Elegías de los niños perdidos*, según la narradora, ocurren en un lugar impreciso: “África del Norte, el Medio Oriente y el sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica” (178), pero en realidad es evidente que se trata de estos últimos.

El hecho de que el primer párrafo de la narradora comience con: “una cicatriz blanca en el paladar azul del cielo” (13), y que esta frase se presente también en la quinta elegía (“Por encima [...] pasó un avión, dejando una larga cicatriz en el paladar azul del cielo”, 215),

significa que el viaje de los niños migrantes es contemporáneo del viaje de la narradora, aun cuando ella ya posee el libro *Elegías para los niños perdidos* desde antes de comenzar dicho viaje. Es una perspectiva refractaria: la madrastra comienza a leer un libro sobre niños migrantes y en este libro terminan por aparecer también sus hijos. Es decir, ambas historias pertenecen a un mismo tiempo que podríamos considerar “mítico”, en el sentido de que se repite cíclicamente, y a un espacio trágico (en el sentido griego), que condena a los niños turistas a un destino, y a los migrantes a otro. Cada vez que la familia comience su viaje, siete niños migrantes intentarán sobrevivir a las violaciones y los asesinatos para llegar a Estados Unidos. Dos historias que se anudan en un punto, pero que terminan en extremos distintos.

Podemos verlo desde otro punto de vista: en algún momento —y por la influencia del padre, que no deja de contar anécdotas de los chiricahuas— la familia decide darse nombres apaches. La niña pequeña es “Memphis”; en cuanto al niño, “Él sería Pluma Ligera, sugiere su padre sin dudarlo”. También el esposo otorga a la narradora su nombre apache: “Ella sería Flecha Suertuda”. Por último, la niña da su nombre al papá: “Entonces puedes ser Papá Cochise, dice ella, como si le tendiera un regalo” (136-137). En la otra historia, los niños migrantes, sin que haya un motivo, obedecen la misma lógica de darse un “nombre de guerra”. El mayor de ellos les explica que “en tiempos remotos, los niños recibían su nombre cuando habían madurado [...] Luego, poniéndose en pie, empieza a caminar hacia cada uno de ellos y les susurra a la oreja su nombre de guerra” (378). Cuando los niños se encuentren (los turistas clasemedios y los migrantes centroamericanos), se dirán sus respectivos nombres; está en su destino. Ambas historias comparten elementos que las unen profundamente bajo “el paladar azul del cielo”: dos historias regidas por un *fatum* inamovible y desarrolladas en un tiempo mítico que, sin embargo, no podían terminar de manera más distinta: los niños migrantes caminarán por el desierto bajo el sol abrasador, perseguidos por las balas;<sup>44</sup> los niños turistas, en cambio, vuelven a los brazos de sus padres.

---

<sup>44</sup> Piénsese, por ejemplo, en el hecho de que la primera y la decimosexta elegías comiencen con el mismo párrafo, pero cuyo desenlace sea tan distinto. La primera elegía se limita a ese puro párrafo, mientras que la decimosexta termina cuando los niños cruzan el muro fronterizo entre México y Estados Unidos, justo antes de ser perseguidos por los disparos de algún *border vigilante*.

### 1.2.c Estrategias narrativas

Para empezar, el tono de la narradora de *Desierto sonoro*, al igual que el del narrador de *Ahora me rindo*, pretende ser honesto y confidencial:

Una vez tuve que buscar una identificación que mi hermana había olvidado en su escritorio y me sorprendí, de pronto, secándome las lágrimas con la manga del suéter al revisar sus lápices bien ordenados, sus clips multicolores y unos recordatorios dirigidos a sí misma... (88)

Hemos visto ya la forma en que se estructura la novela; ahora necesitamos analizar las voces que relatan las historias y qué relación que guardan entre sí. Recordemos la historia: el relato de la narradora cede la voz al hijastro a la mitad de la novela, y éste decide salir a buscar a las hijas perdidas de Manuela junto a su hermana menor. Ambas narraciones son homodieéticas, en presente la de la madrastra (“En el coche, aunque todos vamos sentados a poca distancia, somos cuatro puntos inconexos...”, 55) y en pasado la del hijastro (“Ésta es nuestra historia y la de los niños perdidos, desde el principio hasta el final, y yo voy a contártela, Memphis”, 237). En cuanto al libro ficticio *Elegías para los niños perdidos*, se trata de un narrador heterodieético, pero la temporalidad no es homogénea: comienza en presente con las dos primeras elegías (“Llegaron de pueblos distintos, los seis que *ahora* duermen sobre el tren”, 183, sin cursivas en el original); luego, de la tercera a la décima, una analepsis nos permite saber qué cosas acontecieron previamente (“Los niños querían preguntar, todo el tiempo [...] Pero el hombre al mando no aceptaba preguntas”, 205); y las últimas seis continúan la narración del presente (“Se extiende en torno a ellos el desierto...”, 367). Hay que tener en mente que las primeras cinco elegías son leídas por la madrastra, las cinco siguientes por el hijastro, y las últimas seis por ningún personaje.

Después de leer la octava elegía y justo antes de comenzar la novena, el niño narrador comenta: “También sentí que nos estábamos acercando cada vez más a los niños perdidos. Era como si, mientras escuchábamos su historia y sus planes, ellos también escucharan los nuestros” (324). Este es uno de los guiños que nos permiten saber hacia

dónde se dirige la historia y que, por lo tanto, dan coherencia a la novela. En efecto, la narradora manifiesta, mucho antes de que suceda, el miedo a que sus hijos llegasen a enfrentar las penurias que padecen los niños migrantes: “Me pregunto si sabrían sobrevivir en manos de los coyotes, y qué les pasaría si tuvieran que cruzar el desierto a pie. Si nuestros hijos se vieran de pronto solos, como quizás estén las hijas de Manuela, ¿sobrevivirían?” (148). El propio niño, de diez años, tiene un temor semejante, tal como se lo manifiesta a su madrastra: “Imagínate que mi papá y tú se van, y nosotros nos perdemos. O imagínate que estamos dentro de *El señor de las moscas*. ¿Qué pasaría entonces?” (201).<sup>45</sup> La narradora, que tiene dudas éticas y políticas acerca de cuán válido es que ella relate la tragedia de los niños migrantes (“¿Y por qué se me ocurre siquiera que puedo o que debo hacer arte a partir del sufrimiento ajeno?”, 102), poco a poco comprende que dicho relato está más allá de su alcance, que no tiene derecho a narrarlo y que, en todo caso, sus hijos ya comenzaron a contarlo, mezclando a los apaches con los migrantes, combinando “las historias sobre Jefe Nana, Jefe Loco, Chihuahua, Gerónimo, así como esa otra historia que seguimos en las noticias, sobre los niños en la frontera” (97):

Al escucharlos ahora, de pronto comprendo que son ellos quienes cuentan la historia de los niños perdidos. La han venido contando desde el principio, una y otra vez, en el asiento trasero del coche, durante las últimas tres semanas. Pero yo no los había escuchado con la atención suficiente. (225)

El constante temor de la narradora (“¿Qué pasa cuando los niños se quedan solos?”, 204, 212) y que regresa cada día “más como presentimiento que como pregunta” (212), es una importante señal en el desenlace de los acontecimientos: indica que sus hijos se van a sumar a los niños migrantes perdidos. Hay otras señales relevantes, sobre todo en la parte final del libro, cuando se cruza el destino de todos los niños, el de los turistas que buscan a Manuela, y el de los migrantes que recién cruzaron la frontera. Se trata del capítulo llamado “Sueña caballos”, al final de la tercera parte (‘Apachería’), y el propio nombre ya sugiere en

---

<sup>45</sup> Críticos como Sam Jordinson (2019a) han destacado que, precisamente, hay una falla en la personalidad de este personaje: la madurez que le vemos en la segunda parte, el arrojo para seguir adelante cuando se separa de su hermanita, y luego cuando se han perdido en el desierto, no es compatible con este miedo infantil.

parte la situación que nos hemos de encontrar, no porque haya caballos, sino porque de la hija de la narradora y de los niños migrantes se dirá que *sueñan caballos*. Primero su hija, en una posición privilegiada:

En el asiento trasero se instala un silencio distinto. El dedo adentro, la boca chupa. Poco a poco se va ausentando, casi borrada de entre nosotros. El dedo, chupado, la boca, bombea, el dedo, hinchado de saliva. Cierra los ojos, sueña caballos. (179)

Luego, en un avión con menores expulsados de Estados Unidos, un niño pequeño...

se asoma por la ventanilla ovalada y se mete el dedo en la boca. Abajo, a lo lejos, un tren se desliza sobre las vías. [...] El pulgar, chupado, succionado, húmedo, henchido, a medida que el niño se hunde en el sueño, borrado de su asiento, del avión, borrado y expulsado de ese país de mierda que se extiende abajo. [...] Finalmente, el niño cierra los ojos, sueña caballos. (376)

Más allá del nombre del capítulo y de la aparente igualdad entre niños turistas y niños migrantes, lo relevante es que a partir de este momento es cuando comienzan a confundirse los relatos de unos y otros. Y el cambio de perspectiva sucederá, precisamente, a partir de objetos que cruzan el cielo. Es el mismo mecanismo que, a la mitad de la novela, cambia la perspectiva de la madrastra al hijastro y a través del mismo marcador: un avión. La propia Luiselli comenta que retomó este procedimiento de *La señora Dalloway*,

...de Virginia Woolf, en donde se utilizó por primera vez, me parece, la técnica de cambiar de punto de vista narrativo a partir de un objeto que se mueve en el cielo. He adaptado la técnica para cambiar de punto de vista narrativo cuando las miradas de dos personajes «coinciden» en un mismo punto en el cielo al ver un objeto: avión, águilas, nubarrones o rayos. (453-454)

En efecto, en “Sueña caballos” veremos el encuentro de todos los niños, los turistas privilegiados y los migrantes necesitados, todos perdidos (por lo tanto, las *Elegías para los niños perdidos* se refieren tanto a unos como a otros). La escena se desarrolla en los alrededores de un vagón de tren. El capítulo inicia y termina con los niños turistas: “Y rumbo

al sur caminamos, Memphis, tú y yo...” (385); “...y tu nombre rebotó por todas partes, poderoso y total, a nuestro alrededor, Memphis” (409). Tres páginas después de iniciar, cambia por primera vez la perspectiva (de los turistas a los migrantes), cuando los hijos de la narradora miran por los binoculares: “...y entonces me preguntaste si yo creía que esos pájaros eran águilas, así que miré por los binoculares y dije sí, claro que sí son, ésas son las águilas, las mismas águilas que ven los niños perdidos ahora mismo, mientras caminan hacia el norte por las llanuras desérticas...” (388). Luego de tres páginas, la perspectiva regresa a los niños turistas: “negros nubarrones que se forman sobre el valle, allá lejos, mira, los ves, se preguntan unos a otros, allá lejos, esos pájaros, tal vez águilas, los alcanzas a ver, y sí, dice un niño, sí, dice otro, sí los vemos, y sí creo que son águilas, las vimos tú y yo, Memphis” (392). Este cambio sucederá dieciocho veces más, para sumar en total veinte. A continuación, los momentos en que ello ocurre:

393	“y luego vimos el resplandor de otro rayo, aún más brillante que el primero, <u>y también lo ven los niños perdidos</u> ”
395	“y por primera vez los niños las oyen silbar y trinar, y oyen sus agudos llamados, <u>escucha, dijiste, escucha</u> ”
	“por fin alcanzábamos a oír, sus silbidos y trinos, agudos, <u>sonidos que los niños perdidos confunden</u> ”
396	“ven una espesa capa de nubes frente a ellos, no demasiado lejos y, en efecto, esas extrañas águilas que vuelan formando una parvada estrecha en vez de ir solas, que es como vuelan las águilas normalmente, <u>pero por qué, me preguntaste</u> ”
397	“y luego alzamos la vista hacia las nubes densas que estaban a punto de reventar de lluvia, y hacia las águilas altas que ahora volaban trazando círculos perfectos sobre el vagón de tren, <u>y los cuatro niños también las ven</u> ”
398	“los nubarrones densos y amenazantes están ahora justo sobre sus cabezas, y ya casi se oculta el sol, ya casi, <u>y los nubarrones estaban justo sobre nuestras cabezas</u> ”
399	“y nosotros las mirábamos como hipnotizados por sus vueltas cuando una piedra salió de pronto volando hacia nosotros desde el otro lado del vagón, como un eco de piedra, <u>una piedra que la mayor de las niñas acababa de lanzar</u> ”
	“y su voz profiere un indignado ay, me dolió, <u>quién anda ahí, pregunté</u> ”
	“pregunté, quién anda ahí, dice, <u>y al escuchar el sonido de esa voz los cuatro niños se miran mutuamente</u> ”
	“y luego los dos niños se asoman por un costado de la puerta abierta de la góndola, <u>cuatro caras redondas nos miraban directamente</u> ”

400	“Memphis, dijiste Gerónimoooo desde sólo un paso atrás de mí, y entonces vimos esas cuatro caras decirnos también Gerónimoooo, <u>Gerónimoooo dicen los dos niños a los otros cuatro</u> ”
	“a los cuatro les lleva unos segundos entender que son reales, ellos y nosotros, <u>nosotros y ellos</u> ”
	“nosotros y ellos, <u>pero cuando finalmente lo entienden, los cuatro</u> ”
	“a los niños les recuerdan a los muertos, a los muchos muertos, fantasmas que brotan del suelo desértico para asustarlos, atormentarlos, <u>y me di cuenta de que el cielo se iba poniendo más oscuro</u> ”
	“así que juntamos a toda prisa algunos palos y ramitas y trozos de cactus muertos de alrededor del vagón y, aunque ya estaban demasiado húmedos, <u>los apilan justo en el centro de la góndola</u> ”
402	“y al final la mayor de las niñas, que probablemente tiene la misma edad que el niño nuevo, <u>tenía mi edad pero era como mayor que yo</u> ”
404	“buenas noches, dijo ella, y buena suerte, sí, muy buena suerte y buenas noches, dije yo, <u>y tal vez la noche no sea buena sino sólo silenciosa, y en ella descansan los seis niños</u> ”
405	“hasta que el niño abre los ojos de repente, se incorpora y extiende el brazo para tocar a su hermana que duerme a su lado y siente un alivio enorme al comprobar que está allí, junto a él, <u>allí estabas, Memphis, con tus chinos todos húmedos</u> ”

Como podemos ver, se encuentran dos formas narrativas: la heterodiegética en presente (de las *Elegías para los niños perdidos*) y la narración homodiegética en pasado (el relato del hijastro). Ese vagón, en el cual convivirán algunas horas, es el refugio de un águila que se va de allí cuando los niños (cada uno de los dos grupos por su lado) arrojan un par de piedras: “...enorme, hermosa, con las alas gigantes extendidas, el pico en curva y la cabeza pequeña emplumada, aleteó un par de veces, salió del vagón volando hacia el cielo hasta convertirse en un pequeño objeto allá arriba...” (399). En esta parte del capítulo conviven todos los niños, sacian su hambre con tres huevos de águila que encuentran en un nido y revelan sus nombres de guerra. Vale la pena destacar que hay dos niñas con las características de las hijas de Manuela, y que la mayor de ellas asume cierta autoridad ante todos:

...y yo sabía que había que hacerle caso a ella, con su sombrero negro enorme y sus ojos también enormes, y nos dijo que ahora que estábamos compartiendo comida podíamos confiar y podíamos decirnos nuestros nombres y tú dijiste que eras Memphis así que yo dije que era Pluma Ligera, y ella sonrió y nos dijo que ella era Tormenta, y con la mirada le indicó



a su hermana menor decir su nombre, que era Terremoto, y luego dijeron sus nombres guerreros los dos niños, el mayor era Mazorca Azul y el más chiquito era Águila de Piedra. (402)

Sin embargo, *Desierto sonoro* no resuelve la duda acerca de si esas dos niñas son o no las hijas de Manuela, pues mientras en el mundo de los adultos se afirma que Manuela le llama a la narradora para decirle “que habían encontrado a sus hijas en el desierto, pero sin vida”, el niño narrador piensa que “tal vez las niñas que habían encontrado no eran las hijas de su amiga, porque yo sabía muy bien que muchos niños llevaban números de teléfono cosidos a la ropa cuando tenían que atravesar el desierto” (422).

En cuanto a las citas de autores clásicos —eso que Feathers (2019) consideraba una “magistral” intertextualidad—, se encuentran en diversos momentos de la novela, a veces en la narración que hace la madrastra, a veces en la que hace el hijastro, y otras en la que se hace sobre los niños migrantes.<sup>46</sup> A mi parecer, esto implica algunas dificultades. La más simple —aunque no errada— es la que comentan Bon y Montuenga (2019):

...durante la lectura hemos ido salvando —y admirando— esos párrafos brillantes, inspiradísimos, que compensaban de alguna forma tanto tiempo muerto, para acabar enterándonos (gracias al Apéndice final) que Luiselli ha practicado la intertextualidad por doquier. Es decir, se ha apropiado de los hallazgos de Elliott, Pound, McCarthy, a medida que le iba conviniendo. Quizá no se pueda hablar de estafa, pero trampa sí podemos llamarlo...

También puede argumentarse que estas citas están demasiado forzadas para considerarse intertextualidad, pues se incrustan en las narraciones sin que haya una relación orgánica, alusiva ni polémica. Las citas sólo están allí, y desentonan más o menos según el narrador a cargo. No hay problema cuando es el discurso de la madrastra, pues todo el tiempo nos

---

<sup>46</sup> Por ejemplo, los niños migrantes dicen: “y el otro niño, más chico que ella, que ahora lleva puesto el sombrero rosa, también las oye, aunque no dice nada y sólo piensa voces, voces” (394), “debe de ser arduo estar muerto, piensa uno de los niños” (396). Los hijos de la narradora dicen prácticamente lo mismo: “dijiste que alcanzabas a oír voces, voces buenas” (395), “debe ser difícil estar muerto, dijiste” (395). Se trata de las *Elegías de Duino*, de Rilke, y son, como lo indica Luiselli (al final del libro, en el apartado “Obras citadas”, 456), los siguientes fragmentos: “Voces, voces. Escucha, corazón, / como sólo los santos escucharon [...] / Es penoso estar muerto (Rilke, 2015, 10-25). Se trata de la primera Elegía.

comenta lo que ha leído y estudiado; tampoco se resiente tanto en la narración que se hace sobre los niños migrantes. Pero cuando se hace a los niños decir “voces, voces buenas”, o “debe ser difícil estar muerto”, los personajes pierden verosimilitud. En realidad, todos los niños (sean migrantes o turistas) quedan presos en una construcción narrativa forzada, como si no importara tanto su voz, sino lo que pueden aportar para que la narradora pueda cumplir con su proyecto sonoro (esta será la hipótesis principal para interpretar *Desierto sonoro* en el próximo capítulo). En cuanto a las *Elegías para los niños perdidos*, cabe decirse que se trata más de narraciones que de elegías propiamente, atendiendo al sentido estricto que daría *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1993) acerca de lo que es una elegía: “un poema corto, generalmente formal o ceremonioso en tono y dicción, ocasionado por la muerte de la persona”.

Es probable que el interés político por denunciar la tragedia de los niños migrantes —recordemos que Luiselli misma dijo haber intentado separar la literatura de la política— juegue en contra de la calidad y verosimilitud de la novela. Al mismo tiempo, y en un sentido casi inverso, el destino de los niños migrantes es morir en el desierto, mientras que los hijos de la narradora siguen su rumbo natural de clase media y al más puro estilo de la *pop culture*:<sup>47</sup> “Pintamos las paredes de la casa y escuchamos la radio juntos [...] ayudamos a mamá a arreglar una ventana [...], fuimos al súper con papá [...], y hasta jugamos Risk, dos noches seguidas” (421). A lo largo de los siguientes capítulos elaboraré una interpretación al respecto.

---

<sup>47</sup> De acuerdo con la definición amplia que proporciona Werner: “mainstream media and entertainment culture, taking account of its largely contemporary temporal dimension and its largely commercial and globalized nature, as well as its Western and, as it happens, English-language bias” (2018, 7)

## Capítulo 2. La construcción del Otro

En el capítulo anterior señalé que *Ahora me rindo* y *Desierto sonoro* son novelas que se rigen, cada una, por una voz narrativa dominante. Esto significa que, en *Ahora me rindo*, aun cuando puede haber varios narradores más, estos se hallan en una posición intradiegética que complementa o da viveza a los razonamientos del narrador extradiegético. Y significa, en *Desierto sonoro*, que, aun cuando existen formalmente dos narradores —la mujer y su hijastro—, el segundo desempeña una función secundaria y subordinada ante su madrastra, como si sólo fuera, precisamente, una función.<sup>48</sup>

En *Ahora me rindo*, Enríque eligió exponer cómo los últimos grandes líderes apaches fueron encerrados en campos de concentración donde murieron como prisioneros de guerra. En *Desierto sonoro*, Luiselli decidió ejemplificar, con dos niñas que al final mueren, el peligroso trayecto que enfrentan los menores que viajan solos a Estados Unidos. Es decir que, aunque los autores hubieran podido abordar sus temáticas desde muchos y muy variados puntos de vista —por ejemplo, desde la amistad, el amor o la lucha política en favor de apaches y migrantes, o incluso la literatura testimonial—, decidieron plantear a su respectivo grupo vulnerable en términos extremos: la hostilidad que culmina con la muerte. Así, desde la posición dominante del narrador único se establece la postura política de defender a estos grupos indígenas (sean nativos americanos, es decir, apaches, o sean migrantes latino y centroamericanos) de las injusticias causadas por el gobierno y la población estadounidense. Como vimos en 1.1.a y 1.2.a, nada de esto escapó a la crítica, sino que, por el contrario, fue reconocido como uno de los objetivos centrales de ambas novelas.

Dice François Rosset (1992) que la ficción literaria, a través de un acto de comparación y reflexión con el mundo fáctico, “se constituye a sí misma en una imagen, más o menos nítida, más o menos caricaturesca, más o menos fragmentaria, donde el lector observará los resortes y las peculiaridades de la sociedad en la que vive” (54). Es verdad que estas novelas, en una primera lectura, podrían considerarse un reflejo artístico de graves

---

<sup>48</sup> En el apartado 2.2 argumento a favor de esta hipótesis.

problemas sociales que desembocan en la muerte de niños migrantes o apaches y, en este sentido, tomarse como una defensa de ellos. Sin embargo, un análisis más detallado arroja lo contrario: por un lado, el respectivo narrador dominante no defiende a los niños migrantes ni a los apaches, en tanto que tales, sino sólo a la representación de que ellos hacen. Lo que le interesa al narrador de *Ahora me rindo* es una especie de abstracción ideal que él extrae de la historia de ese pueblo nativo; y a la narradora de *Desierto sonoro* le interesa sólo su propio plan de hacer un “documental sonoro” sobre ellos. Por lo tanto, el análisis que presento a continuación se enfoca en cómo los narradores construyen esta relación entre un país poderoso e injusto (Estados Unidos) y un Otro (pueblos nativos; niños migrantes) al cual no es capaz de comprender.<sup>49</sup> A esto se refiere el título del capítulo: los resortes de las novelas en que se apoya tal oposición, y que también sostienen a los narradores como ‘defensores’ de ese Otro.

Esto no quiere decir que las injusticias cometidas por Estados Unidos en contra de apaches y migrantes sean mera ficción literaria; por el contrario, son hechos que lamentablemente ocurrieron, ocurren todavía y seguramente habrán de continuar. Pero ello no debe hacernos perder de vista que todo lo que transmite la novela llega al lector exclusivamente por la mencionada voz narradora, y que, por lo tanto, es ésta la que configura el conflicto. En realidad, esto es una verdad de Perogrullo: la literatura no es objetiva. En consecuencia, el Estados Unidos que critican es su propia versión del país (o sea, lo que eligieron incorporar en su representación de él), así como lo que defienden de apaches y migrantes es lo que eligieron representar. Sin embargo, a pesar del carácter obvio de esta afirmación el hecho es que la exégesis literaria exige demostrar *cómo* es que tal relación conflictual fue elaborada (y, repito, eso es lo que hago aquí).

A fin de cumplir este objetivo, es necesario comprender cómo es que cada novela configuró a su respectivo Otro (o sea, de qué características lo dotó), y luego realizar un contraste con otras fuentes bibliográficas que nos permitan entender en qué posición lo colocaron. La bibliografía de expertos en historia de los apaches, de las migraciones y de la

---

<sup>49</sup> No sólo se critica al gobierno de Estados Unidos, sino también al mexicano (por ejemplo, por haber cometido masacres en contra de los apaches, o por no proteger a los niños migrantes de todas las vejaciones que suelen sufrir en su tránsito por México). Y, de nuevo, es algo que hacen ambas novelas.

infancia, así como de estudiosos en el campo de la migración infantil contemporánea, ha sido decisiva para esta investigación; eso explica que, en ciertos momentos, la citación sea profusa. Por ejemplo, el narrador de *Ahora me rindo* plantea que los niños apaches eran plenos y felices ajenos a la infantilización moderna, mientras que la narradora de *Desierto sonoro* defiende que los niños deben ser protegidos del mundo adulto. El narrador de *Ahora me rindo* afirma que los apaches se extinguieron con la rendición de Gerónimo; la narradora de *Desierto sonoro* sostiene que los niños migrantes tienen derecho a ser recibidos en Estados Unidos cuando cruzan ilegalmente la frontera. ¿Por qué lo hicieron así? ¿En qué se basan para mantener sus argumentos? ¿Qué hay de fondo en sus planteamientos?

El elefante en la habitación es, como podrá haber adivinado cualquiera que conozca las novelas, la autoficción. El narrador de *Ahora me rindo* puede perfectamente comprenderse como una autoficción de Álvaro Enrígue, y la narradora de *Desierto sonoro* como la autoficción de Valeria Luiselli. A pesar de que —como vimos en 1.1.a y 1.2.a— ellos se empeñan en decir que no se trata de autoficción, yo sostendré lo contrario en el capítulo tercero. La razón para no analizarlo aquí es que, dado que los autores realizan su abordaje político con un tono de aparente objetividad, las características autoficticias se vuelven difusas. Por lo tanto, al comprender qué hay de fondo en su presunta defensa política de apaches y migrantes, seremos capaces de discernir los verdaderos y más íntimos intereses reflejados en el narrador de cada novela.

Un par de comentarios antes de entrar propiamente en materia. Ni Enrígue ni Luiselli fueron los primeros en hablar de apaches o niños migrantes; hay antecedentes tanto en la política como en la propia creación literaria.<sup>50</sup> La novedad está, en todo caso, en que sean escritores mexicanos criticando hechos de un país extranjero, en el cual, cabe decirse, ellos mismos decidieron vivir. ¿Qué los llevó a tomarse la libertad o el derecho de hacerlo (a criticar a un país ajeno, del cual no parecen querer irse y que les ha dado cobijo)? Es

---

<sup>50</sup> Sólo por mencionar un par de ejemplos, tenemos, en cuanto a los apaches, *Bury My Heart at Wounded Knee: An Indian History of the American West* (1970), de Dee Brown, y *Life among the Apaches* (1868), de John C. Cremony. Los niños migrantes centroamericanos, como tema específico de estudio, es aún reciente, pero ya ha sido tratado en *Enrique's Journey* (2006), de Sonia Nazario, y múltiples artículos académicos.

probable que, apelando al recurso de su nacionalidad mexicana e identificándose con los grupos minoritarios que defienden,<sup>51</sup> y ante la creciente xenofobia desatada alrededor de 2016, decidieran manifestar su insatisfacción con la cultura estadounidense. Es decir, defienden algo a lo que en cierta forma tienen derecho, o que representa incluso un reflejo de sí mismos —desde luego, un reflejo bastante remoto, pues estos autores han tenido privilegios muy superiores, no sólo a los de un indígena estadounidense o un niño migrante, sino también a los de un ciudadano promedio en ambos países. Sin embargo, todo a su momento. Por ahora, veamos de qué forma se confecciona la defensa de ese Otro y qué hay de fondo allí.

---

<sup>51</sup> Luiselli toma como modelo a dos niñas mexicanas (además de que coloca a los niños centroamericanos migrantes en una posición indistinguible de los mexicanos), mientras que Enrigue demuestra que los últimos apaches libres nacieron en territorio mexicano (antes de que se lo apropiara el gobierno de Estados Unidos).

## 2.1 *Ahora me rindo y eso es todo*: los apaches y ‘lo apache’

*Ahora me rindo* comienza con la voz de un narrador que relata, en primera persona, el viaje que ha emprendido con su esposa e hijos, desde Nueva York hacia la región que en el siglo XIX se denominaba Apachería (ubicada entre Arizona, Sonora, Nuevo México y Chihuahua): “Después de varias semanas de preparativos para el viaje a la Apachería [...] y una semana cruzando en diagonal los Estados Unidos, llegamos hoy a las cercanías de un territorio sagrado: el Cementerio Apache de Fort Sill...” (113). Al mismo tiempo que sus aventuras familiares, el narrador cuenta la historia de dos jefes apaches que, en el siglo XIX, tuvieron una importancia fundamental: Mangas Coloradas y Gerónimo. Ambos personajes son efectivamente históricos, separados por cincuenta años de distancia: alrededor de 1836, Mangas Coloradas secuestró a una mexicana y fue perseguido por el ejército mexicano; y en 1886, el famoso Gerónimo se rindió definitivamente ante el ejército de Estados Unidos, después de muchos años de saqueos y resistencia. Si se observa la tabla elaborada en el capítulo anterior, podrá verse que las historias de Zuloaga [Z], Camila [C] y Damián [D] giran alrededor de Mangas Coloradas; las postales de personajes históricos [H] relatan los sucesos de Gerónimo; mientras que la del narrador [N] permanece como extradiegética: engloba a todas las demás.

Este narrador se regodea en el hecho de que Gerónimo y todos los últimos grandes líderes eran mexicanos por nacimiento. Eso es una fuente de alegría porque, aunque muy cosmopolita —a veces dice estar en Alemania, a veces en Croacia, y el resto del tiempo en Estados Unidos—, no deja de sentirse orgulloso de su mexicanidad. Por ejemplo, hay dos personajes de la historia mexicana a quienes admira: José María Morelos y Pavón, y Pancho Villa; además, afirma que sus hijos, “aunque están agringadísimos, son también intensamente guadalupanos” (125). En este sentido, el aprecio por su país se debe no tanto a algún aspecto propiamente mexicano tomado de forma aislada (las tradiciones, el carácter de las personas o el sincretismo cultural, digamos), sino a la resistencia que se ha tenido ante los invasores extranjeros (españoles, en el caso de Morelos, y estadounidenses,

en el de Villa). Es decir que, en el fondo, no le interesan los nacionalismos, sino ciertas características que se relacionan, precisamente, con la resistencia (a esto volveré en 2.1.c).<sup>52</sup>

Por otro lado, una cuestión formal de gran importancia que el lector debe tomar en cuenta es que la voz del narrador no es sólo la voz protagónica de la novela, sino que es en realidad la única, pues se encuentra en la posición privilegiada de la extradiégesis. Es decir que *Ahora me rindo* es una novela solitaria, monológica. Y este narrador se aproxima a los apaches por dos medios: la explicación y la narración. Podemos ver estos dos acercamientos con una misma situación (el general Miles manda llamar al teniente Gatewood), y notar que en el primero las cosas se explican, y en el segundo se narran:

El general Nelson Miles [...] había mandado traer a Gatewood, que estaba castigado en un puesto de vigilancia remoto en territorio navajo, porque era el único oficial en la región que se entendía bien con los chiricahuas (262).

El narrador nos explica cuál es la situación de Miles y por qué se ve obligado a traer a Gatewood. En un tono muy distinto, tenemos el siguiente fragmento:

¿Gatewood?, preguntó el capitán [...]: No puede ser, Gatewood está castigado. El jefe de scouts sonrió de nuevo: El general Miles ha de estar desesperado (280).

A diferencia de la cita anterior, aquí se narra lo que piensan sus personajes, sin la posición de un narrador extradiegético. Explicar (proporcionar información) y narrar (mostrar un suceso relatándolo) corresponden con las dos formas que el narrador utiliza para acercarse a la historia apache: cuando se trata de las partes abordadas con más libertad, narra; cuando se apega más a los hechos históricos, explica.

Señalé en el capítulo anterior que, aun cuando *Ahora me rindo* ha sido muy bien recibida, algunos lectores manifestaron ciertas reservas. Carlos Pardo (escritor y articulista

---

<sup>52</sup> Aun cuando ya fue mencionado en 1.1.a, vale la pena recordar con qué admiración cita el caso de Morelos antes de ser fusilado (es un mensaje de texto que envía a su hijo Miquel): “Él mismo se ató la venda de los ojos. Esa resistencia de apache, le escribí a Miquel, no puede pasar en vano entre nosotros” (87).



de *El País*, y un acucioso crítico de la novela) considera que la novela simplifica las relaciones entre apaches, por un lado, y mexicanos y estadounidenses por el otro, al grado de convertirse en un maniqueísmo que opone lo maravilloso de los primeros con lo malvado de los segundos: “El resultado es una Apachería arcádica con personajes modélicos y malvadísimas ‘fuerzas de ocupación’” (Pardo, 2018). Pardo tiene razón en cuanto a que *Ahora me rindo* exalta a los apaches de una forma que parece desmesurada, mientras que considera que los habitantes del mundo actual estamos condenados a una existencia deshonrosa. Considérese, por ejemplo, lo siguiente: “La Apachería [fue] la cara más hermosa que produjo América, la cara de los que lo único que tienen es lo que nos falta a todos porque al final siempre concedemos para poder medrar: dignidad” (22-23). El narrador afirma que las personas del siglo XXI carecemos de las virtudes que sí tuvieron los apaches, y esta carencia justifica culpar a nuestro mundo por la extinción apache: “Tendríamos que vivir de rodillas. [...] Eso es todo, América, eso es todo” (453), repite constantemente con sarcasmo y vergüenza. No obstante, *Ahora me rindo* nunca proporciona una explicación satisfactoria de por qué nosotros, nacidos mucho después del genocidio apache, seríamos culpables de algo.

Ahora bien, si el autor ha comentado que esta novela tiene un importante trabajo de archivo (Enrigue en Mercado, 2018) y que se tomó “muchísimas menos libertades” (Enrigue en Garduño Nájera, 2019) que en su novela previa,<sup>53</sup> ¿qué tan justificado está su reclamo de que “tendríamos que vivir de rodillas”? ¿Cómo pasamos de una novela apegada a la historia (o, al menos, con “pocas libertades”) a una tan cargada de mala conciencia? ¿Cómo pasamos de la recreación histórica a la imputación de una suerte de ‘pecado original’ del que seríamos culpables por transmisión hereditaria?

Yo sostengo que el narrador-protagonista de la novela no está interesado en los apaches reales, sino en el valor simbólico que puede extraer de ellos para establecer una postura que, en la medida en que establece consideraciones sobre lo mejor y lo peor del

---

<sup>53</sup> Me refiero a *Muerte súbita* (2013). Enrigue construyó toda una mitología dentro y alrededor de esta novela, pues en ella —y con el tono autoficticio que repite en *Ahora me rindo*— afirma que él vio en Nueva York tres pelotas de tenis que fueron confeccionadas con el cabello de la decapitada Ana Bolena. Nada de esto es cierto (salvo que Bolena fue decapitada), pero Enrigue incluso modificó la entrada de Wikipedia para que la gente cayera en el engaño de las pelotas de tenis y su manufactura capilar.

espectro social, podría considerarse política. A fin de mostrarlo, analizo, en la primera parte, el carácter histórico de *Ahora me rindo*, de acuerdo con fuentes historiográficas; en la segunda parte muestro cuáles son las licencias que la novela se toma frente a la historia; en la tercera parte exploro las consecuencias de dichas libertades y elaboro una propuesta de lectura basada en el estilo con que la novela está construida. Finalizo con algunas conclusiones donde sugiero las posibles razones que explicarían haberla desarrollado de esa forma.

### 2.1.a El carácter histórico de *Ahora me rindo* y *eso es todo*

El narrador se remonta hasta “las estepas de Mongolia” (137) para ubicar el origen de los apaches: “los atapascanos”, dice refiriéndose a la familia lingüística a la cual pertenece el apache, “fueron de los últimos en llegar a América”, provenientes de Asia.<sup>54</sup> Menciona después que la primera aparición de esta comunidad indígena es la que figura en el *Memorial sobre la Nueva México* de Fray Alonso de Benavides, en 1630, lo cual es de gran relevancia porque señala el inicio de las relaciones entre españoles y apaches al norte de la Nueva España, en la Apachería. Durante un siglo, españoles y apaches mantuvieron vínculos complejos que iban de la religiosidad al homicidio, pasando, desde luego, por el comercio. Para la Nueva España era complicado el control de las tierras bárbaras del norte, a cientos de kilómetros de la capital y sin suficientes bases civiles que se hicieran cargo de su administración; por tal motivo fueron los presidios los puestos de avanzada que intentaron poner orden en aquellas regiones: asentamientos militares, por una parte, encargados de imponer la ley dictada por el lejano reino español, y por otra, comunidades eclesiásticas cuya finalidad era evangelizar a los paganos. Los apaches eran un grupo seminómada, de

---

<sup>54</sup> Pesqueira menciona que los atapascanos o atabascanos “llegaron entre los años 900 y 1000 a. D.C.”, 228. Francisco Pimentel (1875) afirma que “El apache [...] es una rama del atapasco, atabasco, tinné o dtinné, el idioma más septentrional del Nuevo Mundo, con excepción del esquimal. El primero que conoció la analogía del apache con el atapasco fue el americano Turner, según consta de una memoria que leyó ante la Sociedad Americana de Etnología, y fue publicada en el *Literary World* del 17 de abril de 1852” (488-489).

forma que no tenían un gobierno unificado ni una morada permanente; a diferencia de otras comunidades, como los ópatas, comanches y pimas, los apaches no trabajaban la tierra, sino que eran cazadores dependientes del bisonte. Esto dificultaba sus relaciones con la corona española, que frecuentemente los detenía para convertirlos en esclavos (del azúcar, en Cuba, o del henequén, en Yucatán), o para tomar a sus niños y reeducarlos como sirvientes de familias acomodadas. Pero también se les asesinaba, y una forma de control contable consistía en cortarles las orejas o la cabellera a los apaches muertos (por esta última frecuentemente se ofreció recompensa).<sup>55</sup>

Bernardo de Gálvez y el virrey Carlos Francisco de Croix, alrededor de 1767, tuvieron la intención de sustituir la colonización monástica por la civil: a los indios se les proporcionarían víveres y alcohol, así como armas (sobre todo viejas y estropeadas), siempre y cuando defendieran los poblados y renunciaran a los levantamientos.<sup>56</sup> Esta práctica, dirigida a generar dependencia y luego sometimiento, inventada en la época colonial, pasó a formar parte también de las respuestas de los gobiernos del México independiente ante los pueblos indígenas. Y es que la debilidad demográfica y productiva de España era notable frente a la de otros países europeos,<sup>57</sup> de forma que cuando franceses e ingleses comenzaron a invadir Luisiana y Florida, los apaches representaron un problema difícil de solucionar: no estaban dispuestos a someterse a la corona, no hacían producir la tierra y con frecuencia se aliaban a los recién llegados en sus ataques contra la Nueva España.

---

<sup>55</sup> Una excelente introducción a este contexto se encuentra en el preámbulo y el capítulo primero de *Misericordia. El destino trágico de una collera de apaches en la Nueva España* (FCE, 2017), de Antonio García de León.

<sup>56</sup> “Los pobladores, tanto españoles como indios, se convertirían en pequeños propietarios a los que se les adjudicarían tierras comunales y particulares; los presidios se trasladarían a los pueblos en la medida de lo posible, o se harían refundaciones interdependientes y el resultado, totalmente secularizado, sería que los colonos obtendrían al mismo tiempo protección y un mercado para su producción agropecuaria, totalmente autosuficiente” (Del Rey y Canales, 2015, 57-58).

<sup>57</sup> “Según el primer censo que se realizó con garantías a mediados del siglo XVIII, incluido en el catastro del secretario de Hacienda Zenón de Somodevilla, marqués de la Ensenada, el reino de Castilla contenía 6 millones y medio de habitantes, a los que había que agregar otros 2 millones de los territorios no castellanos, y eso tras una sostenida recuperación de más de medio siglo. Por entonces, Francia tenía 25 millones de habitantes; Alemania, 20; los estados italianos, 15, y el conjunto de Europa 130. Así era bastante difícil cobrar impuestos o reclutar soldados” (Del Rey y Canales, 48).

En efecto, uno de los problemas que agudizaron los conflictos fue que, cuando comenzó la guerra de Independencia, México no estaba en condiciones de mantener el suministro de víveres,<sup>58</sup> promovido por Gálvez, que se daban a las tribus en el norte de México. Este es el contexto en que se enmarca *Ahora me rindo*, y se ubica en Janos, Chihuahua, en 1836:

Esta historia empieza en las praderas que agobian al pueblo. Un lugar al que llega tan poca gente que todavía hay bisontes americanos. [...] En ese valle tan recio, de pronto una vereda y la espalda de una mujer que corre, una mujer de hierro, vestida de punta en negro. Mira hacia atrás (14).

Esta mujer, llamada Camila, es secuestrada por el jefe apache Mangas Coloradas y el teniente coronel José María Zuloaga tiene la responsabilidad de hallarlos. A lo largo del relato se afirma que estos personajes fueron realmente históricos, y Enrique (en Ríos Gascón, 2018) aseguró que, salvo una monja llamada Elvira, todos existieron. Cuando el teniente Zuloaga comienza la búsqueda de Camila, se encuentra con un viejo indio: “¿Usted es janero?, le preguntó el criollo [Zuloaga]. El viejo sacudió la cabeza. Pima, ya no hay janeros, dijo, los apachis dicen que trabajar la tierra no es de hombres” (68). En efecto, en la medida en que los pimas y ópatas modificaron sus costumbres de acuerdo con las formas de los españoles, los llamaban “indios de razón porque dejaron de ser nómadas y se integraron al ciclo productivo europeo” (14). Zuloaga continúa cuestionando al indígena pima: “¿Y sabe dónde se están juntando exactamente? Son apachis, no se juntan” (68),

---

<sup>58</sup> De acuerdo con Rodríguez (1986): “El contraste entre la Nueva España y el México republicano fue enorme. Las guerras de la Independencia y el caos que siguió, arruinaron la economía de la nación y destruyeron la legitimidad de sus instituciones. Entre 1821 y 1850, sólo un presidente, Guadalupe Victoria (1824-1828), completó su periodo de gobierno. [...] Durante los siguientes veinte años, la república se rigió bajo tres constituciones, veinte gobiernos y más de cien gabinetes” (91). El autor menciona datos relevantes: “La producción minera bajó de un promedio anual de 25 millones de pesos a fines del periodo colonial, a la cifra más baja de 6.5 millones de 1819 [...] Las exportaciones bajaron de 20 millones de pesos en 1800 a 5 millones en 1825” (94); “En 1800 Nueva España, al igual que los Estados Unidos, poseía una economía dinámica en expansión, pero durante los cincuenta años siguientes, México quedó dramáticamente atrás. Mientras que la República Mexicana alcanzó sólo 8 millones de habitantes, la de Estados Unidos se expandió a 23 millones. El ingreso per cápita de México descendió de 116 pesos a fines del periodo colonial, a 56 pesos el año 1845, mientras que el ingreso per cápita de Estados Unidos se había más que duplicado” (95). “En 1800 México había producido el 75% de la plata en el mundo, y hacia 1880 su producción total representaba menos del 40%” (104).

pues, como mencioné, no tenían un territorio exclusivo sino regiones estacionales de habitación. Zuloaga comienza entonces la leva de soldados irregulares para que sirvan a la joven república en busca de Camila; del pequeño grupo que consigue formar, algunos son personas adultas que aún “recordaban el mundo próspero y juguetón que antecedió a los alzamientos posteriores al momento en que el gobierno de la República dejó de repartir raciones en los presidios” (97).

Con el paso de los días, Camila termina por enamorarse de su secuestrador y se unen en matrimonio, a pesar de que ello causa celos entre las demás esposas de Mangas Coloradas —todo lo cual es documentado por Edwin R. Sweeney en *Mangas Coloradas: Chief of the Chiricahua Apaches* (1998)—. El narrador recrea las escenas y hace mínimas modificaciones —como cambiar el nombre de Carmen por Camila—, pero no altera en nada lo que afirma Sweeney.<sup>59</sup> También en lo que se refiere a la crueldad apache, el narrador presenta algunas escenas sangrientas (hay que reconocer que se mantiene cauto, aun cuando hubiera podido caer más en el morbo). Consideremos, por ejemplo, que en algún momento de la novela un personaje menor, Héctor Ezguerra, asesina a un apache y, en consecuencia, deberá pagar la temible venganza. Camila, que estaba en la misma casa que Héctor, por suerte sale a caminar, de forma que...

No vio el fuego. No vio ni a los vaqueros con tiros en la cabeza ni a Héctor degollado a puñal. No vio a los peones colgando de los árboles ni a Mistress Prudence [esposa de Héctor] con la cabeza molida por una piedra que le dejaron caer una y otra vez hasta que se murió. Tampoco a los niños —conchos, ópatas, criollos y gringos, daba lo mismo— lanceados. No vio al bebé con la cabeza reventada contra la pared (69).

---

<sup>59</sup> Dice Sweeney (1998, 33): “Mangas Coloradas tuvo varias esposas a lo largo de su vida, cada una respetada y tratada con respeto, según la moralidad chiricahua apache. Los hombres apaches no maltrataban sexualmente a las mujeres cautivas. En ocasiones, una mujer joven podía enamorarse de su captor, y este parece haber sido el caso con la esposa mexicana de Mangas Coloradas conocida como Carmen”. De acuerdo con John C. Cremony, en *Life among the Apaches*, “Mangas [Coloradas], en una de sus incursiones en Sonora, se llevó a una mexicana atractiva e inteligente, a quien hizo su esposa, lo cual excluyó a sus esposas apaches. Este singular favoritismo generó algunos problemas en la tribu por algún tiempo, y terminó de repente cuando Mangas desafió a los hermanos ofendidos o parientes de sus esposas descartadas. Dos aceptaron la apuesta y ambos murieron en un duelo justo” (1983, 47-48). El narrador también se apega a esta información, de forma que Camila relata (en el capítulo III de *Ahora me rindo*) el maltrato que padeció por las otras esposas de Mangas Coloradas.

El narrador es muy puntual al hablar de la venganza apache como “un procedimiento técnico, casi burocrático, ni triste, ni feliz, ni divertido” (135). Un hecho real que da cuenta de esto es el siguiente: el 17 de junio de 1863 un oficial estadounidense llamado L. A. Bargie fue hallado decapitado, con el pecho abierto y sin corazón.<sup>60</sup> El crimen, sin dudar, fue atribuido a los apaches, lo cual era correcto, pero era en venganza por el asesinato a traición de Mangas Coloradas por parte de Joseph Rodam West —un general de poca monta—, quien había invitado al jefe en son de paz, y que luego “le cortó la cabellera para conservarla como trofeo en su escritorio y le cercenó la cabeza para hervirla y conservar el cráneo” (288).

Todas estas referencias nos muestran que, en efecto, en la novela se tomaron muy pocas libertades frente a la historiografía. Incluso en al menos dos ocasiones retoma palabra por palabra el trabajo de los historiadores. La primera corresponde con el jefe Cochís, en 1861, cuando este líder fue amenazado por un oficial de nombre George Bascom. La leyenda dice que Bascom, injustificadamente, exigió al jefe que devolviera a un niño robado; aunque Cochís se ofreció para ayudarlo, Bascom quiso apresarlos y el apache huyó rajando con su cuchillo la lona de la tienda de campaña del oficial.<sup>61</sup> El historiador David Roberts —a quien regresaremos más adelante— relata este episodio en su libro *Once They Moved Like the Wind* (traducido como *Las guerras apaches*), ante el cual la novela se mantiene notablemente fiel. A continuación, una comparación:

Los asustados casacas azules hicieron fuego. Alrededor de cincuenta cartuchos atravesaron el gélido aire de febrero mientras Cochise desaparecía con presteza entre los matorrales que crecían en la colina situada	Un testigo presencial declaró, frente al juzgado militar que revisó los hechos, que durante el escape del jefe los soldados de Bascom le dispararon cuando menos cincuenta rondas de munición. Dicen que, cuando llegó, herido en
---	---

---

<sup>60</sup> Sweeney, 1998, 463 (tal como lo reporta el *Santa Fe New Mexican* de la fecha en cuestión).

<sup>61</sup> Además de Roberts, Terry Mort (*The Wrath of Cochise*) relata aproximadamente la misma historia acerca del tiroteo y el escape de Cochís, aunque él atribuye el margen de error a que el traductor entre Bascom y Cochís era el padre del niño secuestrado, John Ward. Por otro lado, Donald E. Worcester, autor de *Los apaches. Águilas del sudoeste* (2019), afirma que Bascom fue acusado injustamente por un sujeto llamado Raphael Pumpelly. Bascom murió un año después del altercado con Cochís, así que no tuvo forma de limpiar su nombre. La historia de Pumpelly trascendió a pesar de que otras autoridades reconocieron que Bascom había actuado bien y que, si había habido apaches muertos tras el tiroteo contra Cochís, Bascom no sólo no había tenido culpa, sino que se había opuesto a la violencia.

inmediatamente detrás del campamento. Cuando el humo de la pólvora comenzó a disiparse, los soldados lo vieron huir herido en una pierna, pero ninguno de ellos lo persiguió. Cochise había huido tan rápido que cuando alcanzó la cumbre de la colina todavía tenía en la mano su taza de café. (Roberts, 2005, "La lona rasgada") una pierna, a una colina en la que ya no había modo de que lo atraparan, todavía llevaba en la mano la taza de café. (*Ahora me rindo*, 251)

El segundo momento de notable apego aparece en torno a la rendición de Gerónimo, ya en 1886 —cincuenta años después de la historia de Mangas Coloradas—, cuando Estados Unidos se hizo de más de la mitad del territorio mexicano. Los hechos sucedieron en la Sierra Madre, en Chihuahua, cerca del río Aros; el ejército estadounidense ha perseguido a Gerónimo por meses y consiguen convencerlo de que se rinda, por fin, de manera definitiva. Dado que las acciones suceden en territorio mexicano, y que el gobierno de este país está muy interesado en que los apaches dejen de aterrorizar las poblaciones sonorenses, hay autoridades del ejército cuya obligación es asegurarse de que Gerónimo no va a volver jamás:

Prefecto [Aguirre]: "¿Vas a rendirte a los americanos?"

Gerónimo: "Sí, porque puedo confiar en ellos. Pase lo que pase, no me matarán a mí ni a mi gente. [No tengo] nada más que decir."

Prefecto: "Entonces iré y veré que te rindas."

Gerónimo: "No. Tú vas al sur y yo voy al norte. No tendré nada que ver contigo ni con ninguno de los tuyos."

Y así fue. Un soldado mexicano vino con nosotros y finalmente regresó a su país con el aviso oficial del general Miles de que los temidos apaches habían sido trasladados a Florida (Gatewood y Kraft, L., 2005, 147).

El prefecto [Aguirre] le preguntó al apache si se iba con los estadounidenses por su voluntad. El indio respondió que en México lo fusilarían y que en Estados Unidos solo lo iban a hacer prisionero. El prefecto confirmó con un gesto de la cabeza [...] Aguirre le dijo a Lawton, por medio del cirujano, que ni hablar, que muchas gracias por cumplir su palabra. El capitán le agradeció sinceramente su contención. Nomás le voy a pedir un favor, agregó el mexicano. [...] le voy a suplicar que se lleve a uno de mis tenientes, que tiene buen inglés, para que regrese a México con el testimonio de que tienen al pinche indio metido en el calabozo de Florida donde usted me dio su palabra de que lo van a fundir (333).

En este caso, la ficcionalización de la novela se aparta muy poco de los documentos historiográficos (y, en general, se reconstruye solamente lo que los historiadores consideran hechos o prácticas efectivas). De todos los autores que se mencionan en *Ahora me rindo* ( nombra explícitamente a más de uno), David Roberts tiene una posición preminente; no sólo por el apego casi textual que acabamos de ver, sino también porque lo ha reconocido en entrevistas posteriores a la publicación de *Ahora me rindo*.<sup>62</sup> Hay que considerar que Roberts eligió nombrar a su libro *Once They Moved Like the Wind* en referencia a la primera parte de la frase con que Gerónimo se rindió por primera vez ante el general George Crook, en 1885 (“Once I moved about like the wind”), mientras que la novela apela a la segunda parte (“Now I surrender to you and that is all”):

Es curioso, en cualquier caso, que sea siempre la primera parte de la frase de la rendición la que se cita: «Antes me movía como el viento», cuando lo que importa es la segunda, el momento en que la sentencia se desmorona, representando el final abrupto de una forma de vida. «Ahora me rindo y eso es todo.» Es una frase que se cae, como el sol rapidísimo de los trópicos, como un águila perforada por el plomo de un imbécil, como Cuauhtémoc, el primer gran militar americano que se rindió frente a un blanco: «Águila en caída», «Sol que cae», quería decir su nombre. Un final no demanda elaboración: «Ahora me rindo y eso es todo», las palabras de un hombre serio (59-60).

La novela se separa de Roberts no sólo por el título —lo cual puede ser una nimiedad en sí misma—, sino por la perspectiva con que cada uno enfoca a los apaches. Mientras nuestro narrador es demasiado considerado con la forma de presentar a Gerónimo, Roberts es más frío; incluso podríamos decir que la novela, a pesar de respaldarse en gran medida en el trabajo del historiador, elige omitir algunas de las afirmaciones que pondrían en tela de juicio el valor de Gerónimo. En específico, el hecho de que, aun cuando los apaches detestaban la mentira y estimaban a la honestidad como un principio esencial, Gerónimo era un gran mentiroso, “un manipulador nato que se ganó su reputación entre los abnegados guerreros no siempre por medio de la verdad”.<sup>63</sup> El otro aspecto en el cual *Ahora*

---

<sup>62</sup> “Es un libro conmovedor del que vienen muchas de las historias más conmovedoras de mi novela” (Enrique en Guerrero, 2019).

<sup>63</sup> “Había algo paranoico en él. [...] De haber sido un hombre blanco del siglo xx, le habrían podido tildar de ser un completo neurótico” (Roberts, 2005, 168). “Gerónimo sólo convenció en vida a un reducido grupo de



*me rindo* se aleja de Roberts —y del resto de historiadores y antropólogos— es en que afirma constantemente que los apaches se extinguieron con la rendición de Gerónimo, mientras que Roberts dedica el ‘Epílogo’ de su libro a explicar qué fue de los sobrevivientes en los años posteriores a 1886.

### 2.1.b La ruptura con la Historia

A lo largo de *Ahora me rindo*, el narrador manifiesta una honda tristeza por la pérdida de los apaches chiricahua, que se corresponde con el desprecio por los actos que mexicanos y estadounidenses cometieron para exterminarlos. La relevancia de Gerónimo proviene, precisamente, de su resistencia, de su capacidad evasiva con la cual evitó al máximo lo que sin embargo fue inevitable: que los últimos chiricahuas fuesen apresados, luego exhibidos<sup>64</sup> y finalmente encerrados en los campos de concentración que constituyen las reservas apaches, donde —dice él— terminaron por morir. El narrador habla de la extinción apache como del final de toda estirpe autóctona:

Decir: «Ahora me rindo y eso es todo» es reconocer que lo que sigue es una pared que ya no se puede saltar, que se acabaron las variaciones porque ya llegamos al carajo. «Nuestra herencia», dijo un cronista anónimo tras la caída de Tenochtitlán en 1521, «es una red de agujeros.» Hay una curva de trescientos cincuenta años entre ambas frases. A Gerónimo le tocó reconocer que la red de agujeros ya se había terminado también [...] No era cierto que se estuviera rindiendo, estaba haciendo algo más grave y hermoso. Declarando *el fin de algo gigantesco que había empezado cuando el primer asiático vio América del Norte* y le pareció que estaba bien... (60, las cursivas son mías).

---

seguidores. Uno de sus muchos biógrafos, Olivier Delavault, explica que ‘dirigentes como Cochise, Mangas Coloradas o Victorio tenían un pueblo detrás; él, sólo partidarios’ (Marchena, 2019).

<sup>64</sup> A Gerónimo lo mantuvieron encerrado, aunque ya era un anciano, y “solo lo dejaron salir dos veces de la base militar, escoltado día y noche y para exhibirlo, primero como un trofeo encabezando el desfile de la toma de posesión de Theodor Roosevelt en 1901 —la figurita en la trompa de un Rolls Royce—, y después como un animal en cautiverio en la Exposición Universal de San Luis de 1904” (139).

El narrador es intransigente, definitivo: lo que comenzó en 1521 se acaba en 1886, con Gerónimo. En ningún momento la novela sugiere que sólo se extinguieran *ciertas* culturas, sino más bien parece hablar de *todas* cuando lamenta que “se acabaron las variaciones porque ya llegamos al carajo”. Es un juicio implacable y, además, es pronunciado con un tono dolorido, elegíaco.

Analicemos ahora la rendición de Gerónimo. La imagen que tenemos de este suceso es sumamente expresiva en sí misma, pues se trata de un pequeño grupo de guerreros que no llegaban a treinta (“Había un montón de niños y dos o tres abuelas. Veintisiete en total”, 355). A esta imagen —que es efectivamente histórica y de la cual constan fotografías—, el narrador le suma una explicación emotiva: cuando los apaches entraron en contacto con los conquistadores españoles en el siglo XVII, rehusaron formar parte de ese “nuevo mundo”, y se mantuvieron siempre fieles a su independencia incluso cuando “todo su mundo cupo en un solo vagón de tren: el que se llevó a los últimos veintisiete fuera de Arizona” (23). Justo en este punto la voz del narrador de *Ahora me rindo* entra en escena: “No sé si haya algo que aprender de una decisión como esa, extinguirse, pero me desconcierta tanto que quiero levantarle un libro” (23). Este narrador comienza a hablar de sí mismo (“Vivo de escribir [...] para poder sostener a mi familia...”, 23), como si se comparara con los apaches (“Si fuera un chiricahua solo leería...”, 24), y en el balance que hace entre sí mismo y los apaches aflora una especie de culpa, de remordimiento: no somos hijos de esta tierra, dice él, no somos hijos de América, “somos una fuerza de ocupación. Tendríamos que vivir de rodillas. Tendríamos que devolverla” (453).

Volveremos más tarde a la culpa. Por ahora es necesario preguntarnos qué es lo que se acabó con la rendición de Gerónimo. Para 1886, el ejército estadounidense había sometido —o asesinado— a decenas de tribus y comunidades indígenas: sioux, cheyennes, kiowas... En algunas de las batallas o negociaciones estuvo presente el mismo general ante quien se rendiría Gerónimo en 1885, George Crook.<sup>65</sup> Desde 1875, los chiricahuas

---

<sup>65</sup> La participación de Crook se remonta a la década de los setenta y termina aproximadamente en las mismas fechas en que Gerónimo se rindió definitivamente. Participó, en especial, en campañas y negociaciones con contra de los cheyenne y los sioux. Un libro famoso y desgarrador en el cual se repasa históricamente (desde 1860 hasta 1890) cómo fueron masacrados y doblegados los pueblos indígenas es *Bury My Heart at Wounded Knee: An Indian History of the American West* (traducido como *Enterrad mi corazón en Wounded*

comenzaron a ser recluidos en la reserva de San Carlos y pasaron de un encierro a otro (Fort Marion, Fort Pickens, Mount Vernon y, finalmente, Fort Sill), bajo la intuición del gobierno estadounidense de que, si lograban hacer de cada apache un individuo poseedor de tierra, podrían convertirlos en pequeños granjeros; luego habría que escolarizarlos y finalmente hacerlos competir en el mercado capitalista. Ese Otro que encarnaban los apaches había sido vencido, y ahora sólo quedaba enderezarlo. O quebrarlo. Todo el plan, evidentemente, jugó en contra de los apaches, comenzando con el hecho de que ellos consideraban sacrílego el monopolio de la tierra, de forma que durante mucho tiempo se resistieron a convertirse en lo que consideraban inmoral: un propietario. A los niños —que frecuentemente murieron de enfermedades curables— se les prohibía hablar en su lengua y por años se les llevó a Pensilvania para internarlos durante algunos meses; cuando volvían con sus familias, descubrían que ya no eran apaches, y al mismo tiempo les quedaba claro que no eran estadounidenses. Su identidad había sido destruida. A mediados del siglo xx se decidió liberar a los apaches del control federal, lo cual implicó que, además de cumplir con todas las responsabilidades civiles, tuviesen que competir —sin estar preparados y sin que fuese su convicción— en busca del éxito y la riqueza; por esos años se legalizó el consumo de alcohol dentro de las reservas, de forma que ahogaban su miseria en bebidas de baja calidad (Worcester, 2019).

A diferencia de lo que afirma el narrador de *Ahora me rindo*, los historiadores David Roberts y Donald E. Worcester, así como el antropólogo Grenville Goodwin,<sup>66</sup> no se refieren

---

*Knee*), de Dee Brown. Una de las masacres más cruentas cometida contra los pueblos indígenas es la de Sand Creek. Los indígenas no sólo habían terminado por adaptarse a vivir en las regiones que el gobierno estadounidense les indicaba, sino que incluso habían firmado la paz. A pesar de todo, en 1864 cerca de trescientos soldados fuertemente armados abrieron fuego en contra de un campamento cheyenne situado a orillas del río Sand: “En total serían unos seiscientos los indios congregados en aquel recodo del río, número que en sus dos terceras partes se componía de mujeres y niños. La mayoría de los guerreros estaban cazando búfalos...”. En esas condiciones se desarrolla la masacre. “Una vez finalizado el tiroteo, eran 105 los cadáveres de mujeres y niños que podían contarse, y 28 el número de guerreros muertos.” Un acompañante del coronel John Chivington, responsable de la masacre, mencionó cosas como estas: “Una mujer, que yacía con la pierna herida por una bala de cañón, rogaba clemencia con el brazo levantado; un soldado se acercó y se lo partió de un sablazo, entonces ella alzó implorante el otro, pero también se lo cortó [...] Las mujeres no ofrecieron resistencia y, tras su muerte, los soldados les arrancaron las cabelleras. A poca distancia, había una mujer descuartizada salvajemente; me pareció que yacía un feto a su lado. [...] El cuerpo mutilado de una mujer, del que habían arrancado también los órganos genitales, me impresionó por su crudeza [...] Eran muchos los bebés muertos o agonizantes junto a sus madres” (Brown, 2005, §4).

<sup>66</sup> *Los diarios apaches*, publicado en el 2000 por Peace River Films Press.

a los apaches como una cultura extinta; Worcester, quien hizo un trabajo más cercano a los descendientes de aquellos legendarios guerreros (su estudio recorre toda la historia apache y llega hasta la primera década del siglo XXI), destaca el profundo sentido de comunidad apache que siguen teniendo, al grado de que no se integran a la sociedad estadounidense por mantenerse fieles a las obligaciones rituales de su cultura. Es decir, la historia apache siguió su rumbo después de la rendición de Gerónimo y es altamente improbable que el autor lo ignore.<sup>67</sup> Goodwin y Worcester mencionan casos de chiricahuas libres en la Sierra Madre en tiempos tan tardíos como 1950. El propio Roberts (en el mismo libro citado en *Ahora me rindo*), menciona el caso de un joven guerrero llamado Massai, quien escapó del tren donde iba preso y volvió a pie a Nuevo México, donde vivió muchos años más; otros apaches evitaron ser capturados cuando Gerónimo se rindió y volvieron a México.<sup>68</sup> Por si esto fuera poco, el propio narrador de *Ahora me rindo* nos cuenta que en algún momento se encuentra con un “descendiente de la hermana de Gerónimo” (190). Es un irrelevante mesero que lo atiende a él y su familia en Truth or Consequences (Nuevo México), hasta que se gana su respeto cuando les revela su ascendencia: “Los niños se quedaron boquiabiertos. Lo trataron *a partir de entonces* con respeto y reverencia, como se merecía: era realza” (190; las cursivas son mías).

Como podemos ver, no hay buenas razones para afirmar que los apaches se extinguieron en 1886, de forma que haber elegido la rendición de Gerónimo como referencia final de dicha cultura es cuestionable. El propio personaje de Gerónimo lo es, tal como lo destaca el hecho de que los historiadores consideran más apropiado al jefe Cochís como líder y como símbolo de la integridad apache: “Para los apaches la honestidad era una virtud cardinal y la integridad de Cochise era legendaria entre su gente” (Roberts, 2005, 39); mientras que Gerónimo era un mentiroso compulsivo.<sup>69</sup> Vayamos más al fondo: Gerónimo

---

<sup>67</sup> “He leído casi todas las páginas que se han escrito sobre él” (155), afirma el narrador de *Ahora me rindo*.

<sup>68</sup> “Los hombres blancos de hoy en día apenas sabemos nada de estos «apaches perdidos», tal es el romántico nombre que les pusieron, aunque algunos historiadores sostienen que sus nietos se casarían con ciudadanos mexicanos y se adaptarían a su modo de vida quedándose en Sonora y Chihuahua. Los apaches que hoy en día viven en Arizona y Nuevo México guardan una tradición de secreto acerca de esos últimos fugitivos” (Roberts, 2005, 425).

<sup>69</sup> “Cochise, como los apaches en general, despreciaba a los mentirosos y se mostraba ante todo sincero y franco”, afirma Worcester (2019, 151).

ni siquiera cumple con el criterio que estableció el propio narrador para definir la naturaleza admirable del apache: estar dispuesto a morir. “Cuando los chiricahuas —la más feroz de las naciones de los apaches— no tuvieron más remedio que integrarse a México o a los Estados Unidos, optaron por una tercera vía, absolutamente inesperada: la extinción” (23). Cochís<sup>70</sup> y Victorio,<sup>71</sup> grandes héroes que desfilan en *Ahora me rindo*, sí dieron la vida defendiendo su libertad; Gerónimo no lo hizo. A diferencia de ellos, murió encerrado en una reserva y, de acuerdo con Rojas (2008, 234-235), vendía autógrafos, arcos y flechas cuando lo sacaban a exhibir; participó, como “curiosidad viviente”, en la Exposición Universal de San Luis (en 1904) y en el desfile inaugural de toma de posesión del presidente Roosevelt. Posó en varias ocasiones para ser fotografiado y también se volvió cristiano.<sup>72</sup> Incluso se dice que tenía diez mil dólares en una cuenta bancaria.

Dado que *Ahora me rindo* comienza con Mangas Coloradas, en México (en 1836), y termina con Gerónimo, en Estados Unidos (en 1886), podría pensarse que hay un balance entre las dos naciones. Pero no es así. En el fondo, la novela narra el destino de los apaches *desde el punto de vista de la Historia de Estados Unidos* —no de México, no de los propios apaches, y mucho menos de los pueblos indígenas mismos—, pues con la rendición de Gerónimo se acabaron las *indian wars*, mientras que en México continuó la guerra con otras comunidades indígenas. Si el narrador hubiese contado la historia de los chiricahuas, *desde la posición de los chiricahuas*, habría tenido que considerar a los fugitivos que se escondieron en México y sus descendientes; si la hubiese contado *desde la posición de los pueblos indígenas en México*, habría tenido que considerar, en primer lugar, a los yaquis (a los cuales definitivamente conoce, pues figuran en su novela como parte de los soldados

---

<sup>70</sup> “Cochís no les dio a sus enemigos el privilegio de ver la hora de su extinción” (291).

<sup>71</sup> Además de Cochís, el liderazgo del jefe Victorio también es resaltado en *Ahora me rindo*: después de una exitosa y sangrienta campaña en Estados Unidos (178), Victorio cometió un error de cálculo y, de regreso a México, su campamento fue descubierto por fuerzas del ejército mexicano. Fue asesinado en Tres Castillos (Chihuahua). De esa batalla escapó el jefe Nana, quien “hizo una alocución confirmada por más de un informante: «Victorio», dijo, «se murió como le habría gustado, peleando con su gente. Murió como vivió: libre e inconquistable»” (205).

<sup>72</sup> “Una última fotografía de Jerónimo lo muestra a él en pie en su parcela de melones, junto a su esposa Ziyeh y tres niños pequeños, con su sombrero sujeto con la mano derecha mientras sostiene un melón gigante en su brazo izquierdo. No hay orgullo en su rostro mientras bizquea bajo el sol mirando a la cámara, más bien parece un hombre cansado y soñoliento vestido con polvorientas ropas. ¿Es este el rostro —se pregunta uno— que se enfrentó a ocho mil soldados?” (Roberts, 2005, 434).

bajo el mando de Zuloaga), quienes firmaron la paz con México hasta 1929 (después de todo, exactamente al mismo tiempo que se perseguía a Gerónimo en el noreste de Sonora, al sur del mismo estado se perseguía al líder yaqui Cajeme, y en esta persecución participó el general Bernardo Reyes).<sup>73</sup>

María Cristina Pons (en *Memorias del olvido*) afirma que la novela histórica de fines del siglo xx

...responde a la búsqueda de una redefinición de una identidad (pero ya no una identidad nacional e impuesta desde una posición hegemónica de poder, como lo hizo la novela histórica tradicional), sino que se trata de una búsqueda de una identidad de la diferencia y/o de identidad regional de resistencia al efecto homogeneizador del proceso de globalización en el que se enclavan (1996, 264).

Dado que el narrador, “desde el podio de su piel blanca”,<sup>74</sup> impone a los descendientes de aquellos guerreros una naturaleza dictada desde arriba, podríamos afirmar que *Ahora me rindo* no forma parte de esta “redefinición de la identidad de la diferencia” (ustedes ya no pueden ser apaches —parece decirles—, eso está vedado para ustedes). Sin embargo, como veremos en 3.3, este manejo de los apaches ancestrales como distintos de los que hoy viven en reservas le dan al narrador la posibilidad de sugerir que, en algún momento del futuro, las tierras norteamericanas serán pobladas nuevamente por una población más diversa y digna, y no solamente “gringos” empeñados en explotar al otro.

Así pues, podemos afirmar que las dos más grandes libertades que se toman en la novela son, primero, la muy generosa representación de Gerónimo, a quien eleva por encima de la mundana existencia que han reconstruido los historiadores; y segundo, la tajante afirmación de que, junto a los apaches, se extinguieron todos los demás pueblos

---

<sup>73</sup> Como mencioné en 1.1.a, el origen de *Ahora me rindo* se debe —dice Enrigue— a “una pista falsa. José Emilio Pacheco me contó que el general Bernardo Reyes (padre de Alfonso Reyes) estuvo presente en la rendición de Gerónimo, una de las primeras remisiones de Gerónimo porque el jefe apache se rindió muchas veces, pero el dato me pareció fascinante...” (Enrigue, 2018). Al parecer, el general Reyes estuvo entre 1880 y 1883 al frente del control y negociación (sometimiento, en realidad) con el pueblo yaqui. Una presentación general se encuentra en los capítulos 6-8 de *Yaquis*, de Paco Ignacio Taibo II.

<sup>74</sup> “Zuloaga le informó a[l apache] Pisago, desde el podio de su piel blanca, que los iba a acompañar de vuelta al norte...” (131).

originarios, como si la rendición de Gerónimo fuese el último eslabón de toda la cadena indígena ancestral en América.

### 2.1.c El ideal de 'lo apache'

El narrador es sumamente cauto al momento de reconstruir lo que los apaches pudieron decir o pensar, a diferencia de lo que hace con los demás personajes; es decir que, mientras se relata con detalle todo lo que piensan y dicen estadounidenses y mexicanos, sólo se supone o se intuye al tratarse de apaches.<sup>75</sup> Veamos un ejemplo mexicano y uno estadounidense:

Todavía sentada en el suelo, Camila le dijo [a Zuloaga]: Me voy a levantar y vamos a caminar despacito y de lejecitos mientras todavía haya luz, estas son las viejas de guerreros que traen bronca con Sonora y no tienen por qué saber que usted es de Chihuahua. ¿Cómo sabe que soy de Chihuahua? Porque dice apashe y no apachi. (385)

El calor, le dijo [el general James Parker] al chofer, que estaba nervioso de estar transportando a un general. ¿Perdón?, preguntó. El putito calor, insistió, sintiendo otra vez en la boca el sabor acrimoso que le solían dejar los recorridos arrasando la tierra en Cuba y las Filipinas durante las guerras en las que comandó el duodécimo batallón de infantería de Nueva York... (237)

En cambio, con los apaches evita un acercamiento directo y prefiere llegar a ellos a través de lo que se sabe (gracias a los historiadores), sin jamás habitar sus mentes. Por ejemplo (todas las cursivas son mías): “[El jefe Juh] era un guerrero implacable y un jefe impenetrable. También era, *debió ser*, un padre ejemplar” (378); “Cochís *debe haber hecho* el cálculo infinitesimal que le permitió morirse viejo y de cáncer de estómago después de una vida entera en combate...” (250); “Entonces Gerónimo se alejó unos pasos, estrechando

---

<sup>75</sup> “...los apaches nunca hablan; dicen las cosas que dijeron en su momento pero nunca vemos el mundo interior de un apache” (Enrigue, 2019b).

todavía más al bebé pelirrojo. Le susurró algo al oído, *seguramente* en su lengua. [...] Le *pudo decir* al bebé que tenía poderes...” (455).

¿Cómo podemos conciliar el hecho de que el narrador trate con tanto respeto a los personajes apaches históricos, casi con nostalgia, pero al mismo tiempo tenga tan poca consideración con sus descendientes (que se consideran a sí mismos apaches)? La respuesta es simple: el narrador convierte a ‘lo apache’ en un conjunto de características, una abstracción que, precisamente por ser ideal, queda grande para quienes, por sangre, tradición y convicción, se denominan así. Desde mi punto de vista, son tres los elementos que constituyen esta abstracción.

Primero, la resistencia: cuando el narrador se debate entre solicitar o no la nacionalidad española para ayudar a su hijo Miquel que quiere estudiar cine en Europa, lanza todo un discurso sobre la resistencia de José María Morelos ante la tortura que le propinaron los españoles para que jurara lealtad al rey, y no cedió.<sup>76</sup> “Esa resistencia de apache, le escribí a Miquel, no puede pasar en vano entre nosotros” (87).

Segundo, la disposición a dejarse gobernar por un impulso básico: la novela nos presenta un encuentro entre Gerónimo y Pancho Villa cuando éste es niño. Muchos años después, Villa rememoraría dicho encuentro: Gerónimo, dice, lo estudió, le miró los dientes y la barriga: “Está bueno, le dijo [Gerónimo] a su gente, deberíamos llevármolo, y mirándome sin sonreír, pero ya relajado, me preguntó en tono de chanza: ¿Te vienes con nosotros?” (315). Villa apunta: “yo sí tenía miedo, y un chingo, pero el fondo del agujero siempre me ha parecido más dulce y pues me desbarranco” (314). La admiración que se manifiesta por Villa y Gerónimo se debe a su capacidad para no conformarse con las instituciones, sino a la fuerza que tienen para manifestar quiénes son a través de esos impulsos.

Tercero, la inocencia prístina de sólo ser: en más de una ocasión, el narrador nos compara a nosotros, hombres y mujeres del siglo XXI, con los apaches. Mientras que nosotros estamos gobernados por una “razón burocrática” (219), aquellos vivían “así nada más, en plan de cantar y bailar en lo que los cerdos ahorran” (31). Una vez que se ha

---

<sup>76</sup> Esto fue mencionado en 1.1.a.



impuesto lo social sobre lo individual, se vuelve más importante la “productividad ordenada” (219) que la alegría primigenia de sólo ser.

Comparados con ese ideal de ‘lo apache’, nosotros somos unos seres pusilánimes. “Primero muerto que hacer esto, fanfarroneamos todo el tiempo, pero luego vamos y lo hacemos...” (23), mientras que los apaches, por su inocencia y su impulsividad, y a pesar de toda su resistencia, terminaron por extinguirse. Las características de ‘lo apache’ (templanza, audacia y espontaneidad) se resumen en una sola virtud, inmensa e inalcanzable: la libertad. Esto explicaría el epígrafe del libro: “Esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría”. Es una cita de *El apando*, de José Revueltas, y corresponde a la descripción de los mecanismos carcelarios.<sup>77</sup> Como puede advertirse, el epígrafe es otra forma del título: la rendición de Gerónimo; por tanto, la extinción de los últimos seres libres, ajenos a nuestras instituciones, fue el inicio del mundo cuadrado y gris en que vivimos. Cuando el narrador declara, resuelve, que los apaches se han extinguido, lo que lamenta no es la historia objetiva de los apaches —y por lo tanto tampoco le interesa su existencia actual—, sino la pérdida de esa libertad primigenia.

Naturalmente, esto sólo puede generar lecturas ambiguas de *Ahora me rindo*: ¿de qué otra forma podría interpretarse una novela rebosante de referencias históricas pero concentrada solamente en el valor ideal de una abstracción (‘lo apache’)? Esto es precisamente lo que llevó a Carlos Pardo —como ya lo mencioné— a considerar que el narrador generó un “pasado mítico” para el “modélico” buen salvaje, lo cual terminaba por volver a los apaches políticamente insignificantes. Porque si una cultura es elevada a rango de pureza absoluta perdida, forzosamente los descendientes deberán ser tomados por representantes de su decadencia; si lo que se perdió es la libertad ideal, los que subsisten deberán ser ejemplares del servilismo.

Llevada a esa posición, una cultura (o una persona) forzosamente se desprende del paso del tiempo: se vuelve ahistórica. Por eso puede elegir a Gerónimo y no a Cochís, porque lo que al narrador le interesa no son los valores de los propios apaches (al nivel en

---

<sup>77</sup> “...triángulos, trapecios, paralelas, segmentos oblicuos o perpendiculares, líneas y más líneas, rejas y más rejas, hasta impedir cualquier movimiento de los gladiadores y dejarlos crucificados sobre el esquema monstruoso de esta gigantesca derrota de la libertad a manos de la geometría” (Revueltas, 1982, 55).

que lo entendería, por ejemplo, un antropólogo), sino la abstracción que ha extraído de ellos. También por eso puede afirmar que Gerónimo, Villa y Morelos tienen algo de apaches, pues 'lo apache' resplandece por aquí y por allá, con espontaneidad, en aquellas personas que mejor defienden el carácter único de su existencia. 'Lo apache', en este sentido, es una suerte de linaje rebelde que no se puede enseñar a través de instituciones y al cual éstas tampoco pueden refrenar.

La disyunción entre los planos histórico y mítico se ejemplifica en el actuar de los personajes: mientras los representantes de 'lo apache' se yerguen monumentales (Gerónimo, Mangas Coloradas), los enemigos son presentados en la cotidianidad menos agraciada (hurgándose la oreja, por ejemplo).<sup>78</sup> Lo monumental, lo ideal y lo mítico, contrapuestos a lo humano, lo agobiante y lo histórico. Si se tratara de dos superficies, notaríamos de inmediato que no coinciden. Nos cuesta trabajo notar la discrepancia porque la historia de los apaches es en gran medida desconocida, y es aquí donde la posición del narrador se vuelve esencial.

Comenté al comienzo que el narrador explica a veces, y otras narra, sucesos relativos a los apaches, de forma que *Ahora me rindo* está construida mediante dos voces: una, argumentativa, que habla sobre los apaches con ese tono nostálgico que ya hemos visto, y otra, narrativa, que se limita a contar las cosas. Esto es importante porque el nivel ideológico del discurso alcanza una gran eficiencia cuando a la explicación se le suma la narración, pues de esa forma el tono didáctico se ejemplifica con los sucesos relatados prácticamente en el mismo momento. Bajtin (1989) afirma que, mientras la poesía es un género "sin ningún miramiento hacia la palabra ajena" (102) porque impone un ritmo único y centralizado a la variedad lingüística, la novela es esencialmente plurilingüe, pues mantiene los estratos semánticos y alusivos del lenguaje vivo (115). La poesía unifica lo múltiple; la novela mantiene la diversidad. A pesar de esta fundamental diferencia, dice Bajtin, ello no implica que "la diversidad de lenguajes [...] no puedan formar parte de la obra

---

<sup>78</sup> "Grover Cleveland se metió el dedo meñique en la oreja izquierda y olió la cerilla que recogió con la uña [...]. No era el ejecutivo más brillante que hubieran tenido los Estados Unidos" (230); "El jefe [José María Zuloaga] se rascó una oreja, se olió la cerilla y se limpió el dedo en el pantalón, que ya estaba tieso de mugre" (190-191).

poética”, sino que dicha pluralidad “no está en el mismo plano que el lenguaje real de la obra” (104). Algo semejante ocurre en *Ahora me rindo*: aun cuando hay al menos una veintena de voces perfectamente definidas, estas nunca se encuentran en la misma posición del narrador; las voces se nos presentan *dentro* del relato que hace el narrador (en una condición intradiegética), y éste es el único consciente de su posición ante la historia que cuenta (en una posición extradiegética). Desde esta perspectiva, podemos afirmar que *Ahora me rindo* es una novela monológica, regida por una visión única (acerca de los apaches, cuando menos), aunque habitada por muchas voces subsumidas, dependientes y derivadas de ella.

Isaiah Berlin (1998) retoma un fragmento del poeta griego Arquíloco (“La zorra sabe muchas cosas, pero el erizo sabe una importante”) y propone, a partir de dicho fragmento, una fórmula clasificatoria de pensadores: hay quienes tienden a relacionar todo con un principio unificador “universal y organizador que por sí solo da significado a cuanto son y dicen”; y hay quienes consideran que no hay tal principio y por lo tanto “persiguen muchos fines distintos, a menudo inconexos y hasta contradictorios” (39). Según Berlin, “Los erizos tienen la personalidad intelectual y artística de los primeros. La zorra, la de los segundos” (40). (La idea, dice el autor, no es dogmatizar dicha oposición, sino sólo aprovechar las oportunidades que ofrece.) En el caso de *Ahora me rindo*, la voz narradora, centrífuga y que explora por aquí y por allá la naturaleza de cada personaje, deleitándose con la recreación de las características étnicas y los datos históricos, correspondería con la zorra; en cambio, la voz argumentativa, centrípeta en tanto reflexiona sobre sus personajes y totaliza la experiencia desde su arrepentimiento e inconformidad de ser quien es, centraliza las diversas experiencias en algo más dogmático que la Historia (en tanto relato que aspira a ser definitivo): el ideal, el símbolo.

En *Ahora me rindo*, las partes, digámoslo así, ‘del novelista’, son las más neutrales para acercarnos a los apaches, en tanto se apegan a las autoridades históricas; en cambio, las partes argumentadas o explicadas son las más subjetivas y las que buscan generar en el lector esa especie de nostalgia, de culpa por no cumplir con el ideal de ‘lo apache’.

#### 2.1.d La libertad contra las instituciones

*Ahora me rindo* se caracteriza por un movimiento, por una torción: extraer de los apaches históricos, como si se tratara de un proceso de laboratorio, un ideal ahistórico. A diferencia de las personas de carne y hueso, los ideales no mueren (esto da a Gerónimo, como encarnación de 'lo apache', una permanente vigencia), sino que se corrompen; es decir, el enemigo de 'lo apache' no es la muerte, sino las instituciones modernas que nos hacen renunciar a la libertad en provecho de la medra. Y dentro de éstas, hay dos que se critican de manera muy evidente: la mentalidad productiva y el Estado-nación. El narrador las coloca como las grandes causantes del conformismo moderno: "los cerdos que ahorran", siguiendo una "productividad ordenada", son explotados por esa "entelequia rapaz" que es el Estado,<sup>79</sup> dentro de fronteras arbitrarias y absurdas. La historia de los apaches (los históricos, en este caso) ejemplifica esta absurdidad: su estilo de vida, más libre y espontáneo, fue destruido por la geometría, la matematización, el control cuantitativo del mundo.

De ese crimen original —en la lógica del narrador— provendríamos nosotros, los alienados, incapaces, incluso, de saber cómo se llamaba originalmente la tierra que llegamos a ocupar: "Primero los europeos jodiendo a los indios, luego los europeos jodiéndose entre ellos para ponerles nombre a las cosas de un continente con una palabra prestada. Y eso es todo, América, como quiera que te llames" (350-351). Por lo tanto, tener o ser 'lo apache', en tanto está unido a una noción de dignidad y se opone a un comportamiento acomodaticio, constituye una orientación moral (a la cual se apega el narrador). Desde luego, se trata de una orientación muy rudimentaria, pero ello no obsta

---

<sup>79</sup> Véase, por ejemplo, en qué términos plantea a Zuloaga: "Zuloaga tuvo el mejor expediente de su generación combatiendo contra los apaches tal vez solo porque su interés de cazador lo distanciaba del tópico tan vulgar de la justicia: no entendía su oficio como el de un vengador de la entelequia rapaz que es el Estado, sino como un juego" (16).

para que sea consistente: cada vez que alguien participa de 'lo apache', se le exalta, y cada vez que se aleja, se lo ridiculiza.

Todas estas disquisiciones sobre la historia no deben hacernos perder de vista la historia familiar del narrador. Mientras éste, al sumar relatos —la voz del novelista— a sus explicaciones —la voz argumentativa—, nos orientaba con mucha precisión acerca de cómo mirar a los apaches, no puede lograr lo mismo en lo que respecta a su viaje por carretera. Lo que dice sobre sí mismo no puede separarse en una voz que argumenta y una que relate, porque no hay ninguna autoridad ajena (como lo fue David Roberts al hablar de los apaches) en la cual sustente su objetividad. Todo su relato personal es subjetivo. En este sentido, el narrador está desnudo a los ojos del lector, y en esta desnudez se transparenta su crítica a una institución más: la familia.

El narrador tiene tres hijos —dos pequeños y uno a punto de entrar en la edad adulta— y en ningún momento se sugiere un regaño o una corrección. Las relaciones parecen suceder sin restricciones jerárquicas, como si todos fueran amigos en un divertido viaje por carretera. El hecho de que el narrador no se siente responsable por los hijos queda claro cuando los lleva a la parte más alta de las montañas Chiricahua, donde los pone en riesgo de muerte (en especial a los más chicos), pues se adentran en una gruta aun cuando había amenaza de tormenta. Él y su hijo más grande “nos asimos, como pudimos, de los filos de piedra de las paredes”, mientras los pequeños apenas podían mantenerse “entre nuestros cuerpos y el muro”. Hasta ese momento, el narrador entiende la gravedad de la situación: “Si hubiera bajado por ahí una rama complicada o un animal ahogado, nos habría llevado consigo y habríamos terminado en cascada al abismo” (299). En cierta forma, el narrador reconoce que su impertinencia no la cometió ningún otro padre de familia,<sup>80</sup> y que tampoco la cometería su esposa quien es “definitivamente más responsable” (297).

El narrador admira a los niños apaches porque eran tan capaces de sobrevivir en condiciones inhóspitas como los adultos, y manifestaban el mismo valor en batalla (incluso

---

<sup>80</sup> “El filo de una tormenta mayúscula se estaba dibujando en el horizonte y el padre de una de las familias que iban de salida nos lo hizo notar” (298).

para asesinar, si era necesario).<sup>81</sup> Guardando todas las proporciones, el narrador está de acuerdo con esa madurez infantil (que hoy consideraríamos prematura o insuficiente) y por eso trata a sus hijos como si fuesen sus iguales. El hecho de que su esposa sea “más responsable” la coloca del lado de una maternidad moderna —o sea, no apache—, y esto no puede sino separarlos: él, del lado de la libertad aventurera, y ella acoplada al mundo gris de los “cerdos que ahorran”.<sup>82</sup> En toda la novela no hay una sola palabra acerca del amor o del compromiso marital, sino todo lo contrario: al hablar de Camila,<sup>83</sup> el narrador plantea que lo mejor que le pudo pasar fue ser secuestrada por Mangas Coloradas. Después de todo, dice, “¿Quién va a querer regresarse a la cocina y las enaguas y [...] y a perseguir chamacos todo el día y todas esas chingaderas que le hacen ustedes a sus mujeres si puede andar echando desmadre todo el día?” (149).

Debajo de las historias de apaches, “gringos” y mexicanos, *Ahora me rindo* es una crítica a los Estados, a las fronteras, a las leyes, pero también a las formas instituidas y coercitivas de comportamiento, dentro de las cuales está el matrimonio y la paternidad. Al mismo tiempo, también es un lamento —el del narrador— por no haber podido resistirse al interés y al medro, por no haber tenido la “resistencia de apache” que admira de Morelos. “Tal vez todos fuimos así alguna vez, nómadas y felices. Íbamos pasando y alguien nos encadenó a la historia, nos puso nombre, nos obligó a pagar renta y nos prohibió fumar adentro” (31). Sin embargo, confía en que sus hijos, o quizá los niños en general, sí sean capaces de hacerlo: la infancia, como estado de pureza todavía no contaminado por las instituciones, es un potencial que reverdece con cada niño y cada niña. Aunque es muy

---

<sup>81</sup> “Kaw-tenné era un apache mexicano del siglo XIX cuya banda estaba formada solamente por niños y adolescentes. [...] En esa fecha estaba compuesta por treinta y ocho guerreros, todos varones, todos adolescentes y niños, cada uno en su caballo o su mula. [...] Treinta y ocho lanzas con una punta de bayoneta implican la muerte de treinta y ocho soldados profesionales a manos de una banda de niños” (66).

<sup>82</sup> Considérese, por ejemplo, cómo se expresa de ella en el siguiente fragmento: “Estoy en Moabit por la razón menos épica del mundo, la menos aventurera y mejor protegida por el estado de las cosas contemporáneo: vine a pasar unos días con Valeria, que prepara una serie de conferencias para la Academia de Arte Contemporáneo de Berlín en una residencia de artistas llamada DZ/U” (50).

<sup>83</sup> Camila, que se había casado con un hombre mucho mayor que ella, “nunca cogió con su marido aun si la batalla de ambos contra lo diario era tan conmovedora y desgastante como un matrimonio de verdad” (19).

probable que este potencial termine por marchitarse<sup>84</sup> y que los mejores (o sea, los más apaches) terminen siendo explotados por los pusilánimes (o sea, los que medran más),<sup>85</sup> la infancia es esa condición inherente de libertad. Por eso es que Gerónimo cierra la novela hablando con un niño, susurrando unas palabras que no podemos oír, y que si escucháramos no comprenderíamos, porque están reservadas sólo para quienes tengan 'lo apache'.

---

<sup>84</sup> Por ejemplo, su hijo más grande, Miquel, parece haberlo ya perdido, y por eso el narrador se ve en la necesidad de explicarle que la "resistencia de apache" de Morelos "no puede pasar en vano entre nosotros" (87).

<sup>85</sup> En un momento dado, el narrador observa a unos niños jugar fútbol; hay unos muy hábiles y unos que no lo son. De ellos, al final, dice lo siguiente: "Quién sabe si alguno de los niños alemanes que vi jugando con tanto brillo y pulmón en el parque de Moabit va a terminar jugando en un equipo profesional, si será campeón del mundo. Los derrotados, a los que sometían de manera tan festiva e inspirada, van a tratar de joderlos para que no lleguen, y si llegan, ellos van a ser los directivos de su liga, sus abogados, sus banqueros, sus dentistas, sus presidentes. Les van a joder la vida y al final se van a quedar con su dinero, van a medrar con su fama, van a cortar la red y cuando caigan van a obligarlos a que les agradezcan algo. Eso va a ser todo. América, América, eso es todo" (61).

## 2.2 *Desierto sonoro*: el poder de la frágil infancia

*Desierto sonoro* abre con la voz de una narradora-personaje preocupada por el aumento de niños latinoamericanos no acompañados que llegan (o intentan llegar) a Estados Unidos,<sup>86</sup> y por la respuesta que tiene el gobierno de este país, pues, en lugar de recibirlos, ha decidido perseguirlos y que se les deporten de manera expedita.<sup>87</sup> En este sentido, la novela es una aproximación a los riesgos que ellos enfrentan en su largo trayecto: desde cruzar ríos y desiertos, hasta la corrupción de las autoridades mexicanas; desde el cansancio por las extenuantes caminatas, hasta la posibilidad de morir a manos de la policía migratoria estadounidense. La narradora-personaje reflexiona con amargura sobre cómo las personas en Estados Unidos —legisladores, reporteros, gente de a pie— estigmatizan a los migrantes,<sup>88</sup> los atemorizan<sup>89</sup> y, directa o indirectamente, son responsables de sus muertes.

Recordemos, de manera muy sucinta, la forma de *Desierto sonoro*. La narradora-personaje —cuyo nombre jamás se dice, como tampoco el de sus hijos ni su esposo— es una documentalista sonora, o sea que registra el mundo a través de sus sonidos (por ejemplo: Nueva York a través de las lenguas que se hablan en la ciudad). Su esposo se dedica aproximadamente a lo mismo y fue así como se conocieron hace algunos años; ella ya tenía una hija, y él, un hijo.<sup>90</sup> La novela comienza con el viaje que la familia emprende rumbo a Arizona, lugar donde el esposo piensa trabajar en un proyecto sobre “los fantasmas de Gerónimo y los últimos apaches libres” (33). Ella no está convencida de ir y sólo acepta

---

<sup>86</sup> “En un lapso de seis o siete meses, más de ochenta mil niños indocumentados provenientes de México y del Triángulo del Norte de Centroamérica, pero sobre todo de este último, habían sido detenidos en la frontera sur de Estados Unidos” (31).

<sup>87</sup> “El Gobierno, con respaldo de los tribunales, acaba de anunciar la creación de un expediente prioritario para menores indocumentados, lo cual quiere decir que los niños que llegan a la frontera tendrán prioridad para ser deportados” (84).

<sup>88</sup> “Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos” (56).

<sup>89</sup> “...los niños también saben que, de no entregarse a la justicia, su destino es seguir siendo indocumentados, como la mayoría de sus padres o familiares adultos que los esperan en los Estados Unidos” (213).

<sup>90</sup> “Cuando conocí a mi esposo, mientras trabajábamos en el proyecto del paisaje sonoro de Nueva York, sus ideas sobre el paisajismo sonoro me resultaron intrigantes...” (126).



porque tiene la esperanza de que su fracturado matrimonio se salve. Su interés por el destino de los niños latinoamericanos migrantes se agudiza a lo largo del viaje, por tres motivos: 1) las noticias cada vez más constantes y despectivas sobre los “niños invasores”;<sup>91</sup> 2) las hijas de una conocida suya, Manuela, que desaparecieron en la frontera al entrar ilegalmente a Estados Unidos; y 3) la lectura de un libro llamado *Elegías para los niños perdidos*, donde se narra la difícil travesía de siete niños migrantes.

A la mitad exacta del libro la familia atestigua la deportación de algunos niños latinos. Hasta ese momento, la narradora no había encontrado la manera de contar la historia de los niños migrantes, y entonces descubre que esa historia sólo la puede contar su hijastro.<sup>92</sup> Éste se convierte, entonces, en el narrador. Con sus apenas diez años, él decide buscar a las hijas de Manuela en el desierto de Arizona, de forma que una mañana escapa con su hermana (ella tiene cinco años) mientras sus padres aún duermen. La travesura desemboca en un suceso extraordinario, pues parece mezclar a todos los niños mencionados en la novela: además de los hijos de la narradora, están los niños latinoamericanos migrantes, los niños de las *Elegías* de Ella Camposanto, y, probablemente, las hijas perdidas de Manuela. Esta fusión de personajes ocurre en condiciones oníricas (lo veremos más adelante), y los niños establecen una breve pero fraterna comunidad antes de que cada uno tome su propio camino: se van los niños migrantes, mientras que el hijastro y la hija de la narradora regresan por fin, después de casi dos días extraviados, con sus padres. Después de esta experiencia ilusoria, el final de la novela se bifurca: por un lado, está la realidad de la narradora, para quien han encontrado muertas a las hijas de Manuela; y por el otro, está la realidad del hijastro, quien cree que siguen vivas.

Los dos narradores (la madrastra y el hijastro) están interesados en los niños migrantes, pero se trata de un interés contextual, de trasfondo. La intimidad de su pensamiento nos permite saber que ellos persiguen algo que les más cercano, algo que les es más valioso que la imagen abstracta de niños desconocidos y a quienes llaman, de forma genérica, “los niños perdidos”. ¿Qué quieren, de manera más profunda, los narradores? La

---

<sup>91</sup> “Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos” (56).

<sup>92</sup> “Es su versión de la historia la que nos sobrevivirá; su versión la que quedará y será transmitida” (231).

madrastra quiere hallar la forma de construir una historia coherente sobre “los niños perdidos”, pero nunca lo logra porque se siente avasallada ante la gravedad del problema y la cantidad de información. Cuando se da cuenta que el único capaz de hacerlo es su hijastro (“su mente había compuesto un mundo ordenado con todo el caos que nos rodeaba”, 231), cede la voz narradora. El hijastro, por su parte, sólo quiere que su hermanita no olvide este viaje, de forma que le ha hecho una grabación para que pueda recordarlo. Esa grabación es lo que nosotros leemos.

Salvo por una brevísima participación de la madrastra, la segunda mitad de *Desierto sonoro* corre a cargo del hijastro-narrador (puede revisarse la tabla de contenidos elaborada en el primer capítulo). Es decir, el papel de éste es fundamental para la novela, puesto que él hace lo que ella no logra. A pesar de eso —y fuera de los consabidos elogios—,<sup>93</sup> la crítica ha puesto en duda la representación del niño: Emily Witt (2019), en la *London Review of Books*, señaló que la voz del hijastro está menos lograda que la de la narradora inicial; y James Wood, en *The New Yorker*, fue todavía más lejos, pues, en su opinión, los hijos de la narradora “no pueden hacer otra cosa que más representar —o sea, habitar imaginativamente— las brutales penurias de otros menos afortunados. En este sentido, los hijos simplemente representan los dilemas de la narradora” (2019). Estos juicios, además de poner en duda el valor estético de la voz del hijastro, o su verosimilitud, sugieren que la posición diegética de este último no es equivalente a la de la narradora. El problema es que la voz del hijastro no se encuentra en una condición intradiegética, sino que su narración es tan independiente como la de su madrastra. ¿Cómo puede entonces ser un artificio? Mi hipótesis es que el hijastro *no* es un artificio, pero que *tampoco* es una voz autónoma; el hijastro es un complemento de la narradora tanto en el contenido como en la forma.

Dicho lo anterior, los objetivos del presente apartado son los siguientes. Primero, determinar la situación que guarda el relato del niño frente al de su madrastra, a fin de hallar en qué medida son, o equivalentes, o asimétricos. Segundo, definir la representación que hace la narradora sobre la infancia; esto nos permitirá saber si a los niños migrantes y a sus hijos se les considera bajo la misma óptica y cuál puede ser ésta. Tercero y último,

---

<sup>93</sup> Véase 1.2.a.

analizar si *Desierto sonoro* implica una reivindicación de los niños migrantes y cómo es que la novela la lleva a cabo.

### 2.2.a Los niños y su nacionalidad

La narradora conoció a Manuela hace tiempo, en una reunión escolar de padres de familia;<sup>94</sup> después de una plática sobre sus respectivas raíces indígenas mexicanas,<sup>95</sup> llegaron a un trato: Manuela se dejaría grabar para el “documental sonoro en el que mi esposo y yo seguíamos trabajando”, y a cambio la narradora le ayudaría a traducir, del español al inglés, documentos que ayudaran a que las hijas de Manuela fueran defendidas por un abogado para no ser deportadas.<sup>96</sup> Manuela y sus hijas provienen de Oaxaca.

Cuando la narradora emprende, junto a su familia, el viaje rumbo a Arizona, lleva consigo “un librito rojo que no había leído aún y que llevaba por título *Elegías para los niños perdidos*, de Ella Camposanto” (37). Este libro, inspirado “vagamente en la histórica Cruzada de los Niños”,<sup>97</sup> relata el viaje que llevan a cabo siete niños.<sup>98</sup> Por más que la narradora afirma que este viaje ocurre en una región imprecisa, no puede sino tratarse de América, pues “los niños del libro montan en el techo de «góndolas» [...] una palabra que en Centroamérica designa a los vagones o los carros de los trenes de carga” (178). Por lo tanto, los niños provienen de Centroamérica.

---

<sup>94</sup> “Estábamos en el auditorio, esperando para votar por los nuevos representantes de padres de familia” (27).

<sup>95</sup> “Ellos eran de la mixteca, me dijo. Su lengua materna era el triqui. [...] Le conté que mi abuela era ñañú y hablaba otomí, una lengua tonal más sencilla que el triqui, con sólo tres tonos” (27).

<sup>96</sup> “Tenía dos hijas mayores —de ocho y diez años— que acababan de llegar a Estados Unidos, después de cruzar la frontera a pie, y que en ese momento se encontraban en un centro de detención en Texas” (28).

<sup>97</sup> Marcel Schwob realizó una composición acerca de este mismo tema en *La cruzada de los niños* (hay una edición reciente por parte del Fondo de Cultura, en la colección Vientos del pueblo).

<sup>98</sup> “...en una región que quizá podría situarse en África del Norte, el Medio Oriente y el sur de Europa, o bien entre Centroamérica y Norteamérica...” (178).

La narradora nunca dice abiertamente cuál es su nacionalidad,<sup>99</sup> pero dos datos nos sugieren que es mexicana: primero, afirma que su abuela era ñañú, o sea, del Estado de Hidalgo, en México; segundo, que sus rasgos físicos levantan sospechas de extranjería (lo mismo le sucede al esposo, quien, además, no habla bien el inglés).<sup>100</sup> Esto es algo que no ocurre con sus hijos, primero, porque se expresan siempre en inglés, y segundo, porque, a pesar de que en la segunda parte vagabundean solos al sur de Nuevo México, en una zona fronteriza, ninguna de las personas nativas considera que podría tratarse de niños indocumentados.<sup>101</sup> Es decir, los hijos de la narradora, aunque son parcialmente extranjeros —dada su ascendencia—, son ya estadounidenses: indistinguibles por su aspecto, su acento, su educación. Son migrantes, pero perfectamente acoplados a la cultura estadounidense.

A lo largo del viaje, la narradora conoce a un par de niños estadounidenses. Por ejemplo, en un lugar llamado Dixie Café, en Boswell (Oklahoma), observa a dos familias estadounidenses. La primera consta de mamá e hijo: “una mujer cuya cara y brazos tienen la textura del pollo hervido, y un niño pequeño en una sillita para bebés al que la mujer alimenta con papas fritas” (158). La segunda tiene un bebé que desconcierta a la narradora, pues “es más bien grande. Tal vez, incluso, inquietantemente enorme. Resulta difícil afirmar que alguien de ese tamaño es un bebé”.

Como podemos ver (en especial con el último caso), la narradora establece diferencias sutiles, pero definitivas, en su apreciación de los niños. Los niños migrantes no son “inquietantemente” grandes, chicos o delgados, ni lo son tampoco sus hijos. No le parecen inquietantes en absoluto. Y cuando todos estos se encuentran en el desierto (los suyos y los migrantes), los vemos comportarse con una civilidad admirable, pues comparten

---

<sup>99</sup> “Más tarde, en una gasolinera a las afueras de un pueblo llamado Loco, alguien me pregunta por mi acento y por el lugar donde nací, y yo respondo que no, que no nací en este país, y cuando digo el nombre del lugar donde nací no recibo ni siquiera una ceja arqueada por respuesta” (163).

<sup>100</sup> “...unos oficiales de la migra, en un pueblo llamado Comanche, nos piden que les mostremos nuestros pasaportes” (164).

<sup>101</sup> Este detalle lo pasa por alto el lector de la traducción al español, pero no hay que olvidarlo: la novela se publicó como *Lost Children Archive*, y todas las frases y chistes se dicen originalmente en inglés. Esto es perfectamente claro cuando, de forma excepcional, se expresan en español: “Back in the car, you made up your absolute best knock-knock joke ever, which Pa didn't understand, cause it was half in Spanish, but Ma did, and so did I 'cause I also understood Spanish: / Knock-knock! / Who's there? / Paris! / Paris who? / Pa-re-ce que va a llover!” (*Lost Children Archive*, 220).

su comida de forma ordenada.<sup>102</sup> En cambio, con los estadounidenses, cuando no se trata de uno “inquietantemente enorme”, se trata de otro que tiene poco de civilizado: el niño “responde con chillidos y bufidos [...] El niño chilla [...] El niño gorjea [...] grita desde su sillita”, y, además, blande “una papa frita, lleno de entusiasmo”, “una papa con tanta mayonesa y cátsup que la punta se dobla, como una disfunción eréctil” (159). La construcción del relato establece, implícitas, las cualidades de los niños *según su nacionalidad*, sin juicios abiertamente declarados pero en una narración que parece calificar a los personajes. ¿Significa esto que la narradora desprecia a los niños estadounidenses y elogia a los latinoamericanos? No precisamente. Significa, en todo caso, que lo que rechaza o aprecia son las cualidades culturales reflejadas en los niños (por ejemplo, la comodidad excesiva, vacua, que hace alimentar a un niño con papas rebosantes de grasa).

Ahora bien, si la narradora manifiesta esta sutil diferencia basada en la nacionalidad, ¿dónde quedan sus propios hijos? La situación es ambigua: ella nunca los equipara con los niños estadounidenses promedio, y sin embargo tampoco muestra en qué habrían de ser distintos, como si quisiera que fueran diferentes pero sin acertar a decir en qué sentido. En una escena particularmente bien contada, el hijastro hace una rabieta porque quiere seguir jugando en lugar de volver al carro para retomar el viaje; después de llorar y gritar, en una inconsciencia cercana a la del niño de la papa con disfunción eréctil, de pronto recupera su sensatez: “lágrimas, gimoteos, sollozos y un tartamudeo que dice ya, lo siento, está bien” (86). ¿De qué lado lo ponemos? ¿Del lado del capricho de los niños estadounidenses, o del lado de la prudencia de los indígenas? La narradora sugiere que esta respuesta dependerá del desempeño que tengan ella y su esposo, como padres.

A medida que la familia avanza en su viaje y los niños comienzan a familiarizarse con los relatos de apaches, que cuenta su padre, y las noticias de niños migrantes, que interesan a su madre, empiezan a mezclarlos en sus fantasías infantiles: “los niños han estado escuchando, más atentamente de lo que creíamos, las historias sobre [...] Gerónimo, así como esa otra historia que seguimos en las noticias, sobre los niños en la frontera. Pero

---

<sup>102</sup> Los niños comen “con hambre desesperada, por turnos, primero la niña más chica, luego el niño del sombrero rosa, luego la niña nueva...” (401).

combinan esas historias, las confunden” (97). Esto preocupa a la narradora: ¿debería poner límites a lo que sus hijos escuchan del mundo de los adultos? ¿Estarán preparados? Su respuesta es contradictoria: por un lado, decide “dejar de escuchar las noticias [sobre niños migrantes] en la radio, al menos mientras [los hijos] estén despiertos” (98). Por otro, cuando el hijastro le pregunta de qué se trata *El señor de las moscas* (que a veces ponen como audiolibro en su viaje a Arizona), ella le suelta un discurso tan conceptualmente complejo que resulta absurdo, como explicación, para un niño de diez años:

Y con ese experimento imaginario [William Golding] concluyó que la naturaleza humana nos lleva a cosas muy malas, como la barbarie y el abuso, si nos sustraemos al imperio de la ley y al contrato social. [...] entonces el punto principal que el libro trata de plantear es simplemente que los problemas de la sociedad se remontan a la naturaleza humana. Si A, entonces B. Si los humanos son por naturaleza egoístas y violentos, entonces siempre terminarán matándose y abusando del otro, a menos que vivan bajo leyes y bajo un contrato social. (203)

El niño —y en esto la novela es bastante realista—, responde: “¿Pero qué es eso de la naturaleza humana sustraída al imperio de la ley? Ojalá no hablaras así, ma” (203). La narradora oscila en sus juicios: “Tal vez los exponemos demasiado —a demasiado mundo—. Y tal vez esperamos demasiado, esperamos que entiendan cosas que quizá no están listos para entender” (115). ¿Los niños están listos para las historias de apaches y las noticias de migrantes? ¿Están listos para entrar al mundo de los adultos, o es mejor que se les proteja, reteniéndolos en un mundo adecuado para ellos? Mostraré a continuación cómo es que, aun cuando la narradora no responde nunca estas preguntas de manera abierta, la configuración de la propia novela puede considerarse una respuesta; y, por lo tanto, cómo es que *Desierto sonoro* puede considerarse como el proyecto que, a fin de cuentas, la narradora sí logra resolver.

## 2.2.b La falsa simetría: el niño sabueso

El capítulo anterior mencioné las características formales de la estructura de *Desierto sonoro*, en particular las siguientes tres: la extensión del libro, la distribución (y el título) de los apartados, y las estrategias narrativas. Estas tres características pueden parecer banales o insignificantes si se les considera como elementos ajenos al contenido (o, peor aún, como meras curiosidades). Ahora es momento de mostrar de qué manera, por el contrario, forman parte de la expresión del contenido en lo que respecta a la infancia.

El primer elemento es el más simple. Quien abra *Desierto sonoro* por la mitad encontrará que allí cambia el narrador.<sup>103</sup> La narradora afirma que ella y su hijastro suelen rivalizar sobre ciertas cosas (“siempre nos hemos tratado como iguales en este tipo de campos de batalla”)<sup>104</sup>, de forma que la equivalente distribución de páginas podría sugerir que ambos tienen el mismo peso narrativo, como si el hijastro pudiera sostener su relato sin depender de la narradora. El problema es que esta equidad es falsa: en la mitad relatada por el hijastro, al menos una tercera parte de las páginas corresponden a algo que no es su voz: hay imágenes, fotografías y textos breves que corresponden, ya sea a Ella Camposanto (la autora de las *Elegías para los niños perdidos*), o a la propia madrastra (sin contar que hay más páginas en blanco).<sup>105</sup> Por el contrario, en la mitad relatada por la mujer no hay fotografías, y el texto de las *Elegías* no llega a diez páginas. Por lo tanto, en cuanto a su extensión, la novela es una equivalencia ficticia, forzada, entre los dos narradores.

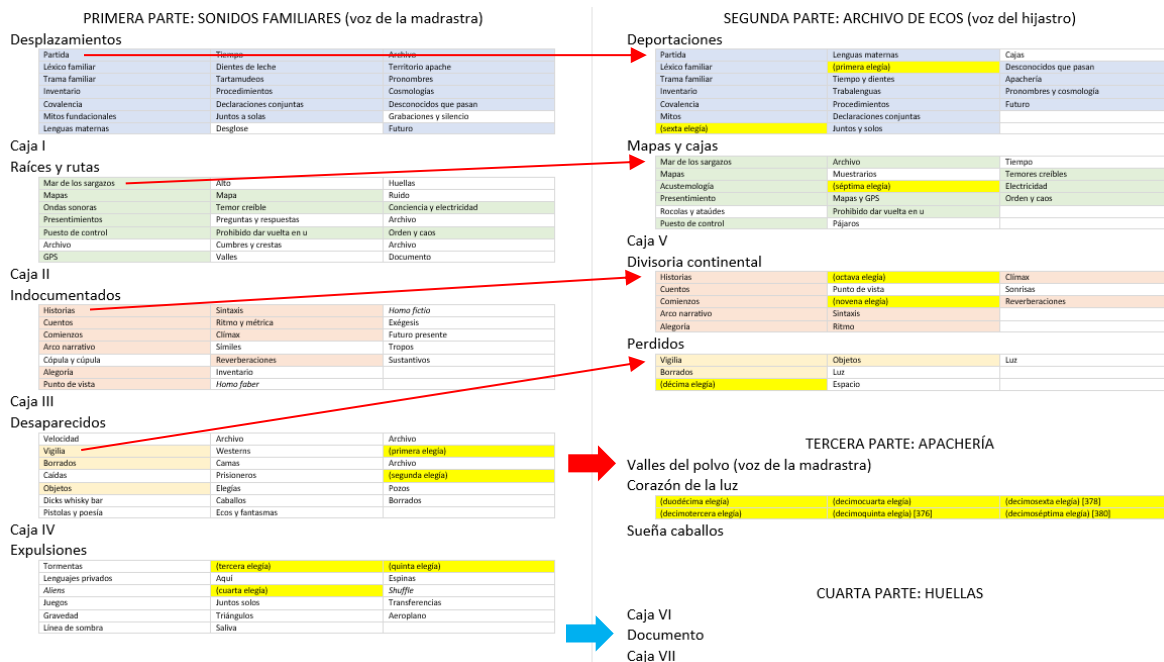
El segundo elemento es la distribución de los subcapítulos. Veamos de nuevo la tabla que nos permite identificarlos todos:

---

<sup>103</sup> En la edición de Sexto Piso esto corresponde a la página 233 de 459; y en la de Alfred Knopf, a la 187 de 385

<sup>104</sup> El “campo de batalla” es la letra de una canción (“People II: The Reckoning”): “El niño grita: *Fight-or-flight mode!* Al mismo tiempo, yo canto a voz en cuello: *Firefly mode!*” (223).

<sup>105</sup> Sobre este texto de la madrastra (“Valles del polvo”) volveré más adelante; puede encontrarse, al comienzo de la tercera parte, en la tabla que muestro a continuación.



Como podemos notar, hay tres niveles en la capitulación. Por ejemplo:

PRIMERA PARTE: SONIDOS FAMILIARES	(1º)
Desplazamientos	(2º)
Partida	(3º)

El índice (en ambas ediciones) registra los dos primeros niveles —que constan de veinte títulos—, pero no el tercero, que asciende a 149 apartados. Esto le dificulta al lector saber exactamente donde se encuentra cuando está en un apartado que se llama, digamos, “Inventario”, o “Arco narrativo”. ¿A cuál de las cuatro partes pertenece? Y se le dificulta aún más cuando descubre que la mayor parte de estos apartados del tercer nivel aparecen, primero, en el relato de la madrastra, y luego se repiten con el hijastro: “Inventario” se encuentra en la página 16 y 243, y “Arco narrativo” en la 101 y en la 318. En total, cuarenta títulos de los apartados de la madrastra se repiten en el texto correspondiente al niño.<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Los colores suaves —azul, verde, rojo, amarillo— nos permiten ubicar estas repeticiones, que a veces tienen pequeños cambios (como “Presentimientos” y “Presentimiento”).



¿La intención es que los lectores recuerden todos estos apartados? No parece probable; en todo caso, podría tratarse de jugar con el desconcierto que sembraría ver de nuevo un título que ya habíamos visto antes, como si se tratara de una especie de *déjà vu*, pero narrado desde una perspectiva distinta. Eso daría a la novela una apariencia estereoscópica, tridimensional: el mismo fenómeno visto por la madrastra, y luego por su hijastro, enriquecerían, por su divergencia, la complejidad de los sucesos.

A pesar de todo, este efecto —sin duda ambicioso— no se consigue. En primer lugar, porque madrastra e hijastro no relatan lo mismo (hubiera sido sorprendente ver cómo explicaba él su propio berrinche, aquel en el cual termina diciendo “ya, lo siento, está bien”). El niño continúa el relato donde lo dejó la madrastra, no lo complementa ni lo enriquece. En consecuencia, la repetición de los títulos pierde sentido porque, además, el relato del niño es ajeno a los títulos. Por ejemplo, en el apartado “Covalencia”, la madrastra habla sobre los problemas maritales —su tema favorito— y afirma que ella y su esposo son “como esas partículas problemáticas que se estudian en clase de química, con enlaces covalentes en lugar de iónicos —o quizás era al revés—” (17). Ciento treinta páginas después, cuando el hijastro tiene su propio apartado con el mismo nombre, habla sobre los malos chistes que cuenta su hermana y alguna anécdota de cuando estuvieron enfermos, pero no hay nada que vincule a sus palabras con la covalencia. Y lo mismo ocurre con la mayor parte de los demás títulos: resultan artificiales, forzados, fuera del contexto que proporciona el pensamiento del propio niño. Si la propia madrastra reconoce que a sus hijos les puede costar trabajo recordar la palabra “refugiado”, ¿cómo habrían de conocer y utilizar otras más complejas como “covalencia”, “léxico”, “sintaxis” o “reverberaciones”?<sup>107</sup> Podría objetarse que un título puede no tener nada que ver con lo relatado (cuando se trata de encabezados abstractos o numéricos, por ejemplo), y es cierto, salvo porque en esta novela el relato de la narradora *siempre* desarrolla, o coincide con, lo que el título sugiere.

En consecuencia, si al hijastro narrador se le imponen títulos que no corresponden con las situaciones que él relata, sino que provienen de la idiosincrasia de la voz de la

---

<sup>107</sup> “Cuando nuestros hijos hablan sobre los niños refugiados, los llaman siempre «los niños perdidos». Supongo que la palabra «refugiado» es más difícil de recordar” (97).

narradora (a fin de cuentas, es ella quien decide el nombre de sus capítulos), la relación entre ellos no puede ser horizontal, sino asimétrica: una voz tiene más poder que la otra.

Es probable que la importancia que le doy a estos dos elementos (la extensión de la novela y la repetición de los títulos) parezca poco convincente. Quizá la última característica ayude a comprender por qué no se trata de elementos azarosos, sino incorporados plenamente al diseño de *Desierto sonoro*. Ahora abordaremos la importancia de las estrategias narrativas.

Recordemos qué es lo que le importa a la narradora: el destino de los niños migrantes y hallar la forma de “contar su historia”. Sin embargo, entre estas dos cosas, ¿qué le importa más? ¿Es una mujer altruista o sólo una interesada en su propio beneficio? La respuesta es compleja: nunca demuestra la intención de ayudarlos de otra forma que no sea con su “documental radiofónico” (proporcionándoles comida o apoyo legal, por ejemplo), pero tampoco tenemos elementos para afirmar que sea simple y llanamente una egoísta.<sup>108</sup> A reserva de que más adelante consideremos una posible respuesta, vale la pena destacar que estos dos intereses se reflejan en *Desierto sonoro* no sólo en la parte que correspondería a la narradora, sino en la constitución total de la novela, como si esto indicara que ella, después de todo, sí logró contar la historia de los migrantes y que esa historia es, precisamente, *Desierto sonoro*. Veamos por qué.

Al revisar la tabla con todos los capítulos, notamos que la narradora tiene una participación más, ya muy cerca del final del libro, en un apartado titulado “Valles del polvo”, en la tercera parte. Ahí se relata la angustia que padecieron ella y su esposo al darse cuenta de que sus hijos no estaban,<sup>109</sup> y también cómo descubrieron por qué se habían ido y a dónde.<sup>110</sup> El rescate ya no lo relata la narradora, sino el hijastro, quien se despide de su hermana (“...tú y yo vamos a volver a encontrarnos”, 423). Tengamos presente que esto es lo que le interesa al niño: hacer que su hermana recuerde lo que vivieron.

---

<sup>108</sup> Por ejemplo, en algún momento el hijo les pregunta a sus padres “qué era lo que más deseaban en ese momento”, y ellos responden: “Papá dijo, yo deseo claridad. Mamá dijo, yo justicia y que Manuela encuentre a sus hijas” (286).

<sup>109</sup> “En las horas que siguieron a la desaparición de los niños, mi esposo y yo recorrimos en coche, a toda velocidad, muchas carreteras secundarias y muchos valles...”, (359).

<sup>110</sup> “...hasta arriba de la caja abierta, había otro mapa, un mapa dibujado a mano por el niño, que tenía un post-it pegado: «Salimos. Buscando a niñas perdidas. Nos vemos en Echo Canyon»”, (361).

También sabía que tú no recordarías nada de ese viaje, porque tenías sólo cinco años, y nuestro pediatra nos había dicho que los niños no empiezan a guardar recuerdos de las cosas sino hasta que cumplen seis años.

Cuando me di cuenta de eso, de que yo tenía diez años y tú sólo cinco, pensé: mierda. [...] Me di cuenta de que yo recordaría todo y tú quizás no recordarías nada. Y eso me dio terror por mí y tristeza por ti. O terror y tristeza por ambos. Necesitaba encontrar una forma de ayudarte a recordar, aunque sólo fuera a través de las cosas que yo documentaba para ti, para el futuro. (258)

El texto que nosotros leemos es lo que el niño documentó (en una grabadora) para su hermana. Por ese motivo está narrado en pasado, porque ya sucedió. “Ésta es nuestra historia y la de los niños perdidos, desde el principio hasta el final, y yo voy a contártela” (237), dice el niño; “Tienes que saber todas estas cosas e intentar recordarlas...” (423). Es decir que, evidentemente, sobrevivieron a su travesura de perderse en el desierto<sup>111</sup> y ahora es momento de despedirse, pues sus padres han decidido terminar la relación:<sup>112</sup> “Éste es el último trozo de grabación que te hago [...] porque aquí es donde la historia termina” (419).

Ahora bien, al encontrar a sus hijos, la narradora encuentra también algo más: encuentra la forma de contar la historia de los niños perdidos que no habría podido contar ella sola. En el orden de acontecimientos, lo primero que ocurre es que ella descubre su incapacidad para contar la historia; luego viene ese reconocimiento de que sólo podrá hacerlo el hijo. Y después tenemos el testimonio del hijastro, resguardado en una grabación. Todo lo que la narradora sabe sobre los niños migrantes lo sabe literalmente de oídas (noticias, rumores, llamadas telefónicas), y no encuentra nunca la forma de llegar a la fuente de esos murmullos —lo cual es irónico, dado que ella se dedica al sonido. El hijastro, en cambio, sí logra conocerlos y su testimonio grabado permite a la madrastra culminar ese proyecto radiofónico que la frustra durante la primera mitad del libro. Él no quisiera que la madrastra se adueñe de la grabación, pero sabe que no puede evitarlo:

---

<sup>111</sup> “Debes recordar siempre cómo fue que, durante un tiempo, yo te perdí y tú me perdiste, pero nos encontramos de nuevo y seguimos caminando por el desierto, hasta que encontramos a los niños perdidos en un vagón de tren abandonado...” (423).

<sup>112</sup> “No porque no se quisieran, sino porque sus planes eran demasiado distintos” (421).

Esta grabación es sólo para ti [, le dice a la hermana]. Si hay alguien más escuchando, incluida tú, mamá, esto no es para ti. Aunque probablemente ya escuchaste una buena parte, ma. Después de todo, es tu grabadora. Tal vez ahora debería pedirte perdón por usar tu grabadora sin permiso. (419)

El apartado donde el hijastro dice esto se titula “Documento” (se encuentra en la cuarta parte). Esa forma de titularlo no responde a la emotividad del niño hacia su hermana, sino a la fría objetividad de quien arma un *archivo sobre los niños perdidos* (recordemos que el nombre original de *Desierto sonoro* es *Lost Children Archive*). Todos los títulos de los apartados son una denominación calculada, abstracta, en la primera parte del libro, y que luego se imponen artificialmente a la segunda, es decir, a la voz del hijastro. Incluso los epígrafes de la novela reflejan los intereses de la madrastra.<sup>113</sup> *De forma que el niño, en lugar de ser una voz autónoma (o rival), es el camino que ella tomó para contar la historia de los niños perdidos; si la narradora está imposibilitada para encontrar el rastro de los niños migrantes, su propio hijastro es una especie de perro, de sabueso que lo hace por ella. De hecho, el niño pasa a formar parte de los recursos con que ella compone su archivo de los niños perdidos. Lo podemos ver en la “Caja VII”, fotografiado al lado de otro tipo de cosas: hay una mesa, unas tumbas, un vagón en el desierto, y también está la hermana.*<sup>114</sup> Todo archivado bajo el rótulo *niños perdidos*. La narradora organiza en qué partes del archivo debe estar ella y en qué partes el niño, porque ella es, como reza uno de los epígrafes de la novela, “una mano que colecciona y clasifica” (11).

A estas alturas, ¿sería excesivo decir que la madrastra convenció al hijastro, deliberadamente, para que la ayudara a llegar a ellos? Así como decían que para encontrar un apache se necesitaba de otro apache, tal parece que sólo un niño perdido puede encontrar a otros. La esposa aprendió bien las historias de apaches que contaba su esposo.

---

<sup>113</sup> El primero se refiere al archivo y el segundo a la migración: “El archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica...”, ARLETTE FARGE; “Partir es morir un poco. Llegar nunca es llegar definitivo”, Oración del migrante.

<sup>114</sup> Las imágenes que se presentan a continuación se encuentran en la Caja VII, (pp. 432 y 426)



Esto nos permite esclarecer por qué en *Desierto sonoro* se dice que cada uno de los cuatro miembros de la familia tiene ciertas cosas dentro de cajas. El esposo y la madrastra tienen cinco, y en ellas no hay más que recursos documentales: cuadernos, libros, recortes, discos compactos, un folleto, mapas, un caset y copias fotostáticas; muchas notas y algunos datos bibliográficos. Elementos inútiles para que la narradora cuente la historia que tanto anhela. En cambio, las cajas de los niños son más interesantes, más sugerentes y, para la madrastra, más útiles: hay el mapa que dibujó el hijastro cuando fue a buscar a las hijas de Manuela; reportes de mortalidad de migrantes; carteles; ecos de diversa índole: de insectos (“Bzzzzz, una abeja zumbando”), de comida (“Cromch cromch, nosotros comiendo galletas”), de desconocidos (“Documentos, pasaportes, de dónde son, qué hacen aquí, conversaciones de la migra”), etcétera. Y también están las fotos de los niños.

Desde este punto de vista, las *Elegías para los niños perdidos*, de Ella Camposanto, no tienen otra función que alimentar el archivo (de los niños perdidos) que la madrastra lucha con tanto ahínco por organizar. En realidad, nada tiene otra finalidad que servir a sus intereses.

Como señalé en el capítulo anterior, veinte veces sucede un cambio de punto de vista, de la perspectiva del narrador-hijastro a la narradora-Camposanto, o en sentido inverso. Por ejemplo:

...y luego vimos el resplandor de otro rayo, aún más brillante que el primero, y también lo ven los niños perdidos... (393)

...los nubarrones densos y amenazantes están ahora justo sobre sus cabezas, y ya casi se oculta el sol, ya casi, y los nubarrones estaban justo sobre nuestras cabezas... (398)

Los subrayados indica cambio de perspectiva. El hecho de que puedan distinguirse perfectamente es señal de que no se fusionan, no se funden nunca en un relato homogéneo. Es decir, se mantienen ajenos, pero pegados; su unión es artificial, como si los hubiese zurcido una mano inexperta. La narradora lleva las *Elegías* desde que inicia el viaje; antes de ceder la voz al hijastro, alcanza a leer en voz alta y grabar cinco de ellas (están subrayadas con amarillo brillante en el lado izquierdo de la tabla). Luego, él lee cinco más, hasta la décima, y también las graba; pero cuando él y su hermana —una vez que se han ido a buscar a las hijas de Manuela— se separan, él pierde el libro y también el mapa de su madrastra. El niño está arrepentido y le pide perdón a la narradora,<sup>115</sup> pero para ella no hay pérdida alguna, pues siempre supo que el libro de Camposanto era un recurso para su documental: “Se me ocurre que tengo que grabar el documental sonoro sobre los niños perdidos usando las *Elegías*. Pero ¿cómo?” (179). La respuesta —lo sabemos ahora— es por medio del hijastro: su perro sabueso, su instrumento. Eso le permite a ella trascender de una forma inesperada para su condición: si ella —una mera función literaria— consigue su cometido, eso significaría que su “archivo de los niños perdidos” es lo mismo que *Desierto sonoro*, la novela escrita por una mujer real llamada Valeria Luiselli. Esto no significa, desde luego, que la narradora “asciende” al nivel de lo empírico, sino que Valeria Luiselli construyó

---

<sup>115</sup> “Lo siento, además, porque perdí tu mapa, mamá, y agarré tu libro sobre los niños perdidos y luego acabé perdiéndolo también. Lo dejé en el tren que nos llevó de Lordsburg a Bowie. Tal vez alguien lo encontrará algún día y lo leerá. Y tal vez un tren era un buen lugar para dejarlo. Al menos grabé algunas partes del libro aquí, así que no se perdió todo. Sé que tú también grabaste otros fragmentos, o sea que quizás tenemos casi todo el libro grabado” (419).

la novela de forma que ésta parezca ser el resultado del esfuerzo denodado de la narradora; en esta posición —por lo tanto— podemos afirmar que la ambigüedad de la narradora ante su hijastro (cuidarlo un poco; usarlo otro poco) se refleja no sólo en la educación que le da, sino también en cómo lo incorpora a su archivo como un recurso más.

### 2.2.c La mamá de todos

Hay un momento específico en el cual la narradora decide abordar el problema de la migración desde el punto de vista de los niños. El trasfondo es que, por un lado, ella y su esposo han terminado el “el proyecto del paisaje sonoro” sobre las lenguas que se hablan en Nueva York; y por otro, las hijas de Manuela fueron detenidas en la frontera por entrar de manera ilegal a Estados Unidos, de forma que pronto enfrentarán un juicio.<sup>116</sup> Ahí encuentra la narradora la oportunidad de documentarlo, pues “nadie parecía estar cubriendo la situación desde la perspectiva de los niños” (31). Esto le permite plantear un nuevo proyecto —después de todo, estaba desempleada—: “Decidí sondear a la directora del Centro de Historia Oral de la universidad de Columbia. [...] [y ésta] accedió a ayudarme con la financiación de un documental sobre la crisis de los menores indocumentados” (32). A partir de entonces comenzó a informarse leyendo “un poco más sobre ley migratoria, asistí a audiencias, hablé con abogados” (31). Esto le permite hacerse una idea sobre lo que sucede con los niños migrantes:

Todos esos niños huían de circunstancias indescriptibles de abuso y de violencia sistémica, huían de países en donde las pandillas se habían convertido en para-Estados, usurpando el poder y adjudicándose la impartición de justicia. Y esos niños habían venido a Estados Unidos en busca de protección legal, en busca de sus madres o padres, o en busca de otros familiares que habían migrado antes y que quizás los recibirían. (31)

---

<sup>116</sup> “Había más de ochocientos idiomas en Nueva York y habíamos [mi esposo y yo] grabado todos, o casi todos, a lo largo de cuatro años de trabajo. Por fin podíamos pasar a lo siguiente. Y eso fue exactamente lo que hicimos: pasamos a lo siguiente, aunque no del todo juntos. Yo me había involucrado más en el caso legal que pendía contra las hijas de Manuela” (30-31).

Con estas ideas en mente, la narradora emprende el viaje a Arizona al lado de su familia, segura de haber comprendido con suficiencia, primero, los problemas relativos a la migración de los niños sin acompañamiento (“Los niños busca[n], simplemente, una escapatoria de su pesadilla cotidiana”, 31), y, luego, la solución a los mismos: considerarlos como “refugiados de una guerra hemisférica”.<sup>117</sup> Sin embargo, el lector no puede sino desconfiar de sus certezas, por varios motivos: primero, porque se contradice en sus propios términos, pues ella rechaza en algún momento “ese modo tan esquemático” de explicar las causas de la migración infantil a partir de la violencia.<sup>118</sup> Segundo, porque en la caja v (donde lleva sus pertenencias) queda claro que está más interesada en la teoría sobre el archivo que en los niños migrantes, dado que la bibliografía sobre lo primero es mucho más seria y sofisticada.<sup>119</sup> Tercero, porque, mientras son frecuentes sus disquisiciones sobre el arte y la cultura<sup>120</sup> (a veces con un detenimiento injustificado),<sup>121</sup> prácticamente no

---

<sup>117</sup> Esta idea está implícita en el siguiente fragmento: “Nadie considera a los niños que ahora mismo llegan a la frontera como refugiados de una guerra hemisférica que se extiende [desde Estados Unidos] [...] y por lo menos hasta la Biósfera Celaque en Honduras. Nadie considera a esos niños como consecuencia de una guerra histórica que lleva décadas” (70).

<sup>118</sup> La narradora encuentra un artículo del *New York Times* en el cual el autor asegura que “tres de cada cuatro son originarios «sobre todo de poblaciones pobres y violentas» en El Salvador, Guatemala y Honduras. Pienso en las palabras «sobre todo de poblaciones pobres y violentas» y las posibles consecuencias de ese modo tan esquemático de ubicar el origen de los niños que migran a los Estados Unidos. Lo que los calificativos que el autor usa parecen plantear es que aquellos niños provienen de una realidad «barbárica»” (69). ¿No es esto mismo lo que hace la narradora cuando dice que los niños “busca[n], simplemente, una escapatoria de su pesadilla cotidiana”? (31).

<sup>119</sup> En cuanto a los niños migrantes, la narradora lleva información suelta y parcial: un mapa de riesgos para quien intente cruzar la frontera; reportes de mortalidad de migrantes menores de edad; fotografías de objetos encontrados en el desierto; un cartel de 1910 donde se solicitan hogares para niños huérfanos; una fotografía de “El Tren de los [niños] Huérfanos”; *La cruzada de los niños*, de Marcel Schwob; una fotografía de Gerónimo y otros apaches junto al tren que los llevaría a Florida, en 1886; y notas varias de la narradora. En cambio, acerca de la archivística sí tiene libros especializados, como, por ejemplo, *Perdidos en los archivos*, de Rebecca Comay, y *Mal de archivo: Una impresión freudiana*, de Jacques Derrida.

<sup>120</sup> Aquí un par de ejemplos: “Mientras esperamos, hojeo distraídamente el libro de Emmet Gowin. Su forma de documentar personas y paisajes me produce una extraña pero placentera sensación de vacío y aburrimiento” (111); “Siempre me ha gustado la forma en que [Sally] Mann elige ver la infancia: vómito, moretones, desnudez, camas mojadas, miradas desafiantes, confusión, inocencia posada, salvajismo indómito” (59).

<sup>121</sup> “Examino detenidamente mis dos nuevos libros de Marguerite Duras [...] En la traducción al inglés de *El amante*, Duras describe su joven rostro como «destroyed». Me pregunto si no debería decir más bien «devastated» o incluso «unmade», «deshecho», como una cama después del sexo. Mi esposo tira de las sábanas. Me parece que la palabra que Duras usa en francés es «défait» (deshecho) aunque también podría ser «détruit»” (118-119).



comenta nada distinto, sobre los niños, a lo que ya sabía antes de iniciar el viaje.<sup>122</sup> Es decir, la narradora comienza y termina el viaje bajo los mismos presupuestos, salvo por la poca nueva información que le llega a través de los chismes<sup>123</sup> y, en especial, de la radio.<sup>124</sup> A pesar de todo, está tan segura de la explicación que se ha construido que no puede comprender cómo es que “*nadie* se pone de acuerdo sobre nada (56, las cursivas son mías), “*Nadie* considera el panorama más amplio” (68, las cursivas son mías) y “*Nadie* considera a los niños que ahora mismo llegan a la frontera como refugiados” (70, las cursivas son mías).

Demasiado segura de sus propias ideas (*nadie* entiende..., *nadie* se da cuenta...), le importa poco conocer más sobre los niños migrantes. No sólo por el interés de su proyecto sonoro, sino también porque, en el fondo, sostiene una imagen demasiado romántica de la infancia, a la cual le atribuye cualidades que no encuentra en la adultez. Eso es lo que permite a su hijastro cumplir con la obra que ella no puede realizar: “Los niños obligan a los padres a buscar un pulso específico, una mirada, un ritmo, *la manera correcta de contar una historia...*” (232, las cursivas son mías), dice la narradora justo cuando está por ceder la palabra al hijastro (lo cual sucede sólo ocho líneas más abajo). La narradora tiene problemas para capturar dicha cualidad (es “algo así como el impulso para aceptar la vida plenamente y comprenderla”, 231), y será esa lucidez que han perdido los adultos<sup>125</sup> lo que permitió al niño comprenderlo todo “mejor que yo, mucho mejor que el resto de nosotros. Había escuchado, observado las cosas —observando, enfocando, ponderando realmente las cosas— y, poco a poco, su mente había compuesto un mundo ordenado con todo el caos que nos rodeaba” (231).

---

<sup>122</sup> Los datos siguientes los menciona justo antes de emprender el viaje: “Había niños, cientos y quizás miles de niños, encerrados en Galveston, Brownsville, Los Fresnos, El Paso, Nixon, Canutillo, Conroe, Harlingen, Houston y Corpus Christi” (38). Fuera de esto, no hay nada más.

<sup>123</sup> En cuanto a los chismes, por ejemplo: “...ese mismo día, en una gasolinera cerca de Amarillo, Texas, escuchamos por casualidad una conversación entre la cajera y un cliente. Mientras cobraba, la cajera le dijo al otro que al día siguiente mandarían en aviones privados, financiados por un millonario patriótico, a cientos de niños invasores...” (195).

<sup>124</sup> “Por esos días, la radio y algunos periódicos comenzaban poco a poco a publicar noticias sobre la ola de niños indocumentados que llegaban al país” (31).

<sup>125</sup> “Casi nunca tomo fotos de mis propios hijos. Odian salir en las fotos y siempre boicotean los momentos fotográficos de la familia. [...] Supongo que así son todos los niños. Los adultos, en cambio, [...] miran al horizonte con vanidad patricia, o directo al lente con la intensidad solitaria de una estrella de porno. Ni hablar de un adulto en todas sus facultades tomándose una *selfie*: no hay nada más descorazonador para el futuro de nuestra especie. Los adultos posan para la eternidad; los niños, para el instante” (87-88).

Esto indica que, si le interesan los niños migrantes, es más bien porque son niños y no porque sean migrantes (lo cual explicaría que se desentienda de los adultos). Ella extiende la preocupación materna que tiene por sus hijos hacia niños ajenos por las dudas que tiene, primero, sobre cómo debe tratarlos,<sup>126</sup> pero sobre todo por el temor que la inquieta cada cierto tiempo: “Si nuestros hijos se vieran de pronto solos, como quizás estén las hijas de Manuela, ¿sobrevivirían?” (148). Los documentos que ella lleva al viaje no le sirven para comprender la migración infantil como un fenómeno sociopolítico, sino para alimentar la angustia neurótica que la asalta (“Si se pierden en el desierto, ¿sobrevivirán?”, 360-361). De forma que no necesita saber nada más de los niños migrantes porque ya sabe lo único que es verdaderamente relevante: 1) la niñez es una edad lúcida y creadora; y 2) todo niño necesita vivir experiencias adecuadas para su edad.

Estos dos elementos (vulnerabilidad y poder creador) componen la imagen que tiene la narradora de la infancia. Estas características pertenecen a una ideología específica de la cual la narradora no parece estar consciente —ideología que con toda certeza no compartirían los niños indígenas migrantes, por los motivos que veremos a continuación. Comencemos por la forma en que ella plantea la migración. Por algún motivo (que no desarrolla nunca), la narradora cree que ésta se puede explicar a partir de “una guerra histórica que lleva décadas” (70). Probablemente cree que las pandillas criminales (como la Mara Salvatrucha) surgieron en Centroamérica y luego se extendieron hacia otros países; y aun cuando es cierto que han cometido crímenes en todo el hemisferio, estas pandillas se originaron, en realidad, en Estados Unidos y el gobierno de este país las deportó a El Salvador.<sup>127</sup> De forma que su noción de que “las pandillas se habían convertido en para-

---

<sup>126</sup> Recordemos que, ante la disyuntiva de tratar a sus hijos “como nuestros iguales desde el punto de vista intelectual” (137), o restringir lo que pueden ver y escuchar durante el viaje, la narradora elige esto último.

<sup>127</sup> Pederzini et al. explican que los migrantes centroamericanos, cuando llegaron a ciudades como Los Ángeles, comenzaron a agruparse y defenderse “con el fin de encontrar espacios de protección y socialización, y un sentido de identidad y pertenencia” (2015, 25). A medida que se agravaron los conflictos callejeros, el gobierno de Estados Unidos decidió deportarlos hacia Centroamérica, lo cual agravó los problemas entre las pandillas “debido a las condiciones socio-económicas de vulnerabilidad a las que llegaron estos jóvenes y por los débiles sistemas judiciales [...] [y] debido a que integrantes de pandillas rivales que vivían separados geográficamente por la división territorial de las pandillas en Los Ángeles y en otras ciudades estadounidenses, terminaron viviendo unos junto a los otros en barrios populares en ciudades centroamericanas” (2015, 28).

Estados, usurpando el poder” (31) es, aunque cierta en los términos más generales, una visión parcial que carece de todo el trasfondo histórico.

Pensemos en la situación de su amiga Manuela: es una mujer indígena que viajó sin esposo rumbo a Estados Unidos.<sup>128</sup> Su situación responde a cambios que tuvieron una razón de ser y en etapas específicas de la historia. Desde fines del XIX y hasta alrededor de 1960 los migrantes fueron predominantemente varones jóvenes rurales que partían estacionalmente rumbo a Estados Unidos. Dado que durante esos más de sesenta años (salvo por el período de 1921 a 1939, en especial por la crisis de 1929) la frontera permaneció abierta, los migrantes no tenían razones para llevarse a su familia ni deseaban quedarse en Estados Unidos, sino que sólo buscaban ganar mejor de lo que podrían hacerlo en su tierra (los latinos, en general, han sido renuentes a naturalizarse).<sup>129</sup> Será hasta el final del Programa Bracero, en 1965,<sup>130</sup> cuando la migración mexicana y centroamericana comiencen a perfilarse hacia lo que conocemos hoy. Por un lado, la decisión del gobierno estadounidense de cerrar las fronteras para controlar la inmigración fomenta que las mujeres comiencen a viajar, primero, en busca de reunirse con sus esposos que ya se hallaban en Estados Unidos y, luego, que migraran mujeres solteras gracias al respaldo que les brindaban sus redes de apoyo.<sup>131</sup> Ese es, precisamente, el caso de Manuela.

---

<sup>128</sup> “Venían de un pequeño pueblo en la frontera entre Oaxaca y Guerrero. [...] La comida escaseaba; era imposible criar a las niñas con tan poco. Manuela cruzó la frontera, sin documentos, y se instaló en el Bronx, donde tenía una prima” (28-29).

<sup>129</sup> De acuerdo con Samuel Huntington, dentro de los quince grupos de inmigrantes con más presencia en Estados Unidos (que incluye salvadoreños, cubano, filipinos y chinos, entre otros), los mexicanos son quienes tienen la tasa más baja de nacionalización (Huntington, 2004, 239). Este fenómeno ya había sido destacado, como lo menciona Durand sobre el trabajo del antropólogo Robert Redfield (1897-1958): cuando éste revisó los expedientes de naturalización de la corte de Chicago, se encontró con que “de los 732 expedientes registrados en esos años [alrededor de 1925] ninguno era de mexicanos” (2016, 87). Mae Ngai (2014) proporciona una interpretación acerca de este fenómeno: “If some groups (Asians, Latinos) seemed slow to assimilate, the reasons for their intractability [for “older literature on immigration] were found in deep cultural difference (with the onus implicitly placed upon the immigrants), not in structures of racial subordination” (XXIII).

<sup>130</sup> El programa Bracero fue solicitado por Estados Unidos y aceptado, de muy buen grado, por el gobierno mexicano. Consistió en que el gobierno estadounidense recibiría legalmente (con derechos y obligaciones) a trabajadores jóvenes, varones, rurales y estacionales, para desempeñar actividades básicamente agrícolas.

<sup>131</sup> A diferencia de los varones, dice Durand, las mujeres resultaron ser “mucho más propensas a quedarse de manera permanente o definitiva en el lugar de destino” (2016, 178).

Por otro lado, en los años sesenta y setenta Estados Unidos se convirtió poco a poco en un destino común, sobre todo para guatemaltecos y salvadoreños, quienes enfrentaban el “recrudescimiento de los conflictos armados entre grupos guerrilleros de izquierda y los gobiernos conservadores en estos países en el contexto geopolítico de finales de la Guerra Fría” (Pederzini, 2015, 7-8). El papel de Estados Unidos fue aquí decisivo, pues sus intervenciones en esta zona, presuntamente justificadas sobre todo con la “amenaza” del comunismo (muchas veces falso), no sólo impidieron el desarrollo autónomo de la región, sino, sobre todo, fomentaron una militarización que se ensañó con las comunidades indígenas (y, desde luego, con la disidencia).<sup>132</sup> Sólo en Guatemala se contabilizan entre cuatrocientas y seiscientas masacres desde principios de los ochenta, y más del ochenta por ciento de las víctimas fueron indígenas mayas (Garrard-Burnett, 2010). Es decir que, mientras Estados Unidos sacaba mayores o menores dividendos de sus negocios políticos y económicos,<sup>133</sup> quien se quedó con la pobreza, la violencia y la desesperación, fue Centroamérica. A medida que Estados Unidos se erigía en la mayor potencia mundial, su riqueza y poderío contrastaban con el resentimiento y la incertidumbre de sus vecinos al sur. Si uno vivía en Guatemala, El Salvador u Honduras, el viaje para llegar a la tierra de la libertad era largo y peligroso, pero no desconocido; después de todo, había regiones mexicanas que llevaban prácticamente toda su historia yendo allá. ¿Por qué no intentarlo?

En este marco debemos ubicar a los migrantes indígenas. El hecho de que Manuela provenga de Oaxaca y tenga condiciones tan adversas se explica porque oaxaqueños, chiapanecos y centroamericanos se incorporaron de forma tardía a la migración. Eso ha puesto a las comunidades indígenas en una posición mucho más vulnerable (cosa que

---

<sup>132</sup> Rodolfo Pastor insinúa la posibilidad de que el destino de Centroamérica —violencia y pobreza, sobre todo— esté ligado a la falta de una cultura democrática. A diferencia de Costa Rica, que sí ha tenido la posibilidad de ejercer dicha democracia, los países de Centroamérica padecieron la imposición político-mercantil estadounidense a lo largo de los siglos XIX y XX (Pastor, 2011).

<sup>133</sup> La infame United Fruit Company es un excelente ejemplo de cómo la corrupción y el abuso estadounidense, sobre los pueblos centroamericanos, no tenía límites: el propio presidente de Honduras en 1954, Juan Manuel Gálvez, era abogado de esta empresa. La historia ha sido narrada, muy emotivamente, por Eduardo Galeano en *Las venas abiertas de América Latina*. Rodolfo Pastor distingue un primer periodo, benévolo, que iría de 1880 a 1920 (“creó riqueza nueva y dio valor a recursos desaprovechados, como la mano de obra excedente de los desocupados”), de un segundo periodo, corrupto y desmedido.

vemos también con los niños descritos en las *Elegías*).<sup>134</sup> El migrante oaxaqueño,<sup>135</sup> así como el centroamericano, son hoy el eslabón más débil en la cadena migratoria — comparados, por ejemplo, con el migrante de Jalisco o Nuevo León —, y sus oportunidades laborales corresponden con aquellas actividades que los migrantes de zonas con más tradición dejaron de hacer hace tiempo, cuando pudieron sumarse al ramo industrial y de servicios.<sup>136</sup> A partir de 1986, con las declaraciones del presidente Ronald Reagan (“hemos perdido el control de nuestras fronteras”), inicia un control más agudo sobre quiénes tienen derecho a llegar a Estados Unidos, pues aumenta de manera muy notable la migración centroamericana.<sup>137</sup> Convertida la migración —en general— en un asunto de seguridad nacional, a los migrantes se les vincula con la delincuencia y el narcotráfico, y, después de los ataques al World Trade Center y al Pentágono, con el terrorismo.<sup>138</sup> Dado que cada vez es más difícil entrar a Estados Unidos, ya nadie quiere salir (además, permanecer en territorio estadounidense era un requisito para quienes aspiraran a regularizar su situación

---

<sup>134</sup> Las primeras formas de migración, parecidas al fenómeno que hoy conocemos entre Estados Unidos y México (“un país es rico en capital y pobre en mano de obra y el otro a la inversa”, dice Durand, 2016, 13), aparecieron en la segunda mitad del XIX; en cuanto a Centroamérica, los primeros datos que se poseen corresponden a la década de los setenta del siglo XX, lo cual querría decir que en su tardía incorporación retomó las rutas históricas del migrante mexicano.

<sup>135</sup> Durand explica que el comportamiento migratorio de Oaxaca fue “errático durante la primera mitad del siglo XX” pues, aunque aumentó su participación durante el Programa Bracero, después “bajó su aporte migratorio y luego, poco a poco, fue recuperando su nivel anterior, a finales de los ochenta” (2016, 33).

<sup>136</sup> Dice Durand que, alrededor de 1986, “De acuerdo con la Encuesta Nacional de Trabajadores Agrícolas (NAWS) a comienzos de los noventa, sólo participaban indígenas en una proporción de 7% y para los años 2006 a 2008 se había incrementado su participación a 29%. Esto puede ser considerado como una segunda fase del llamado “reemplazo étnico” en la mano de obra agrícola, cuando en los años cuarenta los braceros reemplazaron a los jornaleros “okies”, chinos, filipinos y negros. Luego, en los noventa, los indígenas mexicanos y también guatemaltecos, reemplazarían a los mestizos mexicanos de la región histórica” (2016, 211).

<sup>137</sup> Si en la década de los 60 se contabilizaban alrededor de seis mil guatemaltecos y la misma cantidad de salvadoreños, para 1980 los primeros llegaban a 225 000, y los segundos a casi cien mil. Diez años después, en 1990, se tuvo un registro de “cerca de medio millón de salvadoreños (465 433)” (Durand, 2016, 191).

<sup>138</sup> En 1996 se estableció la ley Illegal Immigration Reform and Immigrant Responsibility Act, que identificaba al migrante indocumentado con un criminal y restringía las posibilidades de permanecer en el país. A partir de entonces, dice Heidbrink, “hundreds of thousands of long-term residents who had resided in the United States before its implementation would have lost the possibility of remaining” (2020, 85). Esta ley, como lo indica la primera palabra (“Illegal”), “marca el tono antiinmigrante” (Durand, 2016, 222) que sería explotado en mayor o menor medida por cada estado, y que permite a las fuerzas públicas comprobar el estatus migratorio de algún sospechoso.

migratoria).<sup>139</sup> Las leyes surgidas en aquella época tampoco beneficiaban a los migrantes indígenas.<sup>140</sup>

Lo que la narradora califica como “guerra histórica que lleva décadas” ha sido, en todo caso, el menosprecio por el infortunio ajeno de la política estadounidense de cerrar sus fronteras ante la llegada de extranjeros (particularmente si son indígenas); además, mucho de ese infortunio fue causado, o bien directamente por el poderío estadounidense al imponerse sobre las naciones centroamericanas,<sup>141</sup> o bien indirectamente, a través de la presión neoliberal que implicaron los tratados de libre comercio.<sup>142</sup> Pero eso, que desde ningún punto de vista puede considerarse una guerra, la narradora prefiere pasarlo por alto —un enorme elefante en la habitación.

En cuanto a sus consideraciones sobre la niñez, ella asume que la infancia tiene una forma precisa de vivirse; esa infancia es la que les ha sido robada a los niños migrantes: “Y en cierto sentido, supongo, sí son niños perdidos. Son niños que han perdido su derecho a la niñez” (98). Es decir, esos niños migrantes no sólo están perdidos en alguna parte del desierto (o del viaje en general), sino que han perdido las experiencias adecuadas a su edad. Esta manera de pensar en los niños —aun cuando ya se había formulado desde varios siglos atrás, por ejemplo, con la *Ratio Studiorum* jesuita del xvi (Delgado, 1998)— se impuso

---

<sup>139</sup> Me refiero a la ley IRCA (Immigration Reform and Control Act), aprobada en 1986. IRCA exigía a los migrantes que permanecieran en territorio estadounidense, o que volvieran al menos una vez por año, para iniciar los trámites de legalización provisional; pero los gastos del viaje, así como el riesgo de volver a cruzar por la frontera, los convencían de que era mejor quedarse allá, y, además, buscar la forma de que sus familiares cruzaran la frontera para también solicitar la legalización. “Los cálculos sobre la probabilidad de retorno [de Estados Unidos a su país de origen] que se hicieron para la década de 1990 indicaban que sólo regresaban entre 10 y 11% de los que ya vivían en Estados Unidos, fueran legales o indocumentados” (Durand, 2016, 203).

<sup>140</sup> IRCA abrió la puerta, primero, a quienes tenían al menos cuatro años de migración circular, y luego a trabajadores agrícolas que reemplazaran a los migrantes que, por haber regularizado su situación legal, se irían a buscar trabajo en zonas urbanas. En consecuencia, los migrantes indígenas mexicanos, al igual que los centroamericanos —en desventaja a partir del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y el TLC correspondiente a Centroamérica— tuvieron mayores problemas para obtener papeles si comenzaron a migrar después de que se implementó la ley IRCA.

<sup>141</sup> En 1856, William Walker se autoproclamó presidente de Nicaragua y eventualmente —sin ninguna legitimidad, desde luego— Estados Unidos lo reconoció presidente de Honduras y El Salvador.

<sup>142</sup> “Development is often cited as the silver bullet, critical to remedying structural inequities and creating alternatives to migration. Yet lopsided free trade agreements such as the Dominican Republic–Central America Free Trade Agreement (CAFTA-DR) have only deepened social inequality throughout the region” (Heidbrink, 2020, 88).

legalmente a lo largo del siglo xx (no es gratuito que se le haya denominado “el siglo del niño”), particularmente en Estados Unidos (Cunningham, 2021).

Los poetas románticos (Novalis, Jean Paul y Coleridge, por ejemplo) ejercieron una gran influencia a este respecto, pues consideraban a la infancia como el momento frágil y último en que nuestra existencia estuvo unida con el Todo, y que por tanto nos daba una particular sensibilidad para la belleza y la imaginación (Béguin, 1992); al romperse dicho vínculo, se nos arroja a una individualidad que no es en realidad “un ascenso a la madurez, sino una decadencia de la frescura de la infancia” (Cunningham, 2021, 117). Los reformistas y filántropos del siglo xix retomaron algo de esta perspectiva —desde luego, sin toda la riqueza del pensamiento romántico—, y terminaron por afirmar cosas como la siguiente: “Una infancia feliz, —escribió Kate Wiggin en 1892 [en el libro *Children’s Rights A Book of Nursery Logic*]—, es un recuerdo de inefable belleza. Una vez que la experiencia [adulta] ha proyectado una sombra sobre la alegría plena de vivir, ese recuerdo refresca nuestros agobiados corazones cuando miramos hacia atrás” (Wiggin en Cunningham, 131).

De acuerdo con Philippe Ariès (1988), lo niños, que en épocas anteriores no habían tenido una especificidad propia (ni se les representaba como distintos de los adultos, ni se les ocultaba del mundo adulto), entre los siglos xviii y xx se convirtieron en el centro alrededor del cual debía organizarse la familia; este cambio de perspectiva consistió en moralizar el trato que se les daba y, desde luego, en garantizar que todos los niños tuvieran aquello que la mayor parte de la humanidad nunca conoció: una infancia. (La narradora de *Desierto sonoro* es, sin duda, deudora de esta perspectiva.) Desde ese momento (principios del siglo xx), la infancia se comprende bajo los siguientes presupuestos: dependencia (de los adultos), felicidad (a diferencia de los adultos), juego y desenfado (en lugar de seriedad y responsabilidad adultas) y castidad (la vida sexual queda reservada para los adultos).

Así que, aun cuando a veces da la impresión que la narradora se inclina más por los niños migrantes que por los estadounidenses (después de todo, mientras relaciona a estos últimos con una disfunción eréctil, de los primeros reclama que hayan perdido la infancia), lo que en realidad sucede es que ella desea imponer su perspectiva de la infancia sobre los niños migrantes, sin considerar que ellos pueden tener una concepción distinta. Y es que,

por más que ella pareciera tener razón cuando afirma que los niños “han perdido su derecho a la niñez” y que dejan sus países porque “busca[n], simplemente, una escapatoria de su pesadilla cotidiana” (31), los verdaderos especialistas en migración infantil, como la antropóloga Lauren Heidbrink, aseguran que nada de esto es así. En su libro *Migranthood* (2020), ésta destaca que:

En Estados Unidos, los niños no acompañados han sido considerados durante mucho tiempo, o como *víctimas* merecedoras de atención y servicios, o como *criminales* no autorizados sujetos a la disciplina estatal, a través de la detención y deportación. [...] Sin embargo, los discursos de la migrantía que circulan en la ley, los medios de comunicación y las intervenciones humanitarias no consideran cómo los jóvenes asignan significado a su migrantía, o a sus vidas más allá de sus experiencias de migración. (3-6)<sup>143</sup>

Heidbrink pone de relieve elementos muy relevantes. Primero, que la mayor parte de los migrantes guatemaltecos —que es donde ella se concentra— *no migran por la violencia de las pandillas*.<sup>144</sup> Segundo, que *los niños migrantes indígenas no se conciben a sí mismos bajo la luz occidental y clasemediera con que nosotros consideramos a los niños*,<sup>145</sup> sino como seres dotados de responsabilidades análogas a las de un adulto pleno;<sup>146</sup> es decir, el niño

---

<sup>143</sup> El término “migrantía” (*migranthood*) fue acuñado por Heidbrink para denotar “cómo la migración es socialmente construida, practicada y experimentada” (2020, 5) por las personas que la viven, y no sólo como un fenómeno estudiado científicamente.

<sup>144</sup> “Homicides and gang violence, however, are not the leading causes of migration, as pundits contend. Most of Guatemala’s homicides are concentrated along the Honduran border and in the southeast of the country,<sup>25</sup> not in the regions from where the majority of people migrate—San Marcos, Huehuetenango, Totonicapán, Quiché, and Quetzaltenango—which experience lower rates of violent crime.” (Heidbrink, 2020, 86).

<sup>145</sup> “En un contexto internacional, sin embargo, la perspectiva cultural [de las comunidades indígenas] de que los jóvenes son coproductores choca con las políticas y prácticas estadounidenses, basadas en las normas de la clase media de que los niños dependen de los adultos y la infancia es exclusivamente un espacio de juego y escolarización” (2020, 7).

<sup>146</sup> “From very young ages, Indigenous children in Guatemala are contributors to household economies by such means as domestic labor, childcare, work in family businesses, and piecemeal tasks such as sewing or bundling spices, often with minimal financial compensation, if any. Even children as young as six or seven years old contribute to family farms or businesses and participate in seasonal migration to the Pacific coast and southern Mexico as well as rural-to-urban migration. Across generations, these experiences develop young people’s knowledge, cultivate their work ethic, and hone specialized skills that become essential upon entering the paid labor force as teenagers” (Heidbrink, 2020, 34).



hace lo que le toca en beneficio de todos<sup>147</sup> y no por un interés individual.<sup>148</sup> Tercero, Heidbrink afirma que abandonar la tierra es una respuesta, en el sentido etimológico, *radical*, que arranca de raíz a las personas de una realidad que tiene sentido para ellos y a la cual no desean renunciar. Así como los migrantes mexicanos no deseaban naturalizarse estadounidenses ni quedarse allá, sino volver a su tierra, así también lo han hecho los guatemaltecos, quienes tampoco se quedaban en México cuando migraban por temporadas, por más que ganaran un poco mejor, sino que querían regresar a su hogar. La tierra es destino porque es identidad. La vida en una comunidad tradicional es arraigo, es crear el espacio propio, es “habitar las huellas dejadas por el propio vivir, por las cuales uno siempre rastrea las vidas de sus ancestros” (Illich, 2008, 347).

Hay un último dato proporcionado por Heidbrink que resulta particularmente útil para tomar con reservas la exasperación y las certezas de la narradora de *Desierto sonoro*. En el año 2014 —justo el momento en que se desarrolla la novela— el gobierno de Estados Unidos desplegó una gran campaña mediática (anuncios, *spots* de radio y televisión, propaganda en diarios y revistas) a fin de disuadir a las familias centroamericanas de enviar a sus hijos al norte. La campaña, llamada oficialmente “Dangers Awareness Campaign” (y luego “Know the Facts Campaign”), se difundió tanto en Centroamérica como en algunas ciudades de Estados Unidos. Entre los grandes medios que participaron, se encuentra *The Washington Post*, *LA Times* y *The New York Times* —la propia narradora dice leer un artículo de este último, aunque no exactamente los artículos que menciona Heidbrink—. El propósito de estos medios, dice Heidbrink fue “Atrae[r] la atención y provoca[r] furia y empatía” (2020, 77), y es eso exactamente lo que la narradora demuestra: furia y empatía. Pero su empatía no está basada en el reconocimiento de que los niños migrantes pueden

---

<sup>147</sup> Una joven entrevistada por Heidbrink (2020), Maribel, explica que la situación en la familia se ha complicado con su madre enferma y el padre recién muerto. Tiene catorce años: “I know it will be hard, but I must go. I am preparing myself—my body, my mind. We don’t have the conditions for survival here. My family needs me. Me toca migrar” (42). Por su parte, Carlos, quien migró a Georgia para cosechar nuez, dice acerca del hecho de migrar: “It feels good. My family has worked hard. Now, it’s my turn” (45).

<sup>148</sup> “Alongside these structural causes, migration mediates and is mediated by social relationships and cultural values. Young people shared their desire to contribute to familial survival and sustenance of future generations.” (Heidbrink, 2020, 43).

tener conciencia de los riesgos que implica migrar,<sup>149</sup> o del interés que ellos mismos podrían tener en coadyuvar en el bienestar de su comunidad, sino que está basada en la ideología que ella considera adecuada para los niños: la filantropía clasemediera estadounidense de raíz romántica. Todo indica que las certezas y la frustración de la narradora son exactamente lo que el gobierno de Estados Unidos quería provocar con las campañas mediáticas para disuadir a los migrantes. El cuestionable altruismo de nuestra narradora tiene, además, una gruesa veta de ingenuidad.

#### 2.2.d La alegoría de los niños sobrevivientes

Hemos visto cómo en tres cuestiones formales (la extensión del libro, la distribución de los capítulos y las estrategias narrativas) la voz de la madrastra en *Desierto sonoro* tiene más conciencia y poder que la del hijastro.<sup>150</sup> Si en estas formalidades el niño está sometido a la madrastra, ¿qué hay del contenido? *De iure*, el hijastro tiene una existencia independiente y sus puntos de vista pueden ser distintos de los de su madrastra; pero hay un aspecto, *de facto*, en el cual ambos narradores opinan lo mismo: que el esposo de ésta, y por tanto padre biológico del niño, es un hombre negligente y egoísta, incapaz de compartir sus planes y razones.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> La campaña “Dangers Awareness” produjo también videos; en uno de ellos aparecía a cuadro una mujer —una actriz, desde luego— con rostro compungido hablando sobre la inocencia de los niños. Terminaba su discurso diciendo: “No manden a sus hijos a los Estados Unidos”. Luego, un locutor remataba: “Dejarlos ir, es dejarlos morir”. Heidbrink (2020) entrevistó a varios niños y les pidió que le dieran su opinión al respecto; ellos, después de burlarse de la señora del video y de las cursilerías que decía, respondieron cosas como la siguiente: “‘No manden a sus hijos a los Estados Unidos’ – Ella actúa como si nosotros no tuviéramos nada que decir al respecto. Yo no quiero migrar si no tengo que hacerlo, y mis padres no me obligarían”. “Déjame ver si entiendo: ella no se parece a mí, no se viste como yo, no habla mi lengua... ¿y aun así quiere decirme lo que debo o no hacer? ¡Púchica!” (66-71).

<sup>150</sup> Además, sólo la narradora es capaz de incorporar a su discurso los otros elementos que componen el libro (por ejemplo, las siete cajas). Esto se demuestra cuando, en las páginas 37 y 38, ella describe qué hay en su caja y en las de los integrantes de su familia.

<sup>151</sup> Esto será analizado en el apartado 3.2.2.b.

Es difícil juzgar la verosimilitud de un niño narrador que nunca —los lectores de la novela pueden comprobarlo— comparte el mismo punto de vista de su padre (repito, biológico) pero sí los de su madrastra. Probablemente Emily Witt, de la *London Review of Books*, se refiere a este aspecto cuando subraya lo poco lograda que está la voz del hijastro (como se señaló en 1.2.a). Sin embargo, si la lógica de la novela es que la voz del hijastro no llega nunca de manera directa al lector, sino siempre tamizada, recortada y ordenada por la madrastra, entonces sería posible afirmar que, en realidad, el hijastro es un falso narrador a quien ella creó para *hacer como si* él contara parte de la historia —lo cual implicaría *hacer como si* le diera la razón a ella en lo que opina de su esposo. No podemos olvidar el epígrafe de la historiadora Arlette Farge con que abre *Desierto sonoro*: “El archivo presupone un archivista, una mano que colecciona y clasifica...” (11).

Cualquiera que sea la respuesta (después de todo, ambas hipótesis son válidas), en la relación que hay entre los narradores la mujer ejerce un triple control sobre el niño: primero, ella hace que la voz del niño se acople, tanto en la forma como en el contenido, a lo que ella hace y dice. Segundo, ella decide protegerlo de lo que considera inadecuado (“Siento el impulso de taponarle los ojos, como hago todavía a veces cuando vemos juntos ciertas películas”, 229), pero también quiere que él sepa lo que ya es momento de saberse (“Si A, entonces B. Si los humanos son por naturaleza egoístas y violentos, entonces siempre terminarán matándose y abusando del otro”, 203). La tercera forma de control es que ella convierte a su hijastro en un instrumento con el cual podrá, por fin, contar su historia de los niños perdidos. Son tres rasgos modernos de relación social: la aprensión por controlar la vida de los niños; el empeño en protegerlos de todo riesgo; y usar al prójimo con fines utilitarios y egoístas. Ante la disyuntiva entre preservar la familia y perseguir sus fines individuales, la narradora no titubea: “No iba a renunciar a todo, ni por él, ni por ellos, ni siquiera por nosotros” (40). La familia no vale un contrato con la universidad de Columbia.

En cuanto a las intenciones que tiene para con los niños migrantes, lo menos que podemos decir es que es una mujer de buenas intenciones pero, al mismo tiempo, acobardada por la posibilidad perder la vida que le ha proporcionado Estados Unidos. Por eso sus críticas al país son siempre tibias (en especial aquello de “una guerra histórica que

lleva décadas”). Prefiere “no decirle a nadie más de dónde soy” (164), y reconoce que nunca se atreve a llevarle “la contraria a nadie que tenga placa y pistola”. No dice jamás su nacionalidad, ni siquiera en la aparente intimidad que parece abrirle al lector. Cerca del final del libro encontramos una frase ligeramente contestataria acerca de la deportación de un niño, “borrado y expulsado de *ese país de mierda* que se extiende abajo” (376, las cursivas son mías), pero la narradora no se atribuye semejante osadía, sino que pertenece a Ella Camposanto (una autora que no existe).

Y es que la narradora puede estar molesta con Estados Unidos; puede parecerle desagradable que haya mujeres “cuya cara y brazos tienen la textura del pollo hervido”, que algún niño sea “inquietantemente enorme” como para “afirmar que alguien de ese tamaño es un bebé”, o puede parecerle irresponsable que una mujer alimente a un niño con “largas papas fritas bañadas primero en cátsup y luego en mayonesa” que terminan por doblarse “como una disfunción eréctil”. Pero sabe que nunca se atreverá a expresar su opinión —al parecer, sobre nada— “ni siquiera en voz baja” (160). Por ese motivo no debemos extrañarnos que la aventura de sus hijos termine de la manera más inverosímil. Su archivo de los niños perdidos menciona que los menores migrantes han resistido abusos, violencia, fatiga y hasta disparos; y a pesar de eso, encuentran muertas a las hijas de Manuela. En cambio, sus hijos, a quienes sólo nalguean con un sombrero y protegidos de lo que puedan escuchar en la radio, regresan sanos y salvos bajo el ala protectora de su madre, para terminar el libro jugando —qué ironía— Risk, el juego de la expansión territorial.<sup>152</sup> El final de la novela es una sutil pero poderosa alegoría de cómo puede concebirse la historia de un Otro a quien no se le permite contarla desde sí mismo y a quien implícitamente se considera inferior, por más que explícitamente se le pretenda defender.

Aun cuando la narradora hubiera podido atreverse a declarar que los niños centroamericanos deberían tener derecho a ser declarados damnificados por las políticas estadounidenses, y a recibir una indemnización por la infancia que, *en términos de ellos* (y no en los que ella considera correctos), les quitaron, opta por sugerir que deben ser

---

<sup>152</sup> “...y hasta jugamos Risk, dos noches seguidas. Tú estabas a cargo de echar los dados y yo peleaba con mamá por ver quién se quedaba con Australia” (421).

recibidos como refugiados, o sea, merecedores de una generosidad que parece gratuita, en lugar de una justicia restaurativa. Después de todo, la narradora termina por hacer lo mismo que su esposo con “los fantasmas de Gerónimo y los últimos apaches libres” (33): “Tal vez yo también voy a la búsqueda de ecos y fantasmas” (186), es decir, a contar la historia de personas a quienes, en realidad, no permite que la cuenten, que manifiesten lo que piensan sobre sus vidas, sus infancias y sus destinos. De lo que parecía ser una profunda crítica, no queda apenas sino apenas un rasguño en la superficie del agua; una vez calmadas las olas, la narradora termina por reconocerse, por identificarse con los rostros que tanto criticaba: “Pruebo la combinación de mayonesa con cátsup en mis propias papas y, la verdad, me sabe bien” (160).

## Conclusiones

Aun cuando la impresión más general que suele tenerse de estas novelas —de acuerdo con lo que manifiesta el grueso de la primera recepción— es que cada narrador declara una afinidad especial por un grupo vulnerable (apaches; niños migrantes) y repudia las políticas que la sociedad estadounidense estableció en contra de tal grupo, hemos visto que la situación es mucho más compleja. De inicio, en *Ahora me rindo* tenemos un narrador que habla con nostalgia de la pérdida de los apaches a manos de la fuerza bélica de Estados Unidos, y que extrae, de comparar una y otra cultura, una especie de ideal ('lo apache'). En *Desierto sonoro*, por su parte, una narradora que reprocha a Estados Unidos no recibir y proteger a los niños migrantes que viajan sin compañía, y orientada por una percepción moralmente correcta sobre la infancia.

En cuanto a la perspectiva que tiene cada narrador para acercarse a su respectivo Otro, la situación es inversa entre sí. El narrador de *Ahora me rindo* está enfocado exclusivamente en el pasado de los pueblos apaches, mientras que la narradora de *Desierto sonoro* sólo se concentra en el presente de la migración de niños que viajan sin compañía adulta. Esto se traduce en que el narrador de *Ahora me rindo* asume una actitud resignada, nostálgica, porque aquello que admira tanto ha quedado ya muy atrás; en cambio, la narradora de *Desierto sonoro* expone con apremio la urgencia de una terrible tragedia que está sucediendo en el momento mismo en que ella cuenta la historia. Cada postura tiene su costo: en *Ahora me rindo* tenemos una mirada hipermétrope, incapaz de ver a su fenómeno de cerca —pues para él ya no existen los apaches—, pero con una comprensión cabal del pasado; y, en *Desierto sonoro*, una mirada miope, incapaz de ver de lejos la conformación de los procesos históricos que han desembocado en esto, pero comprometida con los migrantes perjudicados en la actualidad. Esta referencia óptica no es un juicio de valor, sino una analogía apegada a la actitud de los propios narradores.

A pesar de esta diferencia entre ambos acercamientos, hay tres aspectos sustanciales en los cuales las novelas son prácticamente idénticas. Primero, en la actitud

crítica contra el gobierno y la población de Estados Unidos en lo que respecta a las leyes implementadas contra su respectivo Otro. Segundo, en que esa actitud crítica implica que no retoman ningún argumento de fondo, dicho por los propios estadounidenses, para rechazar al Otro. Tercero, que tampoco se incorpora el punto de vista que tendrían los propios apaches ni los niños migrantes, sino que todo se dice desde la perspectiva que sostiene el o la narradora; es por ese motivo que 'lo apache' es presentado como algo radicalmente ajeno a quienes hoy se consideran apaches, en *Ahora me rindo*; y que la ideología maternal de la infancia moderna, en *Desierto sonoro*, se impone a lo que los propios niños migrantes podrían pensar de su viaje.

En este sentido es que las novelas son profundamente monológicas: no hay verdaderamente un Otro, una presencia que ponga en duda las certezas que cargan los narradores; no hay una interpelación que, como dice Lévinas (1999), transforme a las cosas en un mundo común a través de la palabra. Esto no es, repito, un juicio de valor o un reproche, sino una conclusión de lo que las novelas expresan. Desde este discurso monológico se erigen los grandes motivos de cada una: "país de mierda" (*Desierto sonoro*), "tendríamos que vivir de rodillas" (*Ahora me rindo*). Y lo que consiguen las voces narradoras al construir este artificioso conflicto, entre los poderosos y los desposeídos, es erigirse en autoridades morales; eso les permite señalar las virtudes que se han perdido (el honor, la dignidad y la libertad), o las torpezas que todo el mundo está pasando por alto (nadie comprende lo que pasa, nadie hace lo correcto, nadie considera las cosas desde la perspectiva correcta).

Ahora bien, el hecho es que esta interpretación es sumamente restringida en tanto que hace exactamente lo que Enrigue y Luiselli se empeñan en exigir: que las novelas sean leídas sólo en clave de ficción, sin considerar la posibilidad de un asomo autobiográfico. Al hacerlo de esta forma, el resultado es que se trata de obras moralinas y narradas por personajes irracionalmente idealistas y mezquinos. Pero esto es sólo el comienzo de una lectura más amplia en la cual se involucrarán todo tipo de recursos textuales liminares, es decir, que se encuentran en la posición ambigua del dentro y el afuera, del umbral indiscernible entre lo ficticio y lo autobiográfico. Es eso, precisamente, lo que persigue el

capítulo siguiente; por lo tanto, allí veremos de qué forma la perspectiva de los narradores constituye orgánicamente una identidad (en el sentido de una suma de valores, principios y apreciaciones que se manifiestan tácita o explícitamente) no sólo al interior de *Desierto sonoro* y *Ahora me rindo*, sino en concordancia con el resto de los textos autoficticios de Valeria Luiselli y Álvaro Enríquez. Ese análisis proporcionará una comprensión distinta, si bien no radicalmente opuesta, de lo que hemos descubierto hasta ahora.



### Capítulo 3. La identidad ambigua

La situación narrativa de *Ahora me rindo* y de *Desierto sonoro* es aproximadamente la misma: un “narrador presente como personaje en la historia que cuenta” y que además es “el protagonista de su relato” (Genette, 1989a, 299).<sup>153</sup> Esto es lo que Genette denomina *narrador autodiegético*: la narradora de *Desierto sonoro*, al igual que el narrador de *Ahora me rindo*, son los personajes principales de sus historias, y son ellos quienes nos cuentan lo que piensan y lo que les sucede. Sin embargo, estas novelas también pueden ser leídas, y lo han sido, como si lo narrado no fuese sólo una construcción ficcional, sino autobiográfica, al menos parcialmente. Y son los autores quienes, al afirmar que sí realizaron ese viaje en compañía con sus hijos (más adelante veremos algunas de estas declaraciones), han generado esta interpretación. Al lector de ambas novelas, y que además ha recibido la información de que dicho viaje sí ocurrió, le surge naturalmente una inquietud: ¿es real lo que relatan en sus novelas? Esa narradora y ese narrador, ¿son Valeria Luiselli y Álvaro Enrique? ¿Son así sus hijos, como se esbozan en las novelas? Y las aventuras relatadas, ¿ocurrieron de verdad? ¿También fueron reales los conflictos y los reproches? Esta ambigua situación narrativa —un texto que se ubica entre la ficción y la autobiografía— suele denominarse *autoficción*.

Ahora bien, independientemente de lo que respondamos acerca de la realidad de lo relatado —y podemos adelantar que la respuesta siempre será ambigua—, el hecho es que los narradores de ambas novelas se hallan en el centro de su historia, y a partir de ese centro establecen relaciones de proximidad, con lo que estiman y admiran, y de distanciamiento, con lo que descalifican o desprecian. En tanto que se trata de obras profundamente monológicas, controladas por una única voz que define lo relatado, hay un único punto de vista para dar sentido a los sucesos. Esa perspectiva acrisolada, que constituye cada narrador, es lo que intento esbozar en el presente capítulo: su identidad, su forma de

---

<sup>153</sup> Digo *aproximadamente* por lo mencionado en el capítulo anterior sobre *Desierto sonoro*: aun cuando tenemos formalmente dos narradores —la madrastra y el hijastro—, un análisis más detenido nos muestra que el segundo parece ser más bien una herramienta o una función de la primera. Véase 2.2.

presentar al mundo y de presentarse a sí mismos actuando en él; la manera en que jerarquizan sus apreciaciones y, desde luego, sus rechazos. Una definición adecuada para lo que entiendo por identidad es la que proporciona Charles Taylor en su libro *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*:

Mi identidad se define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso, lo que es bueno, valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo o a lo que me opongo. En otras palabras, es el horizonte dentro del cual puedo adoptar una postura (Taylor, 2006, 52).

¿Esto quiere decir que mi objetivo es hallar la identidad de Álvaro Enríquez y de Valeria Luiselli? Definitivamente, no: los autores, como entidades empíricas, no son objeto de mi investigación, ni tampoco una presunta verdad escondida detrás del texto, *sino sólo la identidad de sus autoficciones*. Lo que intento definir es la construcción ficticia que han hecho de sí mismos a lo largo de sus representaciones autoficcionales (aquellos textos que no sean autoficticios, quedan de inmediato excluidos).

Por lo tanto, el primer problema que se debe resolver es cómo se define la autoficción y cuál es su naturaleza. Para ello, la primera parte (3.1) tiene como objeto explicar el estado del arte en lo que respecta a la autoficción, dado que las novelas han sido entendidas como parte de dicho “género”. Comienzo con una explicación del término (quiénes comenzaron a utilizarlo, cuándo y para designar qué tipo de textos; apartado 3.1.1), para luego analizar, en una sucinta revisión histórica, la representación que diversos autores han hecho de sí mismos en la ficción (3.1.2). Esto último me permite tomar una postura crítica ante gran parte de los teóricos actuales, quienes suelen abordar a la autoficción como un fenómeno surgido a fines del siglo xx; yo sostengo, en cambio, que hay prácticas semejantes (la ficción del autor en una obra literaria) desde el siglo xiii. De ser así, esto implica preguntarnos qué fue lo que posibilitó, hasta el siglo xx, que despuntara con tanta fuerza la autoficción (3.1.3). Una vez reunidos estos elementos, finalizo la primera sección con una propuesta de lectura de las obras autoficcionales (3.1.4), la cual consiste en elaborar el perfil de los narradores autoficcionales que los autores han construido en estas novelas, pero también en otras previas.

El repaso histórico del surgimiento de la autoficción tiene como objeto analizar las condiciones de posibilidad que la hicieron surgir, es decir, sólo recurre a los antecedentes históricos más representativos a nivel mundial; en consecuencia, no busco establecer una genealogía de la autoficción en la literatura mexicana o latinoamericana (en la cual algunos nombres, como Sergio Pitol y Guadalupe Nettel, serían imprescindibles).

En el siguiente apartado (3.2.1) presento algunos datos acerca del viaje real de Enrígue y Luiselli (según sus propias versiones); la información reunida allí proporciona las primeras coordenadas de la construcción de sí que han hecho los autores. Aquí se encuentra el núcleo de mi propuesta (el *perfil autoficticio*), la cual consta de dos fases: primero, la identidad de la voz narradora de las novelas (3.2.2), descrita en una especie de movimiento centrífugo (a partir de lo que ellos manifiestan como más cercano ypreciado, hasta lo que más rechazan). La segunda fase (3.2.3) consiste en analizar qué tan coherentes son, no las voces al interior de cada novela, sino entre todas las narraciones autoficcionales de los mismos autores. Es decir, mientras la primera fase es en un análisis *intra*, la segunda es *inter*-autoficticio. La suma de ambos permitirá ubicar la identidad autoficcional de los autores a lo largo de sus obras, y ello repercutirá en nuestra comprensión de *Ahora me rindo* y de *Desierto sonoro*.

En palabras más simples, el siguiente análisis es de complejidad progresiva: si al principio se enfoca solamente en las novelas, los resultados obtenidos sirven como base para abordar, después, el resto de los textos autoficticios firmados por Luiselli y Enrígue. Repito: la finalidad de este acercamiento no es descubrir alguna ‘verdad’ de la vida de los autores, sino sólo poner en práctica la estrategia de lectura de la autoficción que propongo en la primera parte (3.1.4). Si esta propuesta —como se verá— consiste en afirmar que todos los textos sobre uno mismo son una construcción voluntaria y por lo tanto artificial, el objetivo es únicamente hallar la coherencia interna que puede haber entre los textos autoficticios. Se trata de una lectura estrictamente literaria, pero que radicaliza lo que suele llamarse “autoficción”: todo texto sobre sí mismo (*autos*, en griego) es necesariamente una ficción (del griego *fingere*). Si se quiere, puede verse a esta propuesta como una especie de análisis intertextual restringido a textos autoficcionales, en busca de recurrencias. No

espero determinar una 'verdad' subyacente al texto, sino sólo un perfil autoficticio de naturaleza eminentemente textual.

### 3.1 El perfil en la autoficción

En este apartado presento un acercamiento a la discusión actual sobre la autoficción, con la finalidad de formalizar una propuesta de lectura de *Ahora me rindo* y de *Desierto sonoro* (lo cual realizo en los apartados posteriores, 3.2 y 3.3); dado que los argumentos se dirigen a las condiciones generales de la autoficción, la propuesta es susceptible de ponerse a prueba en condiciones autorales distintas (lo cual, desde luego, no se hace aquí).

Este acercamiento a los debates actuales sobre la autoficción se realiza con una perspectiva crítica, de forma que se discute la pertinencia y validez de las afirmaciones que han hecho los expertos. A eso se debe, primero, la importancia que tiene la historia del sí mismo dentro de la tradición literaria: mientras gran parte de los críticos de la autoficción ubican su aparición en el último cuarto del siglo xx, yo sostengo que es indispensable remontarnos mucho más atrás; sólo eso nos permitirá apreciar las condiciones propias de la autoficción y, en consecuencia, leerlo de forma adecuada (en el entendido de que, si la autoficción es en parte autobiográfica y en parte ficticia, lo adecuado es sostener esta ambigüedad, en lugar de pasarla por alto). Segundo, eso explica también la relevancia de cuestionar qué tan correcto ha sido vincular *necesariamente* a la autoficción con la ostensible exhibición de la intimidad (lo cual también es frecuente). Mi postura es, también en este caso, de suspicacia, puesto que, si la autoficción es más antigua y no se ha inclinado siempre por un carácter exhibicionista, el vínculo debe considerarse contingente.

En cuanto al debate sobre si la autoficción es un género, los argumentos que siguen intentan mostrar que en realidad se trataría de algo mucho más amplio y, al mismo tiempo, mucho más específico: por un lado, la ficción es la condición inherente de cualquier texto moderno sobre sí mismo; por otro lado (y en consecuencia), entre la autobiografía y la autoficción habría sólo una diferencia de grado (de mayor o menor ficcionalización), y no una diferencia de naturaleza entre dos géneros.

### 3.1.1 Introducción al término

El término *autoficción*, y todas las reflexiones que de éste se han derivado, nacieron de manera peculiar. Philippe Lejeune, autoridad en la teoría de la autobiografía, publicó en 1975 un ensayo titulado “El pacto autobiográfico”, donde reflexionaba sobre las posibilidades de la escritura sobre uno mismo, con criterios como la naturaleza del texto (ficticio o fáctico), el nombre del personaje y el nombre del autor. Lejeune creía entonces que no había obras que cumplieran con ser novelescas (ficticias) pero cuyo narrador-protagonista, al mismo tiempo, fuese homónimo del propio autor. Pero, en 1977, Serge Doubrovsky publicó *Fils*, con la intención deliberada de ocupar esa casilla vacía e imposible.<sup>154</sup> El término *autoficción* se comenzó a popularizar desde entonces, pero, y esto es importante, no porque tal palabra figurara dentro del libro, sino sólo en la portada y como una indicación de lectura (como si Doubrovsky guiase al público sobre cómo acercarse a su obra).<sup>155</sup> Lejeune, que leyó el libro de Doubrovsky, sostuvo, en un ensayo posterior (“El pacto autobiográfico (bis)”), que la autoficción podría tener lugar, si y sólo si, existía una homonimia entre el autor, el narrador y el personaje. Críticos posteriores a Lejeune han considerado que esa exigencia de homonimia puede no cumplirse siempre, pues la ficcionalización de sí puede recurrir a otros elementos de la vida del autor;<sup>156</sup> por ejemplo,

---

<sup>154</sup> Aquí la opinión que manifestó Lejeune en 1986 (“El pacto autobiográfico (bis)”), once años después de que considerase que tal combinación era imposible: “Este cuadro ha tenido la suerte de inspirar a un novelista (por otra parte también universitario), en cuyas manos cayó, Serge Doubrovsky. Se propuso llenar una de las dos casillas vacías, combinando el pacto novelesco y el uso de su propio nombre. Su novela, *Fils* (1977), se presenta como una “autoficción”, que a su vez me dio ideas” (1979, 135)

<sup>155</sup> “¿Autobiografía? No. Es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente. Ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *auto-ficción*, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje, al margen de la sensatez y de la sintaxis de la novela, tradicional o nueva. Encuentro *hijos* de las palabras, aliteraciones, asonancias, disonancias, una escritura anterior o posterior a cualquier literatura *concreta*. Como se suele decir, música. O aún más, autofricción pacientemente onanista, que ahora espera poder compartir su placer con ustedes.” (en Lejeune, 1994, 179).

<sup>156</sup> “So that the concept of autofiction produces the definition of a consistent category, it is no doubt necessary to go beyond the rigid framework of homonymity. Why not admit that there are, besides nouns and pronouns, a whole series of ways of identifying the hero with the author: their age, their socio-cultural milieu, their profession, their aspirations, etc.?” (Gasparini, Philippe. *Autofiction: Une Aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008, p. 25), citado por Martens, en Dix (51).

en el caso de *Ahora me rindo*, los tres hijos del narrador se llaman Maia, Dylan y Miquel, y su esposa Valeria, y aunque él no se llama Álvaro, bien podríamos decir que es un ficcionalización de la vida del autor en tanto que todos los nombres corresponden a los de las personas reales que componen la familia de Álvaro Enrigue. Lo mismo en el caso de *Desierto sonoro*, pues las fotos de los niños,<sup>157</sup> considerados parte de la ficción, corresponden con los hijos de Valeria Luiselli: Maia y Dylan.

Después de Lejeune se multiplicaron los libros y artículos donde se debate la naturaleza de la autoficción, como lo demuestra la existencia misma de una revista orientada exclusivamente a ello: *Auto/Fiction* (Odisha, India), cuyo comité editorial está encabezado, ni más ni menos, que por Philippe Lejeune.<sup>158</sup> Desde luego, también se han multiplicado las obras catalogadas como autoficción. Esto ha desembocado, por un lado, en el generalizado reconocimiento del poder de este “género”;<sup>159</sup> pero también, por otro, en un poco de cansancio ante él: la autoficción —señala Diana Diaconu— se ha extendido tanto que “amenaza con devorar ávidamente toda la literatura contemporánea [...] y nada menos que al arte contemporáneo” (2017, 37). Ahora bien, la autoficción no se estudia ni se considera igual en todas partes —al menos si hacemos caso de las afirmaciones de Karen Ferreira-Meyers (por cierto, editora asociada también en *Auto/Fiction*)—:

Mientras que en francés y otras literaturas francófonas el foco principal permanece en la interminable discusión sobre la verdad, los hechos y la ficción, lo real y lo inventado, otros interesados en la literatura mundial se alejan de este debate y en su lugar buscan una respuesta sobre cómo vivir y cómo crear, no sobre cómo escribir verazmente sobre cómo se vive (2018, 41).<sup>160</sup>

---

<sup>157</sup> Un par de ejemplos fueron mostrados en el capítulo anterior.

<sup>158</sup> <https://autofiction.org.in/about-us/>

<sup>159</sup> By Jonathon Sturgeon, 2014: “In 2014, instead, many of the best novels were autofictions that vigorously reasserted the self”, dijo Jonathan Sturgeon en la revista digital *Flavorwire*. (2014: The Death of the Postmodern Novel and the Rise of Autofiction (<https://www.flavorwire.com/496570/2014-the-death-of-the-postmodern-novel-and-the-rise-of-autofiction>)).

<sup>160</sup> Con ese “otros”, Ferreira-Meyers se refiere a los estudios anglófonos, los cuales “conciben [a la autoficción] como un ‘modus’ de escritura” y no como un género” (2018, 41).

El trabajo de Lejeune —enfocado, como dije, en la autobiografía— establecía que la forma correcta de leer un texto autobiográfico era a través de un *pacto* entre el autor y el lector, en el cual el primero se comprometía a ser honesto,<sup>161</sup> y el segundo a creerle.<sup>162</sup> Sin embargo, las condiciones con la autoficción cambian por completo puesto que la forma de leer a estas obras es, primariamente, como novelas, en tanto que, aun cuando rescatan elementos autobiográficos, la intención es ficcional. En consecuencia, lo único que podría establecerse entre el autor y el lector es un *pacto ambiguo*: si lo dicho sobre el protagonista de la obra —homónimo del autor— es en parte fáctico y en parte ficticio, el lector sólo podría considerarlo, naturalmente, en parte verdadero (tal *pacto ambiguo* es el que estableció Doubrovsky al definir su obra, en la portada, como “*auto-ficcional*”). Eso llevó a Manuel Alberca a titular *El pacto ambiguo* a su estudio sobre la autoficción,<sup>163</sup> considerado por algunos críticos una obra de referencia. La postura de Alberca es que la ambigüedad del pacto implica una multiplicidad de opciones de lectura (a lo cual volveré más adelante):

Cuanto más sutil sea la mezcla de ambos pactos, más prolongado será el efecto de insolubilidad del relato y mayor el esfuerzo para resolverlo. Entre la novela y la autobiografía hay una gran variedad de formas y estrategias y una infinidad de posibilidades y grados (Alberca, 2013, Capítulo III: “«Aventis» de autor”)

Esto es lo que define, según los expertos, a la autoficción: el carácter indiscernible de lo autobiográfico y lo ficcional en un relato.<sup>164</sup> La virtud de esto sería, por un lado, dar vida al

---

<sup>161</sup> “...el autobiógrafo se compromete explícitamente no a una exactitud histórica imposible sino al esfuerzo sincero por vérselas con su vida y por entenderla” (Eakin, introducción a Lejeune, 12).

<sup>162</sup> Diaconu (2017, 40) explica: “el contrato consiste en hacer aceptar al lector que la lectura apropiada para este texto es la que, a diferencia del pacto novelesco, considera pertinentes las categorías verdadero/falso, así la contrastación con la realidad no se pueda realizar o no confirme lo afirmado por el texto autobiográfico”.

<sup>163</sup> El cual también se enfoca en la naturaleza y características de la autoficción, como señalaba Ferreira-Meyers de los estudios francófonos.

<sup>164</sup> Observaremos esta misma lógica en todos los autores: según Musitano (2016): “Los relatos autoficticios son relatos ambiguos porque no se someten ni a un pacto de lectura verdadero, ya que no hay una correspondencia total entre el texto y la realidad como la que postula el pacto referencial, ni ficticio, porque se mantienen en ese espacio fronterizo e inestable que desdibuja las barreras entre realidad y ficción” (104). Para Alberca: “la autoficción consiste precisamente en abrir un espacio de invención y creación ciertamente peculiar en el intersticio de lo ficticio y lo factual, justo en el punto en que ambos se oponen y se distinguen. Es decir, que si bien la autoficción supone una confusión o mezcla de la oposición entre ficción e historia y de los principios que ontológica y pragmáticamente los distingue, al mismo tiempo la tiene en cuenta e incluso la refuerza...” (2013; Posición en Kindle453-455). Leonor Arfuch (2013) destaca que la autoficción “propone un



“género” por encima de la “anquilosada” tradición novelística, “la gran novela de los sesenta, para reconectar el discurso literario con la realidad y con la verdad” (Diaconu, 2017, 43); y, por otro, para subrayar el carácter político de la vida privada, en tanto permitiría denunciar los abusos de los cuales pudo ser víctima el autor (Baillargeon, 2019). Sin embargo, por el lado de los críticos, tenemos una idea menos complacida: si los aspectos privados de la vida se incorporan a un relato destinado a la publicación, este relato puede convertirse en una exhibición escandalosa de la vida íntima, y por lo tanto el autor — ambigüamente vinculado con su obra— pasa a ser poco más que una *vedette*.<sup>165</sup> En tal caso, la creación literaria se reduce a ser un medio para fomentar, a través del morbo, el consumo de obras estruendosas, sin otro fin más que el económico.<sup>166</sup>

Ante este dilema —la autoficción como creación crítica o la autoficción como negocio—, el estudio de Mercédès Baillargeon, *Le personnel est politique* (2019), se decanta por la primera posibilidad. La autora analiza cómo tres autoras contemporáneas (Christine Angot, Chloé Delaume y Nelly Arcan, probablemente las más famosas en el “género”), complementan, o mejor dicho multiplican, la autoficción de sus novelas con sus apariciones públicas y sus incursiones en medios digitales. Como señala Baillargeon, “sus (auto)ficciones sobrepasan el marco de su libro para estar puestas directamente en juego en su relación

---

juego de equívocos a su lector o perceptor, donde se desdibujan los límites entre personajes y acontecimientos reales o ficticios” (22). Mercédès Baillargeon (2019), en un estudio sobre tres autoras francesas de autoficción —probablemente las más reputadas en el mundo—, afirma que se trata de una “ruptura del pacto autobiográfico en favor de un pacto autoficcional [con] reglas mal definidas, es decir, indefinibles” (5). Hywel Dix (2018), en la introducción a la obra que edita sobre la *Autofiction in English*, menciona: “La autoficción plantea la posibilidad de una forma no referencial, no orientada a objetos de la escritura autobiográfica” (6). Por último, Claudia Gronemann, en *Handbook of Autobiography/Autofiction* (2019), lo define así: “Un texto autoficcional pretende ser tanto ficticio como autobiográfico, y por lo tanto representa una paradoja en la comprensión tradicional del género” (241).

<sup>165</sup> “Esto es lo que denuncia Pierre Jourde en su panfleto *La Littérature sans estomac*, en el cual distingue a las *vedettes*, que no serían más que vulgares ‘fabricantes de literatura’, de los escritores, que serían verdaderos artistas. Los críticos, los premios y las editoriales serían culpables de adorar el estrellato y el amiguismo, y de privilegiar los intereses pecuniarios de los editores y de los medios de comunicación en lugar de hacer justicia a la verdadera calidad de la literatura contemporánea” (Baillargeon, 2019, 11.). La postura de Baillargeon es contraria a la de Jourde y, en consecuencia, es una plena convencida de la relevancia de la autoficción.

<sup>166</sup> En 1980 (‘La autobiografía de los que nos escriben’), Lejeune afirmaba, sobre los textos de naturaleza autobiográfica: “Así montado, introducido, bautizado, el relato de vida está preparado para salir a las librerías. Sin duda se trata de una moda: esto no se hacía hace quince años, y quizás no se vuelva a hacer en un futuro. [...] Pero tal oferta sólo se puede desarrollar porque existe la demanda, una escucha insaciable (una “vida” hace olvidar otra) que queda satisfecha tanto, o incluso más, con un sucedáneo que con un producto ‘natural’” (412).

mediática con el público” (2019, 187). Es decir, la autoficcionalización de las autoras no se restringe al ámbito literario, sino que tiene lugar también a través de otros medios (audiovisuales o digitales) y se erige como una postura, como un desafío político.

Sin embargo, independientemente de la postura que tomemos al respecto, la posibilidad de que exista una autoficción en otros medios genera algunas dudas. ¿Desde cuándo existe la autoficción en los *mass media*? ¿Es también Doubrovsky el ‘padre’ de ellos? ¿Es acaso un fenómeno exclusivamente francés, dado que todos los nombres nos remiten allá (desde Lejeune hasta las tres autoras tratadas por Baillargeon)? Y, sobre todo, ¿puede sostenerse que antes de 1977 no hubo nunca una construcción de sí mismo —en la literatura o cualquier otro medio— que fuese ficcional y autobiográfica al mismo tiempo y en (aproximadamente) la misma medida?

La cuestión geográfica es la más sencilla. Es conformista y auto-colonialista —si se me permite el término— que, nosotros, latinoamericanos, sigamos pensando que todas las grandes expresiones del pensamiento provienen de las metrópolis europeas (como supuestamente lo habrían hecho siempre). Este es el argumento que nos proporciona Diaconu (2017), quien subraya, además, el absurdo de pensar que los descubrimientos y las creaciones advienen en la mente de sólo un solo individuo brillante.<sup>167</sup> Como prueba tenemos que, en América Latina y en el mismo año de la publicación de *Fils*, Vargas Llosa publicó *La tía Julia y el escribidor*, donde se combina parte de su vida personal (el matrimonio con su tía Julia Urquidi) con elementos ficcionales.<sup>168</sup> Y si rastreamos la literatura mexicana hallamos el *Ulises criollo*, definido por José Vasconcelos como una novela —si bien está constituido por sus memorias— y no como una autobiografía, donde “presenta una imagen gigantesca de sí que se impone a la de México a la vez que se nutre de ella; una imagen que a fin de cuentas se convierte, mediante una astuta manipulación,

---

<sup>167</sup> “La idea del nacimiento del género [autoficción] en Francia no es nueva (ni tampoco muy resistente), pero convence a la mayoría de los críticos. [...] [Y] tiene detrás una concepción del género literario realmente anacrónica, según la cual este es el invento de un solo individuo genial. Nada se nos dice sobre las necesidades expresivas de la época, a las que obedece su aparición, sobre las posibilidades expresivas nuevas, inexistentes en los demás géneros, que el nuevo género aporta” (Diaconu, 2017, 45).

<sup>168</sup> Recuérdese que Julia Urquidi publicó, en 1983, una respuesta al libro de Vargas Llosa, titulado *Lo que Varguitas no dijo*, donde aclara elementos que, a su juicio, eran imprecisos (u omisos) acerca del matrimonio que mantuvo con su sobrino.

en el propio México” (Molloy, 2001, 250). Esto nos lleva al resto de las preguntas, relacionadas ya no con un asunto geográfico, sino temporal: ¿cuándo empezó la autoficción?

### 3.1.2 Historia del yo en la historia

Se da por cierto que en la Edad Media y en la Antigüedad, aun cuando existían textos en los cuales el autor se enfocaba en sí mismo, no se hacían con el mismo sentido que lo hacemos ahora (destacando sus méritos o dificultades). Es decir, los autores no escribían para rememorar de manera fidedigna lo que había acontecido en sus vidas, ni para confesar lo que se agitaba en su interior. Las *Confesiones* de San Agustín, por ejemplo, no están dirigidas a explorar la persona Agustín para dar sentido a su vida según el criterio que el mismo Agustín decidiera darle, sino que son la presentación de un arrepentido que desea confesar su alma pecadora. De hecho, según Phillip Cary (2003), es precisamente San Agustín quien crea la noción del yo interno (*inner self*) como un espacio inmutable (a diferencia del cuerpo) y por lo tanto libre de la materialidad mundana;<sup>169</sup> con el paso de los siglos, este *yo interno* perdió su connotación cristiana y se incorporó a la forma habitual de concebirnos, como si tener un espacio interno fuese la cosa más natural de la vida (precisamente, así como lo concebimos hoy).<sup>170</sup> Algunos siglos más adelante, ya en plena Edad Media, la práctica obligatoria de la confesión terminaría de sembrar la idea de que nuestra alma (o

---

<sup>169</sup> “Augustine forges the conception of the self as an inner space in order to have a place where these immutable and divine things are found. This version of the divinity of the rational soul is thus the conceptual forerunner of Augustine's later talk of turning inward to find God” (Cary, 2003, 104).

<sup>170</sup> “Una de las consecuencias de la secularización occidental de la razón es que la privacidad del yo interior llega a ser vista [...] como algo esencial e inevitable, como si estuviera en la propia naturaleza de la mente humana ser una habitación interior a la cual nadie más puede entrar” (Cary, 2003, 123).

sea, nuestra mente) es un espacio interno donde reflexionamos, nos resguardamos del mundo<sup>171</sup> y donde se acumulan las experiencias.<sup>172</sup>

En las postrimerías de la Edad Media tenemos un suceso que puede ser revelador en la discusión de la autoficción (y de la literatura en general): la discusión pública entre Christine de Pizan y Jean Gerson, por un lado, y Pierre y Gontier Col y Jean de Montreuil, por el otro, acerca de la *Roman de la Rose*, una obra poética escrita más de cien años antes (por Guillaume de Lorris y Jean de Meun). Esta discusión se conoce como la ‘querella de la Rosa’ (Gust, 2009). Los primeros (Pizan y Gerson) criticaron a Jean de Meun por sus expresiones despectivas sobre las mujeres, mientras que los defensores (los hermanos Col y Montreuil) sostuvieron que lo que hizo de Meun fue representar personajes y apegarse a la naturaleza de cada uno, “afirmando que Jean y sus personajes eran entidades distintas en la medida en que el autor no debe ser considerado personalmente responsable de las palabras e ideas de sus hablantes” (Gust, 2009, 23). Esta *querella* representa un antecedente del problema de la autoficción: ¿qué tanto se representa el autor en su obra y qué tanto es mera ficción? ¿El autor refleja su pensamiento a través de sus personajes, o de estos podemos decir ‘todo es ficción’?

Después de la *Roman de la Rose*, Geoffrey Chaucer dio un paso más allá, pues, en los *Cuentos de Canterbury*, junto con veinticuatro peregrinos, hay también uno llamado Chaucer, como si el autor se hubiese dividido en dos personas: una real y una literaria.<sup>173</sup> La

---

<sup>171</sup> Cary declara que su investigación sobre Agustín constituye, al mismo tiempo, una crítica: “La propia metáfora es incoherente: ¿qué ojo puede girar para mirar dentro de sí mismo? Pero, más que incoherente, es fea: ¿a qué ojo no le gusta mirar fuera de sí mismo? ¿Qué amante desea encontrar a su amada mirando en sí mismo? [...] Un giro hacia adentro se vuelve atractivo siempre que el mundo exterior parece el lugar equivocado para encontrar el bien que estás buscando —cuando el ‘mundo externo’ llega a parecer poco atractivo, muerto o sin sentido” (Cary, 2003, 142).

<sup>172</sup> La práctica de la confesión también desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la conciencia interna del sí mismo: “En 1215 encontramos, en los pronunciamientos del Cuarto Concilio de Letrán, una sentencia [...] Se lee de esta manera: cada cristiano, sea hombre o mujer, irá una vez al año a su pastor y confesará sus pecados, o de lo contrario se enfrentará a la pena de ir al infierno en un estado de pecado grave [...] debido a que en la confesión uno se acusa a sí mismo, esto también implicó un nuevo concepto del *forum internum*, el tribunal interno [...] a la gente se le empieza a enseñar lo que es un tribunal cuando se le dice que tiene que acusarse a sí misma de verdadera pena por haber ofendido a Dios y con un verdadero deseo de enmienda” (Illich en Cayley, 2005, 89-90).

<sup>173</sup> En *Constructing Chaucer*, el profesor Geoffrey W. Gust (2009) pasa revista a las consideraciones que se han tenido sobre la relación entre el autor y sus personajes, desde la Antigüedad, hasta Ezra Pound (en su *Personae*), pasando, notablemente, por la Edad Media (Mauro Servio, Isidoro de Sevilla, Pedro Abelardo, etc.).

voz del narrador oscila entre la sumisión y la autoridad, como si modificase el relieve de su condición de autor, mostrándose “extremadamente autoritario en un instante, autosuficiente, e incluso beligerante, mientras que inmediatamente después puede ser interpretado como sumiso y subordinado a sus personajes y predecesores literarios” (Gust, 2009, 2).

Sin embargo, aunque no son pocos los antecedentes de escritura de uno mismo (además de Chaucer, podemos contar a Boecio, Dante y Boccaccio), durante la Edad Media no existen propiamente las autobiografías ni las autoficciones.<sup>174</sup> La razón no parece ser formal (el conocimiento de un “género” o de unas herramientas narrativas), sino ontológica, pues San Agustín estableció, desde el s. iv (*Contra la mentira*), que debía hablarse siempre “con la verdad encerrada en el corazón de quien habla” (Illich y Sanders, 1988, 86). Es decir, para Agustín el mundo provenía del poder creador divino que hace a las cosas *necesariamente* como son; por lo tanto, el hombre debía evitar crear algo que pudiese ser de otra forma (*contingentemente*), o sea, falso (o ficticio). Será hasta el ocaso de la Edad Media —con una población secular alfabetizada y con el franco declive de la sociedad medieval— que la creación literaria emerja libre, sea para explorar la *ficción*, sea para elegir qué decir, en la *autobiografía*, sobre la propia vida. Ambos casos serían, según el mandato de Agustín, creaciones espurias y pecadoras,<sup>175</sup> y su convergencia sería tarde o temprano lo que conocemos como autoficción.

En cuanto a la autobiografía, los textos inaugurales los debemos a Jean-Jacques Rousseau y a Benjamin Franklin. Ambos se exaltan a sí mismos como únicos —y ya no como

---

Su conclusión —o, mejor dicho, su punto de partida para analizar los *Cuentos de Canterbury*— es que la crítica literaria podría beneficiarse del uso de un término latino que, en su modificación al uso contemporáneo, perdió su sentido original: la *persona*, pues el sentido que tuvo, sobre todo durante la Edad Media, implicaba ‘máscara’ o ‘enmascararse’, pero también la presencia (*in propria persona*), o la ausencia (cuando se hablaba de algo hecho *en la persona de*) de alguien.

<sup>174</sup> “...incluso cuando se sitúa en el centro de su obra, un autor medieval escribe rara vez una autobiografía en el sentido moderno, es decir, no sólo un relato sistemático de su propia vida, sino también un relato conducido desde la perspectiva de su propia vida, en el cual el mundo aparece a través de la doble mirada que tuvo sobre sí en el curso de su existencia y que dirige a la propia mirada incluso en el momento en que escribe” (Zink, 1985, 172).

<sup>175</sup> “La tardía prohibición patrística contra engañar al oyente fue convertida por los primeros escolásticos en la obligación moral de revelar la verdad. Sólo con este trasfondo puede entenderse lo que significa decir que la Era de la Alfabetización Europea es el Mundo de la Ficción” (Illich y Sanders, 1988, 87).

pecadores, como lo hiciera Agustín—, el primero con características románticas (el paseante solitario que alaba la imaginación), e industriosas el segundo (el trabajo y el esmero, el sentido de la competencia que tanto apreciará después Adam Smith). El relato de sus memorias ya no está guiado por Dios y por el requisito de decir *la verdad encerrada en el corazón*, sino por la imagen que de sí mismos desean construir y presentar a los demás.<sup>176</sup> Por lo tanto, dado que la autobiografía nació libre de la exigencia absoluta de verdad, podemos decir que su naturaleza es necesariamente ficticia (si bien no se trata de mentiras como tal).

Los estudiosos de la autoficción, en general, no suelen remontarse tan atrás para intentar explicar los orígenes de dicha expresión, sino que ubican sus primeras expresiones en el siglo XIX. Manuel Alberca (2013), por ejemplo, comenta: “Desde que Robert L. Stevenson, gracias a su doble y esquizofrénico personaje, atisbó que en el «yo» habitaba una legión de «yos» distintos y enfrentados...” (Capítulo I: “Soy yos”). Y, en efecto, parece haber algo razonable en vincular a la autoficción con esa época. ¿Qué pudo haber ocurrido para que afloraran en el siglo XIX, y de manera tan contundente, expresiones que involucraban al sí mismo del autor? Lukács (1966) nos proporciona una respuesta: si alrededor de la Revolución Francesa se “crean las posibilidades concretas para que los individuos perciban su propia existencia como algo condicionado históricamente” (22), los novelistas reflejarán el poder que tiene un héroe “de tipo medio” (32) para intervenir en su destino y participar en la Historia. Con este “nexo entre los protagonistas históricos y el pueblo *se desprende necesariamente la biografía como forma específica de la novela histórica moderna*” (377; las cursivas son mías). Es decir, el punto de convergencia entre la novela histórica y el auge del yo en la literatura debió ser la nueva forma de vivir el mundo, ya no como algo exclusivo “de unos cuantos individuos, generalmente de espíritu aventurero” (22), sino como una experiencia en la cual las masas eran agentes de cambio y, por lo tanto, protagonistas de su historia. Eso explica el énfasis que pone Lukács en tomar

---

<sup>176</sup> “En las *Confesiones*, Agustín se da cuenta de que la *hubris* [la desmesura, el exceso mundanos] inevitablemente desembocan en el fracaso; por tanto, debe evitar las cosas de este mundo. Pero la autobiografía nace de la *hubris*, requiere que el sí mismo esté entrelazado en el propio diseño de la sociedad material” (Illich y Sanders, 1988, 76-77).

al *Werther* de Goethe, no como una obra romántica, sino como un antecedente de la novela histórica (porque lo social se eleva a la condición en que habrá de emerger el héroe y su problemática).<sup>177</sup> A este respecto, es fundamental recordar que también *Werther* (como lo reconoce Goethe en *Poesía y verdad*), tiene un carácter parcialmente autobiográfico que — dirá Lukács— el genio del autor supo aprovechar para transmutarlo en literatura con conciencia social.<sup>178</sup>

En resumen: Chaucer jugó con un personaje llamado Chaucer, en los *Cuentos de Canterbury*, en el siglo XIV. Un siglo después, en el XV, cuando se desató la ‘querrela de la Rosa’, los disputantes eran capaces de comprender que un autor podía reflejarse a sí mismo en sus personajes, pero también podía no hacerlo. Franklin y Rousseau, en el siglo XVIII, al escribir sus confesiones y memorias, sabían perfectamente que seleccionaban sólo lo que les interesaba confesar o rememorar, y omitieron el resto. Goethe se enfurruñaba con las preguntas sobre cuánto del *Werther* era verdad, en el XVIII, porque en efecto había partes reales, pero eso no era lo importante, sino el libro mismo.<sup>179</sup> Y cuando Georg Lukács escribió, a mediados del siglo XX, *La novela histórica*, no le pareció sorprendente en modo alguno el proceder de Goethe, sino que lo tomó con la mayor naturalidad. Todos estos nombres forman parte de la letra dorada de la historia de la literatura y su relevancia es tal que sugiere que el debate sobre la autoficción, empeñado en descubrir el hilo negro en 1977 y en la pluma de Doubrovsky, ha pecado de candor.

---

<sup>177</sup> “Si comparamos el *Werther* con el episodio de Lotte Buff de la autobiografía, vemos claramente qué fue lo que Goethe añadió a la novela, en qué medida el poeta rebasó lo meramente autobiográfico. Introdujo en el conflicto del *Werther* el elemento social, elevó a una altura trágica la colisión amorosa” (Lukács, 1966, 379).

<sup>178</sup> “Para lograr una impresión similar a la de la riqueza de la realidad es necesario alterar todo el contexto de la vida; la composición entera debe estructurarse de nuevo. Si en ello se pueden aprovechar detalles, episodios, etc., biográficamente auténticos tal como son en la realidad, debe agradecerse como una casualidad especialmente feliz” (Lukács, 1966, 380).

<sup>179</sup> “Pero con lo que no había contado era con que almas interesadas por él [*Las penas del joven Werther*] y movidas por buenas intenciones me procuraran un tormento insoportable, pues en lugar de que la gente me dijera algo amable del libro tal y como lo había presentado, *todos querían saber de una vez por todas qué había de verdad en él*, actitud que me enojaba mucho y que solía incitarme a exabruptos desagradables. Y es que para responder a esa pregunta habría tenido que desplumar de nuevo aquella obrita a la que tantas vueltas había dado para poder dotar de una unidad poética a tantos elementos distintos, destruyendo así su forma, *lo que hubiera tenido como consecuencia que los componentes verídicos, si no aniquilados, sí habrían quedado desperdigados y perdidos*” (Goethe, 1999, Libro XIII; las cursivas son mías).

Para todos estos autores, de Chaucer a Doubrovsky, y hasta llegar a Enrigue y Luiselli, la verdad, como concordancia de la enunciación con la realidad, no es el objeto de su interés. El único autor mencionado aquí para quien la verdad era accesible, y real, es Agustín; Dios era la instancia trascendente y, por tanto, garante y vigilante de la verdad. Al salir de la Edad Media y entrar al mundo moderno, la verdad en la palabra se convierte, en todo caso, en el resultado de una comprobación, no de un principio onto-teológico. Para nosotros, en el siglo XXI, hablar de 'la verdad' resulta sospechoso (cuando no ridículo) por su imposibilidad, por su carácter absoluto, definitivo. 'La verdad' forma parte de los relatos totalizadores que decidimos dejar atrás (la religión, el destino de las razas y los pueblos). Por lo tanto, si 'la verdad' se encuentra en una posición tan desvalida en nuestra época (sea que se afirme que es relativa o que es imposible), lo problemático no es hablar del carácter ficticio de la autoficción, sino seguir hablando de 'la verdad' en la autobiografía.<sup>180</sup>

### 3.1.3 El escándalo de la intimidad

Es probable que la algidez de las discusiones sobre la autoficción se deba a que nunca se creó un concepto que comprendiera todos los grados de ficcionalización del sí mismo, de forma que, al aparecer el término *autoficción* en la novela de Doubrovsky, no se supo dónde ubicarla ante la autobiografía. Alberca (2013) ha terminado por denominar *novelas del yo*, junto a las dos mencionadas (autobiografía y autoficción), a la novela autobiográfica. Entre ellas, a mi modo de ver, lo que hay es una diferencia de grado y no una diferencia de naturaleza;<sup>181</sup> esos tres subgéneros son ficciones del sí mismo y se diferencian entre ellas por la mayor o menor participación de aspectos personales fácilmente reconocibles, o

---

<sup>180</sup> Incluso si se sostiene que la verdad en la autobiografía o en la autoficción es la forma que tiene el autor de vérselas con su pasado, esta condición ya está de lleno en la apreciación subjetiva del punto de vista. Decir que cada uno tiene su verdad equivale a decir que ésta es incomunicable, monádica y perecedera.

<sup>181</sup> Esto mismo afirma Darrieussecq (según lo menciona Ferreira-Meyers): "Marie Darrieussecq indicated that 'autofiction challenges the "naïve" practice of autobiography, while warning that factual writing in the first person singular cannot avoid fiction'" (en Dix, 2018, 2).



declarados en recursos paratextuales (como las entrevistas o las dedicatorias, que es el caso de las novelas estudiadas aquí).<sup>182</sup> Así como Genette puede afirmar que es impreciso hablar de relatos escritos en tercera persona porque, “[e]n la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona” (Genette, 1989a, 299), así también podemos nosotros afirmar que el autor está presente, no sólo como elemento formal, sino como la persona que realmente es (con sus gustos y apreciaciones), o de lo contrario no habría texto (“la ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados”, dice Genette, 1989a, 299).

Por lo tanto, no es posible sostener —como se ha pretendido— que la autoficción sea *necesariamente* escandalosa,<sup>183</sup> pues “la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites laxos entre lo público y lo privado” (Musitano, 2016, 104) es, a final de cuentas, una elección de los autores. En el caso de nuestras novelas, *Ahora me rindo* es particularmente discreta (o hipócrita, podrían interpretar algunos), pues no revela ningún conflicto en la familia, salvo los exabruptos demasiado adolescentes del hijo mayor. En cambio, la narradora de *Desierto sonoro* es sincera sobre sus problemas maritales (o exhibe rencorosamente a su esposo, dirían otros) y sus pensamientos al respecto. La forma de construir a los personajes —Valeria, la esposa del narrador de *Ahora me rindo*, siempre satisfecha; el esposo de la narradora de *Desierto sonoro* siempre egoísta— es un cálculo, una elección. Enrigue y Luiselli, que se han empeñado en decir que *todo es ficción*, tienen razón, *es ficción*, pero esa ficción no proviene de una azarosa unión de letras y palabras, sino de las partes que un autor deja de sí mismo en la obra.

Por el contrario, lo que valdría la pena preguntarnos es por qué en esta época, al mismo tiempo que ha retrocedido la épica (“El héroe ha muerto en cuanto a hombre

---

<sup>182</sup> Genette (1989b) denomina *paratexto* a recursos que acompañan a una obra: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más” (11). Todo indica que aquí debemos incluir también a las entrevistas: “Pero sobre todo la práctica caricaturesca se acompaña casi siempre, por vía paratextual (prefacios, notas, entrevistas, etc.), de un comentario encargado de poner los puntos sobre las íes” (108).

<sup>183</sup> “La autobiografía es así un género fundamentalmente escandaloso, ya que toma prestadas ciertas características de la autobiografía mientras subvierte el pacto; su vínculo con la realidad no es necesariamente una relación de referencias verificables” (Baillargeon, 2019, 183)

moderno”, dice J. Campbell, 2004, 18),<sup>184</sup> ha despuntado con tanta naturalidad la exhibición del sí mismo y de la intimidad. No podemos encontrar una respuesta definitiva, pero hay al menos dos interpretaciones que nos permiten acercarnos con una perspectiva crítica a este fenómeno: la primera con Hannah Arendt, y la segunda con Guy Debord. Por una parte, Arendt enfatiza en un aspecto clave de la Modernidad: las sociedades con un fuerte sentido político (como griegos y romanos) buscaban y apreciaban la pública exhibición de los grandes actos; a la inversa, esperaban que los actos inapropiados e indignos se realizaran solamente en privado, sin mostrarse nunca. Esto —dice Arendt— ha cambiado radicalmente en el siglo xx, pues ahora que el sentido político ha declinado nos conformamos con el encanto de lo pequeño: mi perro, mi gato y, en general, los problemas de la intimidad. Y los exaltamos.<sup>185</sup> Por otra parte, la crítica de Debord se concentra en cómo la Modernidad ha convertido a nuestras vidas en una mera exhibición de imágenes. Por

---

<sup>184</sup> En un texto de 1999, Vargas Llosa lamentaba que el escritor barcelonés Eduardo Mendoza afirmase que la novela había muerto (o que estaría por hacerlo). Entre otras cosas, el Premio Nobel se oponía a la idea de que “el sustrato último de la novela es la épica y nuestra época no produce situaciones épicas” (Mendoza, 1998, 23): para Vargas Llosa, dados los peligros (nucleares, bacteriológicos) y posibilidades (como cambiar la genética humana) de nuestra época, debería —decía él— considerarse que enfrentamos riesgos inauditos, y que por lo tanto la épica no nos es ajena (Vargas Llosa, 1999). Mendoza, sin embargo, seguiría sosteniendo su postura: sin situaciones épicas, los lectores (y, por tanto, los escritores) buscarían la épica en el pasado: “De ahí la sobreabundancia de novelas históricas, en busca de épocas más movidas, y de ahí también, como apuntaba alguien, que en las últimas décadas la novela se haya desplazado hacia la periferia del mundo occidental: América Latina, la India, etcétera, aunque en algunos casos se trate más de un fenómeno de asimilación que de otra cosa. Tampoco faltan sucesos bélicos horripilantes, pero en ellos, o al menos así me lo parece, no se ventilan cuestiones que afectan al resto de la humanidad...” (Mendoza, 1998, 23). A partir de esto, y considerando el creciente auge de producciones televisivas (de acuerdo con el *Conviva's State of Streaming Q1 2022*, <https://www.conviva.com/es/state-of-streaming/convivas-state-of-streaming-q1-2022/>), quisiera plantear algunas hipótesis: ¿será que, ante el poder televisivo de crear escenas espectaculares, realistas e inmediatas, la ficción literaria ha retrocedido para ocuparse de proyectos menos memorables y gloriosos? ¿Será que, así como los trabajos de Heracles se hacían más remotos a medida que los griegos se familiarizaban con el mundo mediterráneo, así también la épica se aleja de nuestro mundo para sólo acontecer en lejanas regiones estelares? Si nuestro mundo, lleno de smartphones, cámaras y satélites, ya nos resulta demasiado conocido, quizá sólo podemos sacar ficción de remotas historias de dragones o de los misteriosos poderes de las comunidades indígenas. Ello explicaría, también, por qué la literatura, más que nunca, se funde con la crítica política (feminismo, ecología, migración, pueblos indígenas): si el proyecto de la Modernidad es hacer cognoscible hasta el último reducto del mundo, sus fuerzas y sus leyes, la literatura está condenada a referirse cada vez más a los aspectos cotidianos de la vida (o a crear nuevas versiones de los dragones).

<sup>185</sup> Hannah Arendt destaca que en la Edad Moderna desapareció la separación entre lo público y lo privado (inaugurada por los griegos y tan apreciada por los romanos), y también desapareció el hábito por apreciar los grandes actos para, en su lugar, aprender a “...ser felices entre «cosas pequeñas», dentro de sus cuatro paredes, entre arca y cama, mesa y silla, perro, gato y macetas de flores, extendiendo a estas cosas un cuidado y ternura que, en un mundo donde la rápida industrialización elimina constantemente las cosas de ayer para producir los objetos de hoy, puede incluso parecer el último y puramente humano rincón del mundo” (Arendt, 2005, 72).

*imagen*, Debord entiende no sólo lo que miramos en pantallas y carteles, sino en aquello que se convierte la vida cuando —tomando a ésta como un medio— toda una sociedad se vuelca a la economía y el comercio. Así, el autor puede afirmar que el espectáculo “es el *capital* en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen” (Debord, 2005, 17), y que no es solamente “un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2015, 7). Es decir, cualquier cosa y cualquier persona es una imagen potencialmente explotable, incluso uno mismo, porque la única finalidad que perseguimos es la económica.<sup>186</sup> Exaltada y comercializada, no hay duda de que la intimidad puede devenir escandalosa.

Durante siglos, fueron los diarios, las cartas y las autobiografías los medios a través de los cuales el ser humano tuvo la posibilidad de mantener su presencia, de sostenerla y de hacerla perdurar (antes del dominio del lenguaje, los actos y las palabras requerían ser vistos para que no se desvanecieran en la nada).<sup>187</sup> Hoy esa función comienza a ser reemplazada por nuevas tecnologías (las redes sociales), y los escritores han comenzado a incorporarlas en la construcción ficticia de sí mismos. Desde la autoficción es posible hacer este complemento entre recursos, de forma que los narradores-personajes de las novelas son alimentados con entrevistas, *performances*, audiovisuales y hasta videojuegos.<sup>188</sup> Y esa tendencia al escándalo de lo íntimo —cada vez más común— no es un azar, sino una

---

<sup>186</sup> El análisis de Debord, a diferencia del de Arendt, es de naturaleza marxista. Lo que el autor denomina *espectáculo* es, sí, la representación que hacemos de nosotros mismos a través de los *mass media*, pero su crítica es más profunda: dado que para Debord “los seres humanos son capaces de moldear y determinar sus propias vidas y circunstancias” (Bunyard, 2018, 4), nuestra época se define por una pasividad que parecemos haber renunciado a dicho poder, y, en consecuencia, la vida no puede ser para nosotros más que una exhibición ajena, enajenada.

<sup>187</sup> “En las culturas orales, uno puede retener una imagen de lo que ha sido —ayer, en el momento de la luna llena o la primavera pasada—, pero la persona entonces o ahora existe solo en el hacer o el decir, así como el sufijo viene a la vida solo cuando modifica un verbo. Como una vela, el “yo” se enciende solo en la actividad y se apaga en otros momentos. Pero no muere. Cuando se vuelve a contar la historia, la vela vuelve a brillar. Ninguna flama piloto da continuidad a la primera persona singular entre una historia y la siguiente. El “yo” solo puede existir en el acto de hablar en voz alta —o a uno mismo” (Illich y Sanders, 1988, 72).

<sup>188</sup> El caso de Chloé Delaume es ejemplar, pues, además de recurrir a la literatura, el teatro y el cine, ha incursionado en los medios digitales para extender su autoficción: “El proyecto Corpus Simsi es una variación en torno al concepto de autoficción. Chloe Delaume, personaje de ficción peor que los demás, se negó a encarnar en un libro. [...] de forma que no se encuentra en ninguna parte, lo cual no es muy práctico. Ha decidido, así, residir de manera permanente en el juego *The Sims*, dado que este nuevo territorio es especialmente apto para su situación de personaje de ficción sin domicilio fijo”, dice en su página web ([http://chloedelaume.net/?page\\_id=294](http://chloedelaume.net/?page_id=294)). Véase el citado estudio de Baillargeon (2019).

elección, un cálculo: el sí mismo no es una cosa acabada que podamos extraer para mostrar a los demás, sino una construcción que emerge de nuestras transacciones con el mundo.<sup>189</sup> Es probable que sean estos elementos los que definan el éxito de la autoficción: la vida común (no épica) de un personaje que ya no es distinto a mí, y cuyas turbadoras experiencias le dan un nuevo sentido a mi vida.

Enrigue y Luiselli juegan, efectivamente, con la verosimilitud, la cercanía que hace al narrador (confundido con su autor) más real ante el lector. El personaje se siente de carne y hueso porque una parte suya, de hecho, lo es (la que proviene del autor) y esto hace que de inmediato adquiera consistencia que, si no se tratase de una autoficción, tendría que crearse y no sólo representarse. (Por eso es que, cuando un autor cultiva la autoficción en más de una obra, sus narradores terminan por parecer siempre el mismo). Ahora bien, hay otro rasgo común en la autoficción (al igual que en la autobiografía), y se trata del constante regreso a las reflexiones sobre el acto de escribir, como si se quisiera recalcar que el autor pertenece a la cultura libresca.<sup>190</sup> En las novelas aquí estudiadas, estas dos características (la constante apelación a algo muy cercano a la vida del autor, así como las frecuentes referencias a la escritura) son evidentes:

Enrigue	Luiselli
Nunca quise ser nada más que lo que soy: mexicano... ...yo también soy guadalupano... Yo todavía era joven, jodón, arrogante...	Soy madre biológica de una, madrastra del otro... Yo nunca he sido buena para eso: reconocer el final cuando llegó e irme a tiempo...
La escritura es un gesto desafiante al que ya nos acostumbramos...	Por eso no puedo escribir esta historia como yo quisiera...

---

<sup>189</sup> El sí mismo (como dicen Illich y Sanders) no es una realidad terminada e inmutable que nos acompaña desde el primero y hasta el último día de nuestras vidas; más bien, el sí mismo es una construcción en permanente cambio que depende de un soporte que le dé sustento. Mercurial, “no podemos entrar dos veces en el sí mismo [*self*]; el sí mismo que era entonces no es el que es ahora [...] [porque] carece de durabilidad y persistencia” (Batterby, 2006, 29).

<sup>190</sup> “La importancia concedida a la escena de lectura en la juventud del autobiógrafo acaso sea un truco realista para dar verosimilitud al relato de vida del escritor (y de paso establecer su gloria precoz). Pero de hecho funciona como estrategia autorreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro” (Molloy, 2001, 32).

La idea es escribir un libro sobre un país borrado...

Vivo de escribir novelas [...] porque es lo único que soy capaz de hacer consistentemente

En esta casa tan grande no tengo un lugar para escribir...

Una novela que se tiene que escribir desde afuera para leerse desde dentro<sup>191</sup>.

Aunque los autores no caen en los efectos más fáciles del escándalo —sangre, violencia—, no podemos negar que parte del atractivo de sus obras descansa en el morbo que fomentan en el lector: las dudas de cuánto de lo narrado es real, de qué habrá pasado en ese viaje y de cómo ha decidido hablar uno del otro.

### 3.1.4 ¿Cómo leer estas novelas? El perfil autoficcional

Aún queda pendiente resolver cuál es la forma más adecuada para leer estas novelas; es decir, cuál es el pacto de lectura correspondiente con ellas. El capítulo anterior realicé una interpretación apegada a la idea de que ‘todo es ficción’, de forma que el narrador fungió como una especie de límite que intenté no transgredir: pasé revista a documentos histórico-culturales para contrastarlos con lo que afirmaban los narradores, y tomé a estos como la instancia final que dotó de sentido a la novela, sin considerar a los propios autores (por eso la redacción tuvo la forma de ‘el narrador afirma’, o ‘la narradora hace’, en lugar de ‘Enrigue afirma’ o ‘Luiselli hace’). A pesar de que las conclusiones derivadas de dicha interpretación me parecen válidas en tanto que se desprenden de la lectura atenta de las novelas, no son capaces de encontrar un sentido más complejo en ellas a causa de su propia restricción.

De forma que la propuesta de lectura que hago es la siguiente: dado que una obra autoficcional mantiene relaciones difícilmente discernibles con la realidad, la interpretación que de ella se haga corre el riesgo de quedar demasiado estrecha si se mantiene sólo dentro

---

<sup>191</sup> Las citas provienen de *Los ingravidos*. La razón para no tomar citas sobre la escritura de *Desierto sonoro* es bien simple: dado que la narradora pretende ser una documentalista que registra el mundo a través de los sonidos, las reflexiones sobre la escritura están ausentes. No así en el resto de su obra.

de los límites marcados por la obra misma. Por lo tanto, una lectura que considere válido que la obra está abierta, y no cerrada sobre sí, puede encontrar un camino más fértil para su exégesis. Esto implicará que, *si bien una obra se explica por sí misma, se explica mejor si se le considera abierta*. ¿Abierta a qué? En primera instancia y de manera primordial, a los otros narradores autoficcionales que hayan sido creados por el mismo autor, de forma que tomemos a la autoficción como un proceso que comunica necesariamente dos o más obras. El objetivo no es solventar qué es real y qué no —nada podrá, en realidad, hacerlo—, sino esbozar con más precisión el esquivo perfil del sí mismo que el autor ha dejado en su obra.

En segunda instancia, la obra debe considerarse abierta ante sus paratextos, pues muchas veces estos constituyen las referencias más francas que ha declarado el autor sobre el carácter de su obra. Las dedicatorias, epígrafes, cuarta de forros, ubicadas dentro de los márgenes del libro, no forman parte de la novela propiamente y, sin embargo, aportan una información única, sea porque la aporta el mismo autor, o por el contacto que la editorial ha mantenido con éste. También habrían de considerarse los comentarios del autor porque, aunque su vinculación con la obra es más cuestionable (quizá haya cambiado de parecer sobre alguna idea), no hay forma de determinar en qué medida habrá de (re)construir una imagen de sí mismo a través de otros recursos; incluso, en los casos de autoficcionalización más complejos (como los que involucran performances, videos y otra clase de medios), todos ellos deberían tomarse en cuenta como parte *necesaria* de la autoficción. Sin embargo, dado que los niveles de ficcionalización de sí son mayores en unos casos y menores en otros, el estudioso tendría que discernir qué es lo más pertinente. No hay un método que prevea de antemano todas las variables.

Esta propuesta no tiene la pretensión de sugerir algo radicalmente nuevo; después de todo, es de lo más común estudiar una obra ‘a la luz de’ la vida de un autor. Incluso si el término *autoficción* definió la obra de Doubrovsky, es porque se tomó de la contraportada. Mi objetivo no es otro que legitimar la recurrencia a las formas narrativas autoficcionales de otras novelas del mismo autor y considerar que —repito— aun cuando una obra se explica por sí misma, la ambigüedad autoficticia demanda salir de ella. De lo contrario, si la lectura se restringe sólo a lo que ocurre en lo estrictamente novelístico, querría decir que

el aspecto biográfico se ha ignorado y, por tanto, lo auto-ficticio no fue tomado en serio. El pacto que establece un autor de autoficción consiste en ese juego de “todo es ficción” o “todo es realidad” a sabiendas de que el *quid* es que ni todo se queda en el ámbito de lo ficticio, ni todo se queda en el ámbito de lo fáctico. Si tomamos un caso de otro género, *El entenado* (1983), del argentino Juan José Saer, por ejemplo, es evidente que la novela puede considerarse perfecta y entenderse perfectamente por sí misma, y que el lector puede no considerar nunca que se trata de una novela histórica. Pero ello no quita que el sentido que la obra tiene para el lector, sin cambiar en lo esencial, se modifica al hacer intervenir el elemento distintivo del género: la historia. Cambia para bien porque se ahonda en el sentido, porque se problematiza, porque se complica, porque se abre a lo propio de la obra en cuestión.

Esta forma de leer obras autoficcionales (con base en la posibilidad de modelar un perfil autoficcional) es capaz de mantenerse en el nivel de ambigüedad que establece la obra y de seguir las insinuaciones —siempre imprecisas— de ésta; es decir, es una lectura que busca apegarse a lo auto-ficticio. Pero, al mismo tiempo, permite mantener cierto rigor en la interpretación, puesto que se ciñe a lo único firme que existe en la autoficción: la ficción de sí. Es decir, las partes no autoficcionales quedarían exentas de este trato, mientras que aquellas partes que sí lo fueran serían utilizadas para moldear el perfil autoficcional del autor. ¿Ello implica que este *perfil* podrá generarse de una vez y con tal precisión que pueda aplicarse a todas las obras autoficcionales del mismo autor? Desde luego que no: primero, porque cada estudio se apega a un régimen propio de intereses que conduce la respectiva investigación; y segundo, porque con cada nueva obra autoficcional el autor modificará dicho perfil. La siguiente interpretación de *Desierto sonoro* y de *Ahora me rindo* está elaborada según esta propuesta. Por lo tanto, recurriré a los narradores de sus novelas previas (las cuales serán debidamente señaladas), siempre y cuando tengan una forma autoficcional; y recurriré también a otro tipo de recursos, a fin de reconstruir un perfil que nos permita comprender los rasgos de su identidad, en el sentido indicado en la Introducción al presente capítulo (sus afinidades, convicciones y orientaciones; tal como la define Taylor, 2006). En una palabra: el perfil autoficcional se hace, si quiere verse así, como

un contraste entre ficciones de sí a fin de detectar las similitudes. Las fuentes principales serán los textos, y sólo secundariamente las entrevistas.

La razón por la cual no sostengo, como Alberca y otros, un 'pacto de lectura' es porque el autor establece, en todo caso, una especie de promesa no confirmada (de que lo narrado ocurrió así como se narra). Por su lado, el lector asimilará la obra según su condición cultural: un lector experimentado, y de nuestra lógica cultural, comprenderá que sólo ciertas cosas son ciertas, mientras que uno que pertenezca a entornos menos alfabetizados estaría más inclinado a tomar todo por verdadero. Sería ingenuo pensar que estas son condiciones para un pacto.



## 3.2 El yo en el centro: la identidad de los narradores

### 3.2.1 El puente inter-autoficcional

Tenemos, pues, dos narradores que viajan en carretera hacia Arizona: en su historia, la narradora de *Desierto sonoro* es copiloto, y en *Ahora me rindo* es el narrador quien conduce; ambos dicen que sus dos hijos van con ellos. Esta situación inicial es tan parecida que, por momentos, las imágenes que nos da una y otro narrador coinciden como las dos mitades de una fotografía que se hubiese desgarrado repentinamente, o como si un relato se hubiese hecho en unos colores que estuviesen ausentes en el otro y al mirarlos a contraluz compusieran una escena más compleja. Aun cuando cada novela relata su propia versión del viaje, hay paratextos que vinculan ambas versiones: así nos enteramos de que Enrigue y Luiselli realizaron algunos viajes alrededor de 2014 con el mismo destino que los narradores de sus novelas, junto a sus hijos, Dylan y Maia.<sup>192</sup> Luiselli hizo publicar (en Kabat, 2014) algunas de las mismas fotografías que aparecerán cinco años después en *Desierto sonoro*, como aquella en la cual aparecen los hijos de ambos: Maia Enrigue Luiselli y Dylan Enrigue Huntington.<sup>193</sup> Esto es sólo el inicio.

---

<sup>192</sup> “Por supuesto que en los viajes que hacíamos a La Mesilla para la investigación de la novela, sufrimos algún episodio de racismo o vimos a la migra...” (Enrigue en Aristegui Noticias, 2019). “Estoy por hacer un viaje largo con mi familia”, dijo Luiselli a Jennifer Kabat, su entrevistadora. “¿A dónde irán?”, pregunta ésta. “No estamos seguros. Vamos de Nueva York a Tennessee, primero, y eventualmente a Arizona...” (Kabat, 2014, 107).

<sup>193</sup> Álvaro Enrigue tiene dos hijos: Miquel Enrigue Huntington y Dylan Enrigue Huntington; el primero nació en 1996, poco antes de que el autor ganara el Premio Joaquín Mortiz de primera novela, con *La muerte de un instalador*. Se le menciona en las entrevistas relativas al premio: “Y mientras su padre habla de plagios y asesinatos, el hijo de Álvaro Enrigue, Miquel, duerme en ese refugio rodante que es su carreola” (Mendoza Mociño, 1997). Por su parte, Dylan nació en 2005, tal como lo indica la Fe de erratas de *Letras Libres* del 30 de septiembre de ese año: “Por una distracción producto del intempestivo arribo de Dylan Enrigue Huntington al mundo...”. En cuanto a Valeria Luiselli, al parecer sólo tiene una hija biológica, cuyo nombre es, precisamente, vestigio de la relación que sostuvo con Álvaro: Maia Enrigue Luiselli.

De entrada, no debemos olvidar que los narradores de las novelas sostienen la misma postura que han declarado los autores extraliterariamente. Es fácil pasar de la ficción a la realidad, como si mantuvieran el mismo punto de vista; por ejemplo:

#### Entrevistas

Ser mexicano en Estados Unidos implica una postura política, te sitúa en un lugar del espectro naturalmente; por supuesto que hay mexicanos de derecha, pero son pocos. En general, te pone del lado de las personas que tienen el corazón del lado correcto. Entonces escribir en español de México es un gesto de resistencia, es justo lo contrario, es obstinarte en ser tú mismo. (Enrique en Basciani, 2018)

Creo que lo que mucha gente no sabe es que llegar a un país sin documentos no es ilegal. Es perfectamente legal llegar a un país y pedir refugio. Puede que te lo nieguen, pero es perfectamente legal buscarlo. Lo que es anticonstitucional es encarcelar a las personas mientras sus casos de asilo están pendientes. (Luiselli en Sommer, 2019)

#### Novelas

Nunca quise ser nada más que lo que soy: mexicano. [...] Nueva York ha sido generosa con nosotros, pero [...] [p]ara poder seguir manteniendo a la familia, entonces, tengo que dar un paso: dejar de renovar visas, convertirme en residente de este otro país, ser el que soy en otro sitio de manera permanente, dejar de ser extranjero, asumir el rol de migrante y empezar a hacer las cosas que sea que hagan quienes se integran y aclimatan (Ahora me rindo, 38)

Nadie considera el panorama más amplio, en un sentido histórico y geográfico, cuando se habla de la migración. La mayoría de la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior. Pocos conciben la migración sencillamente como una realidad global que nos atañe a todos (*Desierto sonoro*, 68-69)

Por otro lado, sabemos que el plan de Luiselli no era escribir sobre niños migrantes, sino volver a Sudáfrica —donde pasó parte de su infancia— para escribir un libro al respecto; sin embargo, dado que ella y su familia solicitaron ese mismo año la Tarjeta de Residente Permanente (Green Card), estaban legalmente imposibilitados para dejar el país. De forma que al final decidieron viajar a Arizona (Witt, 2019).<sup>194</sup> ¿Por qué Arizona? Al parecer, porque

---

<sup>194</sup> Hay varias fuentes al respecto, dichas por otras personas y también por la propia Luiselli. Una de esas fuentes es “Una lengua para Pretoria” (2014): había querido “esbozar una imagen de mi infancia en la Sudáfrica de los años noventa” (124), sin lograrlo. En este texto, Luiselli ya habla de ese proyecto con gran formalidad, como si se tratase de un libro: *Pretoria*. “A medida que empecé a escribir *Pretoria* en inglés entendí que la

Enrigue ya trabajaba una novela sobre los apaches, al grado de que algunos artículos que éste publicó en *El Universal* (alrededor de 2015) reflejan ya la investigación y los viajes (realizados efectivamente por la familia) que vemos en *Ahora me rindo*.<sup>195</sup> Ello significa que Luiselli y Enrigue, hasta antes de la publicación de estas novelas, no tuvieron nunca problemas con que se les asociara con la autoficción, tal como lo demuestra el que ambos hablaran abiertamente de sus viajes familiares (crónicas, reflexiones, fotografías incluso); de hecho, la propia Luiselli publicó un fragmento de *Lost Children Archive* (la versión anglófona de *Desierto sonoro*) con el subtítulo ‘Auto fiction’ unos meses antes de que la novela viera la luz.<sup>196</sup>

¿Qué pudo pasar para que se opusieran, repentinamente y con tanto ahínco, a que se vinculase a las novelas con su vida personal? La posibilidad de que el chisme (el *escándalo de la intimididad*) tuviese más peso que las propias obras. Ellos persiguen la atención y el reconocimiento del público por su capacidad literaria, no por su vida personal (sobre la cual, como acabamos de ver, no habían sido particularmente recelosos).<sup>197</sup> El problema es que, dada la forma en que presentaron su relación marital —particularmente Luiselli—, el morbo resultó inevitable. La primera señal de conflicto está en las dedicatorias, dado que Luiselli, quien le había dedicado a Enrigue todos sus libros previos, aquí lo excluye (él, en cambio, no hace lo mismo con ella);<sup>198</sup> y otras más las encontramos en entrevistas posteriores a la publicación (donde también se insinúan sus problemas). Esto, que podría parecer sólo

---

novela ni se trataba de mi infancia ni se trataba de una generación sudafricana. Se trataba, en todo caso, de mi experiencia de un habla” (128). Hasta el momento, el libro como tal no ha visto la luz.

<sup>195</sup> Son al menos ocho textos los que podemos encontrar en *El Universal*, entre 2015 y 2016, relativos a los apaches y la Apachería: “Otra cruzada de los niños” (publicado el 15 de marzo); “Sierra Madre” (18 de julio); “Tanto kilometraje para llegar a casa” (29 de agosto); “Tombstone” (24 de octubre); “Vecindad de la guerra” (21 de noviembre); “Viaje al principio” (6 de junio); “Últimos días de Cochise” (12 de marzo de 2016); “Western” (30 de julio de 2016).

<sup>196</sup> *The Times Literary Supplement* (March 15, 2019; No. 6050): ‘Auto fiction’, An extract from Valeria Luiselli’s new novel, *Lost Children Archive*, By Valeria Luiselli (<https://www.the-tls.co.uk/articles/lost-children-archive-valeria-luiselli-extract/>)

<sup>197</sup> Luiselli afirma: “Decidí escribir *Los ingravidos* para apropiarme de una lengua y un espacio que no eran enteramente míos. Fue un gesto aspiracional de mi parte: quería ser escritora, una escritora mexicana” (Luiselli en Reber, 2016, 12). En cuanto a Enrigue, recuérdese sus declaraciones acerca de que “[n]unca he vendido nada y pertenezco al género de los escritores resentidos que ven con envidia cómo sus colegas sí venden muchos libros” (Enrigue en SinEmbargo, 2013).

<sup>198</sup> “A Valeria, Maia, Dylan y Miquel” (*Ahora me rindo*); “A mi hermosa, valiente y amorosa tribu chamaca: [...] Miquel, Dylan y Maia” (*Desierto sonoro*).

evidente para un lector familiarizado con ellos, es mucho más claro con el puro contenido de las novelas, pues la narradora de *Desierto sonoro* afirma que la relación con su esposo ha pasado por infidelidades, abuso y violencia,<sup>199</sup> mientras que el narrador de *Ahora me rindo* presenta su matrimonio como pura comprensión y complicidad. ¿Qué tanto es esto real?, comenzaron a preguntarse los lectores, y a preguntarlo también a los autores, no como una invasión a su intimidad sino con la natural tendencia a resolver las disparidades (y vaya que la autoficción de uno y otro son dispares).<sup>200</sup>

El narrador de *Ahora me rindo* asegura que, cuando la abogada les dice que “no puede[n] salir de los Estados Unidos hasta que [les] llegue la *greencard*, probablemente a fin de año” (106-107), es su esposa quien le propone el viaje: “...rentamos una camioneta, me dijo, y nos llevas a la Apachería” (107); es decir, se trataría de una decisión espontánea, traviesa, casi una seducción que ella hubiese lanzado. En cambio, la narradora de *Desierto sonoro* dice que su esposo empezó a trabajar sobre un proyecto misterioso;<sup>201</sup> pero, dado que él no comparte ni discute sus planes, un día sólo le avisa que necesita “mudarse, de manera más permanente, al suroeste del país” (33). Ella insiste en que sigan juntos (“Muchas noches en vela negociando, peleando, cogiendo, renegociando, inventando soluciones”, 35), hasta que lo hace ceder y, en lugar de irse él solo, parten los cuatro. No por nada la contraportada de *Desierto sonoro* caracteriza a la relación como: “Un matrimonio en crisis viaja en coche con sus dos hijos pequeños...”. Ese es el tono que define

---

<sup>199</sup> Probablemente porque ha repercutido, en la literatura escrita por mujeres, el *slogan* de que *lo personal es político*. La frase proviene de un artículo escrito por Carol Hanisch (‘The personal is political’), en *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, de 1970. La postura reflejada en el título ha sido clave para visibilizar los aspectos privados y considerarlos parte de la lucha política. Mercédès Baillargeon (2019) parte de esta consigna para valorar la obra de sus tres autoras como movimiento feminista, y no como mera exhibición comercial. Como podrá adivinarse, la postura de Baillargeon y la de Arendt son incompatibles (recuérdese que esta última guardaba fuertes reservas acerca del movimiento feminista).

<sup>200</sup> Aun cuando Diaconu (2017) tiene razón acerca de que “la tensión que se genera entre los dos pactos antitéticos [el autobiográfico y el ficcional] se mantiene a una intensidad máxima a lo largo de toda la obra, sin resolverse en ninguno de los dos sentidos contrarios” (50), el lector sí busca tal resolución. Las novelas autoficcionales, dice Alberca, “se prestan a ser cotejadas con la autobiografía de los autores, cuando la tienen, con la biografía, cuando se conoce, o con la cadena de imágenes y símbolos que se van fraguando de manera reiterativa entre las sucesivas obras de un autor” (Posición en Kindle654-656). Ya lo apuntaba el propio Lejeune: la homonimia entre autor, narrador y personaje “propicia un cierto tipo de lectura: suscita la curiosidad biográfica y la inversión imaginaria en la existencia de otro” (1994, 410).

<sup>201</sup> : “¿En qué estás trabajando?, le pregunté una tarde. En algunas historias, nada más. ¿Historias de qué? De apaches. ¿Por qué de apaches? ¿De cuáles apaches?” (32).

y distingue a las novelas: la narración de él es luminosa (el sol abrasador del desierto acompaña cada acto, sea digno o vergonzoso), embelesada con el pasado apache y relatada desde la posición de un hombre que asegura que su matrimonio es alegre; en cambio, la narración de ella es sombría (encierro y tormentas se ciernen sobre las cabezas de los personajes), confiada en cambios futuros que mejoren la vida de los niños migrantes y relatada desde la certeza de que su matrimonio es doloroso.

Con todos estos elementos es difícil creer que a Enrigue y Luiselli los haya cogido por sorpresa el cotilleo que las novelas despertaron; a fin de cuentas, sus lectores sabían que casi todas las obras de Luiselli eran autoficcionales, y que Enrigue ya había experimentado con este mismo “género” en un par de ocasiones.<sup>202</sup> En consecuencia hay un vínculo entre ambas novelas, un puente (erigido por paratextos) que no nos permite cruzar de una a otra, pero sí nos permite saber que al otro lado las cosas son distintas. Cada novela es una isla donde reina en soledad un narrador —éste es personaje, cosa, sintaxis, reflexión y límite—, y aunque no hay forma de poblarla con otra presencia, la relación entre autoficciones abre la posibilidad de escuchar lo que acontece en la otra costa. Sólo la autoficción permite establecer este puente, porque se trata de la incorporación y trasmutación deliberada de un hecho que vivieron los autores. Es decir, se tiende entre ellos una relación inter-autoficcional.

El análisis que viene a continuación consiste, primero, en analizar cuáles son los afectos e intereses del narrador de cada novela. ¿Qué es lo que más estiman? ¿Qué es lo que persiguen? En ambos casos, los resultados son de dos tipos: los íntimos (la familia, los ideales y los objetivos personales) y los políticos (la relación que mantienen con situaciones sociales, históricas e institucionales). Una vez que eso esté claro, veremos (en 3.2.3) en qué medida esas actitudes son constantes en los otros textos autoficticios. Esto implica que, primero, me referiré estrictamente a los narradores de las novelas, y luego a la autoficción de los autores.

---

<sup>202</sup> En el apartado 3.2.3 se encuentra una relación sobre los textos autoficcionales de cada uno.

### 3.2.2 La identidad de los narradores

#### a) Identidad del narrador de *Ahora me rindo y eso es todo*

El narrador de *Ahora me rindo* se caracteriza por el enorme aprecio que profesa por los apaches; estos son la razón de su trabajo y su motivación;<sup>203</sup> sin embargo, la novela existe *por* ellos, no lo hace *para* ellos, puesto que considera que se han extinguido.<sup>204</sup> Este aprecio parece ser tan grande que el narrador no repara en la idealización que ha hecho, ni en las contradicciones que esto implica.<sup>205</sup> El núcleo de los afectos del narrador es lo que he denominado *lo apache* (y no realmente los apaches históricos).

Después de los apaches y su historia, el primer nombre que aparece es Miquel, el hijo mayor que el narrador tuvo (de esto nos enteramos más tarde) con una mujer que no es Valeria, su esposa actual. Miquel está al comienzo de la edad adulta (“quiere estudiar cine en Varsovia o Berlín cuando termine la licenciatura que estudia en Guadalajara”, 39) y la independencia que tiene del narrador causa tristezas a éste. Nos dice que hasta hace poco vivieron juntos y que la distancia (el narrador en Nueva York y Miquel en Guadalajara) le ha sentado mal.<sup>206</sup> Luego de Miquel, el narrador tuvo dos hijos más, Dylan y Maia (niños

---

<sup>203</sup> “...la cara más hermosa que produjo América [...] Los apaches fueron, sobre todo, un pueblo digno, y la dignidad es la más esotérica de las virtudes humanas. [...] No sé si haya algo que aprender de una decisión como esa, extinguirse, pero me desconcierta tanto que quiero levantarle un libro” (23).

<sup>204</sup> “Cuando los chiricahuas [...] no tuvieron más remedio que integrarse a México o a los Estados Unidos, optaron por una tercera vía, absolutamente inesperada: la extinción” (23).

<sup>205</sup> Por ejemplo: 1) aun cuando él afirma que ellos estaban dispuestos a extinguirse antes que integrarse a México o Estados Unidos, la rendición de los apaches fue una manera de intentar sobrevivir; 2) no es históricamente válido afirmar que se extinguieron (hubo en México comunidades que se mantuvieron hasta cerca de mediados del siglo XX, y los descendientes que quedan en Estados Unidos se consideran propiamente apaches); incluso él mismo menciona un par de casos —aislados, es cierto— de sobrevivientes libres luego de la rendición de Gerónimo. Acerca de todos estos argumentos, véase 2.1 y en particular 2.1.c.

<sup>206</sup> “La separación con respecto a Miquel también ha cobrado un impuesto de ansiedad del que mi cuerpo acusó recibo: durante el primer año en Nueva York el pelo y la barba se me volvieron blancos, bajé brutalmente de peso y no he podido subirlo de nuevo, su falta me dibujó dos rayas entre las cejas y me dejó como un arquero: solo en el área chica de la que salgo poco. Antes era más comunicativo, a ratos locuaz, a la gente le gustaba pasar el rato conmigo. Ahora produzco, sobre todo, silencios” (104).

aún), pero el aprecio que demuestra por ellos parece estar muy por debajo del de Miquel; de los pequeños hay algunas anécdotas sencillas, mientras que de Miquel abundan las reflexiones admiradas. La razón la encontraremos, de nuevo, en *lo apache*: desde pequeño, Miquel demostró algunos comportamientos relacionados con ese ideal,<sup>207</sup> mientras que los pequeños tienen únicamente la gracia infantil de cualquier niño (sin embargo, al final de la novela los veremos, para contento del narrador, defendiendo *lo apache*).

Dylan es un poco más grande (diez) que Maia, y ésta es tan pequeña que aún no sabe leer ni escribir, y le cuesta trabajo entender razonamientos complejos.<sup>208</sup> Dylan ha asumido una posición de autoridad frente a Maia y al mismo tiempo busca los mimos de Miquel;<sup>209</sup> en este sentido, Miquel resulta ser el mayor aprecio de los niños, lo cual comparten con el propio narrador.<sup>210</sup> En consecuencia, después de convivir algunos días con él, la separación los deja hundidos en una gran tristeza. Miquel (libre y legendario<sup>211</sup>) es una metáfora de los apaches, y los apaches (“el hermano que se largó”, 378), a su vez, son una metáfora de Miquel. De forma que Dylan y Maia, aunque no alcanzan este nivel de grandeza, sí son capaces de apreciar *lo apache* y por eso adoran a su hermano mayor. Aquí radica el sentido del viaje de la familia: en darse cuenta del valor de los apaches y de Miquel.

Dado que el narrador concentra sus energías en explicar la grandeza de los apaches, lo que dice sobre sí mismo y su familia es sólo relevante en la medida en que gire en torno a aquellos (cualquier otra cosa resultaría banal). Es fácil demostrarlo: si bien el único gran sentimiento que la familia experimenta es la tristeza de separarse de Miquel, tal tristeza queda opacada por la única gran aventura que viven. Ya he hablado de ella: el narrador y

---

<sup>207</sup> “¿Tienen rey?, preguntó mi hijo [Miquel], a lo que el editor respondió con una parrafada sobre la Monarquía Constitucional un poco nerviosa y definitivamente incomprensible para un niño. Él lo miró a los ojos e insistió: Pero tienen rey o no. Cuando Xavi le dijo que sí casi se me a de risa. [...] Antes de volverse a dormir anotó con una sabiduría que habría sido imposible en sus vigiliás de niño: Está muy bien que haya rey si eres el rey” (86-87). En esta anécdota, Miquel tendría “seis o siete años” (86), o sea, más pequeño que Dylan y apenas un poco más grande que Maia.

<sup>208</sup> “Entonces, [Maia] me preguntó, por qué le hicieron una pirámide a Gerónimo. [...] Es una pirámide egipcia” (137-138); “...el Paso de Guadalupe fue nombrado Skeleton Canyon [...] *skltn* —Maia la escribiría así” (350).

<sup>209</sup> “[Dylan] buscó el abrazo de su hermano mayor [...] Es su gigante, su oso, su héroe” (299). “El llanto de la Maia, la seriedad severa de Dylan, que debe pensar que tiene que darle algún tipo de ejemplo a la chiquita” (444).

<sup>210</sup> “Los niños saben que al final del viaje nos encontraremos con él. Lo idolatran” (123).

<sup>211</sup> “Es para ellos —y para mí, pero nunca lo digo— una leyenda” (123).

sus tres hijos salen a conocer las grutas de las montañas Chiricahua y allí los atrapa una tormenta.<sup>212</sup> Esta pequeña aventura los acerca al ideal admirado de *lo apache*, puesto que logran salir sanos y salvos de un desafío para el que nadie sabía que estaban preparados. Dada la exaltación que hace el narrador de los apaches, esta experiencia es, literalmente, una apoteosis: el endiosamiento del narrador y sus hijos, una forma de integrarse a la gran historia mítica propia de los apaches.

Como podemos notar, *lo apache* sigue siendo el gran polo de sentido para el narrador. Y este polo pierde su eficacia con Valeria, la esposa. Ella entiende la obsesión del narrador por los apaches, parece incluso alentarlos, pero *lo apache* no surte en ella efecto alguno: Valeria forma parte del mundo contrario, ahí donde la continuidad se interrumpe y el sentido se disuelve. La misma escena del narrador y sus hijos atrapados nos da la clave: así como el narrador admira la vida valiente, estupenda y riesgosa de la infancia apache (y a pesar de que arriesgaran sus vidas en batallas mortales), así él mismo es imprudente cuando lleva a sus hijos a las montañas Chiricahua, y aunque corren un alto riesgo, eso les permite también vivir la formidable aventura. En cambio, “si ella [Valeria], definitivamente más responsable, hubiera estado incluida en la expedición” (297), jamás lo hubieran vivido y en consecuencia se hubieran perdido, además de la aventura, la comprensión del hermano mayor que se va. La partida de Miquel, como metáfora de los apaches que se han ido, se vuelve estéril.

Valeria es una mujer solidaria y le demuestra su apoyo al narrador tocándole la cara (“Valeria me toca la cara cuando me ve angustiado”, 38). Este gesto es de gran relevancia, pues es así como los personajes de *Ahora me rindo* demuestran su comprensión y confianza con los más íntimos.<sup>213</sup> Sin embargo, esa comprensión que tiene Valeria con el narrador no la tiene con *las ideas* del narrador: ella lo comprende a él, pero no comprende *lo apache*.

---

<sup>212</sup> “Miquel y yo nos asimos, como pudimos, de los filos de piedra de las paredes, el agua corriendo a todo trazo hasta nuestras rodillas y Maia y Dylan apretados entre nuestros cuerpos y el muro. Si hubiera bajado por ahí una rama complicada o un animal ahogado, nos habría llevado consigo y habríamos terminado en cascada al abismo” (299).

<sup>213</sup> “Tócame la cara, le decía [Leopoldo Ezguerra a Camila] cuando se quería sentir vivo. Fue lo último que le dijo: Tócame la cara” (21). “Me digo que no importa, que nada cambia si uno tiene documentos que reflejen mejor el tipo de vida que lleva. Me lo dice también Valeria [...] tocándome la cara” (39); “Gerónimo extendió los brazos y tomó al bebé, que le tocó la cara, entre divertido e intrigado” (451).



Es una mujer un tanto vacía, pues hace poco más que ceder a los intereses de su esposo; sólo la vemos esforzarse cuando, al avisarles la abogada que no pueden irse del país, “[c]onsultó páginas web, llamó a amigos que conocen la ley migratoria estadounidense, habló con la abogada como si no nos cobrara por minuto, proponiendo planes más bien descabellados” (107). Es notable que no haya querido ir con la familia (a la gran aventura) por quedarse sola a trabajar en sus asuntos: “El viaje a las Chiricahua lo hicimos solo los niños, su hermano mayor y yo. Valeria decidió quedarse en la cabaña de las Peñascosas a poner en orden los apuntes para un libro en el que trabaja y en el que también sale la Apachería” (297).

No hay mucho más que decir sobre Valeria; su paso por la novela es tangencial y acaso sirva sólo para señalar la dirección en que los afectos se desenvuelven: así como ella le toca al narrador la cara cuando lo ve angustiado, éste le toca la cara a Miquel cuando se despiden al final del viaje: “Y luego los abrazos. Largos, mayormente silenciosos. No te pierdas, le dije, y me respondió que no podía estar menos perdido. Creo que no estaba siendo cruel conmigo, sino dándose seguridad. Me dejó tocarle la cara” (444). El narrador nunca le toca la cara a Valeria, ni a los otros dos niños, ni tampoco Miquel al narrador. En esta familia, el aprecio va en un único sentido y nunca es recíproco: de Valeria al narrador, y del narrador a Miquel. Al mismo tiempo, el rechazo funciona en sentido inverso: Miquel, independiente y libre (como apache) de su padre, lo rechaza con frecuencia; así el narrador, aunque nunca abiertamente, sino sólo como una sutil insinuación, rechaza lo que su esposa concentra (lo veremos en un momento). Miquel es más apache que el narrador, y éste lo es mucho más que su esposa.

Valeria es el punto de inflexión en que todo aquello que el narrador considerapreciado se diluye en la enfadosa cotidianidad. Con ella comienza lo intolerable: las instituciones. Veámos en 2.1.d que la gran institución que destruyó a los apaches fue el Estado moderno, esa “entelequia rapaz” (16) que fue invadiendo la Apachería cuando los españoles fundaron el “reino vasto y flácido de la Nueva España” (258). Luego, los mexicanos continuaron el asedio a los apaches y fueron incluso más crueles con ellos; en

eso competimos con los estadounidenses (los “gringos”, dice el narrador), quienes los expulsaron de sus tierras, los obligaron a rendirse y los encerraron hasta doblegarlos.<sup>214</sup>

Es imposible decir cuál nación fue más vil con los apaches; pero nosotros, mexicanos y estadounidenses del siglo XXI, somos también culpables (en una forma distinta), por dos razones. Primero, a nivel sociohistórico, por no reconocer que nuestra sociedad está erigida en un genocidio que merecería, al menos, un reconocimiento explícito de nuestra parte: “Si los gringos fueron crueles con los apaches, los mexicanos nos quedamos sin madre por hacerles lo que les hicimos y seguimos sin tenerla: no los recordamos y su ausencia en nuestra memoria nos reduce” (378). Segundo, a nivel ontológico, porque las instituciones modernas hacen a nuestra vida incompatible con ‘lo apache’. Ser apache no es sólo una suma de usos (lengua, vestido, tradición), sino una actitud ante el mundo: resistencia (tener “unos huevos de aquí a la luna”, 391), inocencia y espontaneidad (ser “nómadas y felices”, 31). Ser apache —o sea, encarnar ‘lo apache’— es defender a toda costa la libertad (“desconocer la idea de que [es] posible, o tal vez más exacto, creíble, rendirse”, 58).

En la vida del narrador, Valeria es la frontera entre lo apache y las instituciones porque ella no persigue la libertad, sino la seguridad,<sup>215</sup> y porque fuera de su empeño (frustrado) por salir de Estados Unidos, no parece tener ningún objetivo claro: no es sólo que no aprecie *lo apache*,<sup>216</sup> sino que no manifiesta ninguno de los principios de comportamiento que el narrador admira. La ligereza de los apaches para “vivir así nada más, en plan de cantar y bailar en lo que los cerdos ahorran” (30-31), no es lo mismo y es casi lo

---

<sup>214</sup> “...hay descendientes de Gerónimo y de Nana, de Cochís y Juh, pero ya están inscritos en un relato distinto...” (114).

<sup>215</sup> Cuando el narrador y su familia llegan a Apache Pass (Arizona), los únicos que se empeñan en continuar la caminata son Miquel y el narrador, mientras que Valeria regresa, asustada, a la camioneta: “la temperatura era de casi 45 grados, las matas son espinosas y el suelo está cuajado de insectos que parecen recién graduados de la prehistoria. [...] Valeria, creo que aliviada, se regresó con Maia y Dylan a la sombra y los botellones de agua que siempre llevábamos en la cajuela de la camioneta. [...] [Miquel y yo] estábamos conscientes de que lo que pisábamos era un santuario, pero el silencio era tan sobrecogedor, la autoridad de las montañas que se cruzan en el Puerto tan potente, que me dijo: Nosotros seguimos, ¿no?” (246).

<sup>216</sup> La familia llega a Fort Sill con la intención explícita de visitar la tumba de Gerónimo: “Al acercarme y entender qué hacían sentí aquí adentro, como no había sentido desde que era niño y católico, el agujero de lo divino. [...] [Valeria] Se sentó, me tocó la cara: entendía”. Durante el tiempo que pasaron allí, el narrador revisó los nombres de las tumbas mientras los niños “estaban reclinados a cierta distancia de la tumba de Gerónimo, haciéndole una ofrenda de flores, hierbas y piedras” (128). En cambio, la esposa no hizo nada: “Valeria, para quien mi obsesión por los chiricahuas es una excentricidad entre curiosa y tolerable —como mi gusto por la ópera o el beisbol—, se fue a sentar al arroyo” (127).

contrario de la “liviandad inquietante” de Valeria, quien camina “como si estuviera regresando, de humor estupendo, de entre los muertos” (128). Y así como ella parece sentirse fuera de lugar en los espacios relevantes para el narrador, así se siente él cuando la acompaña a sus actividades: “Estoy en Moabit por la razón *menos épica del mundo, la menos aventurera y mejor protegida por el estado de las cosas contemporáneo*: vine a pasar unos días con Valeria, que prepara una serie de conferencias para la Academia de Arte Contemporáneo de Berlín en una residencia de artistas llamada DZ/U” (50; las cursivas son mías).

Ahora bien, si el narrador rechaza de tajo las identidades nacionales,<sup>217</sup> no por ello deja de hacer distinciones. Él está relacionado con tres naciones: con la española “por ser hijo de refugiada catalana de la Guerra Civil” (39); la mexicana, por nacimiento; y la estadounidense, por ser habitante de Nueva York (junto a su familia). Esto quiere decir que sólo posee propiamente la segunda (hasta después de cinco años de recibir la Green Card tendría derecho a solicitar la nacionalidad); en cuanto a la española, nunca le había interesado tramitarla, hasta que Miquel le pidió hacerlo para tener derecho a realizar estudios en la Eurozona como ciudadano.<sup>218</sup> Su reticencia a estas dos (la española y la estadounidense) es tangible, así como su orgullosa aceptación nacional: “no estoy del todo donde vivo [Nueva York] y mi estatus burocrático me pesa. Nunca quise ser nada más que lo que soy: mexicano” (38).<sup>219</sup> Desde luego que aquí habría de entenderse que ‘lo mexicano’ es pariente de ‘lo apache’, aunque el narrador no proporciona más que señales vagas acerca

---

<sup>217</sup> “...la máquina de devastación de diferencias que son los Estados nacionales: la tecnología de enriquecimiento y discriminación más letal que ha diseñado la humanidad” (114).

<sup>218</sup> “Me ha sugerido, de manera insistente, que deje de necear con que ganamos la guerra de Independencia y reclame la nacionalidad española que me corresponde [...] Así que aquí estoy, trajinando actas y juntando documentos probatorios para volverme un poco gringo —aun si nos arrancaron medio país en una guerra siniestra y abusiva que perdimos— y definitivamente español —aun si esa la ganamos—.” (39).

<sup>219</sup> Hay varias alusiones más (todas las cursivas son mías): “La admiración de Bourke por los apaches era sólida como un monolito, pero su manera de describir a los mexicanos en su diario —habla de *mi gente* como de una nación de brutos miserables— es particularmente virulenta e irritante” (79-80); “Y últimamente extraño *esa casa que es el país de uno...*” (103) ; “...el jalón de la tierra...” (104); “Texas es al mismo tiempo el más mexicano y el más escandalosa y hasta bochornosamente antimexicano de los estados del país. Mientras los casi dieciséis millones de personas no-hispánicas que viven ahí no vayan a terapia a resolver ese caso flagrante de odio al padre, no vamos a gastar ni un dólar en su suelo” (146)

de este parentesco que un par de metáforas,<sup>220</sup> como si rehusara discurrir sobre la mexicanidad a causa del aprecio y del desprecio simultáneos que le inspiran.

Ante Estados Unidos, en cambio, el narrador marca una separación más clara, comenzando por el hecho de que denomina *gringos* a sus habitantes, en lugar del gentilicio *estadunidense*.<sup>221</sup> Su rechazo se manifiesta, en primera instancia y evidentemente, ante la política genocida que se estableció, en el pasado, en contra de los apaches, así como a las engañosas explicaciones que encontramos en los *westerns* (que presentan a la fundación del país como si se hubiese conquistado una tierra deshabitada, o donde sólo reinase el caos). Sin embargo, también hay un rechazo a la ideología racista, en el presente, extendida dentro de la propia ciudadanía, pues el narrador percibe que “la mitad de los estadounidenses piensa que [la gente de piel morena] va a degradar su país si se sigue permitiendo la migración de gente de México y Centroamérica” (124). A fin de evitar que lleguen los latinoamericanos a su país, el pueblo de Estados Unidos “sigue decantándose por una identidad racial monolítica y ha convertido la inversión de recursos en las comunidades en una lenta, salvaje campaña de exterminio” (115). Esta pretendida pureza étnica o racial le parece absurda: “Un país idéntico a sí mismo en todas sus regiones; una nación en la que nada cambiara, el molino de lo que solo puede aspirar a ser bueno si no diverge. El putito infierno...” (398-399).

Esto implica que el narrador, a pesar de haber señalado una fecha precisa y absoluta para la extinción de los apaches,<sup>222</sup> considera que después de todo hay una continuidad natural entre ellos y los pueblos indígenas, como si formaran parte de una misma naturaleza originaria. En contraste, todos aquellos que no lo somos perteneceríamos al bando de los

---

<sup>220</sup> “La posición de los americanos en ese juego es rara: son los invitados a un pleito a puños entre dos primos que se conocen desde la infancia” (353); “Los ritmos de la Apachería se parecen más a los del sur del hemisferio que a los del resto del país que terminó tragándose...” (227).

<sup>221</sup> Corominas explica que el vocablo *gringo* designa ‘lenguaje incomprensible’, y que su uso se remonta a los siglos XVIII y XIX como una deformación de *griego*, cuyo sentido sería el mismo. “Lo común en España, sin embargo, fue aplicarlo sólo al lenguaje [...]; mientras que en toda América se generalizó la aplicación a las personas que hablaban un lenguaje incomprensible, aunque fuese romance (con la excepción del catalán y del gallego-portugués), en algunas partes hay especialización a ciertas naciones especialmente conocidas allí: en la Argentina es frecuente aplicarlo a los italianos, en Méjico [sic] sólo designa a los norteamericanos, etc.”

<sup>222</sup> “El ciclo de los apaches [...] terminó con el quedado entierro de Gerónimo en el Cementerio Apache de Fort Sill, el 17 de febrero de 1909”, 114.

culpables, el de los arribistas. Por eso su constante ironía (“eso es todo, América”) en cuanto que, al eliminar a los habitantes originales de esa tierra, incluso nos privamos de la posibilidad de saber cuál es su nombre legítimo. Después de todo, denominar a una extensión territorial “Estados Unidos” no tiene sentido: “Eso es como llamarse Aquí A la Vuelta o Personas de Bien...” (274).<sup>223</sup> Al final de la novela, la reivindicación de los apaches (que tiene lugar en una especie de visión profética) se plantea a través de la llegada de los latinoamericanos al Norte. La visión la tiene el teniente Gatewood y se la relata al apache Naiche: “vi a un chingo de indios regresando a Arizona, olas y olas de indios viniendo de México y de más allá de México, de las selvas que hay allá abajo [...] Vi que esta tierra sería también de ellos. Tuya. Que vas a volver en ellos” (445).

Si representásemos los afectos del narrador de *Ahora me rindo*, comenzando por lo máspreciado (con lo que más se identifica) y hasta lo que estima menos, tendríamos que la mayor estima recae en los apaches y en los hijos del narrador (dentro de los cuales Miquel ocupa el primer lugar); luego, viene Valeria, en la posición fronteriza donde se desvanece la libertad, y, al final, las instituciones modernas (las cuales terminaron con los apaches). Esta información será relevante en el perfil autoficcional de Álvaro Enrigue porque allí analizaremos sus reflexiones en torno a las nacionalidades, el poder y, desde luego, su paternidad.

#### b) Identidad de la narradora de *Desierto sonoro*

La narradora de *Desierto sonoro* comienza con un deslinde de los vínculos entre los integrantes de la familia: “La niña es hija mía y el niño es de mi marido” (14). Esta división (‘yo y mi hija’; ‘él y su hijo’) expresa el hecho fundamental de la novela y alrededor de la

---

<sup>223</sup> “Primero los europeos jodiendo a los indios, luego los europeos jodiéndose entre ellos para ponerles nombre a las cosas de un continente con una palabra prestada. Y eso es todo, América, como quiera que te llames” (350-351).

cual, como si fuese la columna vertebral, se articulan todos los demás sucesos: “Iríamos en coche hasta la punta sureste de Arizona, donde se quedaría él, o más bien se quedarían ellos, por un tiempo indefinido, y donde ella y yo probablemente no nos quedaríamos. *Nosotras* iríamos hasta allí con *ellos*” (39; las cursivas son mías). A medida que la historia avanza, la narradora lleva a otro nivel esa separación del ‘nosotras’ frente al ‘ellos’, al grado de expresar un recelo constante hacia los hombres y el matrimonio (lo veremos en su momento). Sin embargo, dada la forma en que presenta sus reflexiones, esta incompatibilidad entre hombres y mujeres parece derivar de un problema más inmediato: los problemas que enfrenta con su esposo, a quien dice seguir amando. De forma que no es fácil determinar si el mayor de sus afectos es su hija o su esposo, o su hija ahora que está a punto de separarse del esposo, y qué posición juega aquí el hijastro. En *Desierto sonoro* no hay una solución simple y lineal para los afectos de la narradora; hay contradicciones a varios niveles, oscilaciones entre el amor y el odio, la preocupación y el abuso. De forma que esa explicación sobre cuál de los niños es hijo de quién surge como el inicio de una larga respuesta (podríamos considerar que toda *Desierto sonoro* es tal respuesta) a la pregunta: si su esposo y ella han —como todo indica— de separarse, ¿qué les responderán a sus hijos cuando quieran saber lo que sucedió?<sup>224</sup> En todo esto abundaré en las siguientes páginas.

La narradora no nos dice cómo se llama ninguno de los cuatro, de forma que se refiere a ellos como “mi esposo”, “la niña”, “el niño”; más adelante usará unos sobrenombres apaches (“Papá Cochise”; “Memphis”; “Pluma Ligera”). Hay dos cosas que llaman la atención aquí: primero, que las cuestiones apaches provienen de que el esposo ha emprendido una investigación al respecto, y, segundo, que el poder para nombrar(se) sólo recae en dos personas: la niña (ella decide su propio nombre y le pone el nombre a su padre) y el esposo. Es él quien decide el nombre apache de la narradora (“Flecha Suertuda”):

Me gusta el nombre, así que sonrío con aceptación, o tal vez con gratitud. Es la primera vez que le sonrío a mi esposo en varios días, incluso semanas, quizá. Pero él no puede verme la sonrisa porque la habitación está a oscuras y sus ojos, en cualquier caso, probablemente cerrados. (136)

---

<sup>224</sup> “No sé qué les diremos a los dos niños en el futuro, mi marido y yo [...] no nos quedará más remedio que contarles algo con un inicio, un desarrollo y un final” (13).

Este comentario, en apariencia trivial y anodino, refleja perfectamente el tono de la relación marital: un conflicto sostenido, sin clímax de reconciliación o violencia, y sin concesiones (ni siquiera para sonreírse). A lo largo del relato, la narradora no pierde la oportunidad de desacreditar la imagen de su esposo: cuando él intenta explicar el sentido de alguna pieza musical, ella demuestra que tal explicación no es sólo “pedante” (104), sino ignorante;<sup>225</sup> cuando tienen un deber común, como padres, ella destaca lo desapegado e impositivo que él es: en su reconstrucción de los hechos, él nunca les explica por qué van a Arizona, sino sólo lo señala en un mapa (“aquí”, les dice); van a Arizona porque él lo quiere, “porque sí”, dice él, “porque [los apaches] fueron los últimos de algo” (38-39); no ayuda a preparar el equipaje de los niños cuando están por iniciar el viaje,<sup>226</sup> y, en general, no hace nada por participar en su educación (como cuando el niño, por un berrinche, monta en furia): “[Mi esposo] Sólo se vuelve pasivo, un espectador triste de nuestra vida familiar, como si viera una película muda en un cine vacío” (85). Al pensar en retrospectiva sobre su matrimonio, la narradora comprende que lo que hubo en un inicio pudo ser emocionante, pero nunca prometedor;<sup>227</sup> y ahora, al comenzar el viaje hacia Arizona, no sabe si quiere una separación definitiva o que continúen juntos (aunque parece inclinarse por esto último).<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> “Y mientras explica las diferencias precisas entre esas tres cosas -canción, pieza, suite-, yo dejo de escucharlo y me concentro en la pantalla estrellada de mi pequeño teléfono, en donde escribo «Copland Appalachian» y encuentro una página de apariencia más o menos oficial que contradice toda la explicación de mi esposo, o al menos una buena parte” (104).

<sup>226</sup> “mi esposo hizo su maleta, yo hice la mía, y dejamos que los niños hicieran las suyas. Una vez que los niños se durmieron, yo volví a empacar por ellos” (46).

<sup>227</sup> “En nuestra historia hubo mucho sexo, durante algún tiempo, pero nunca una narrativa clara”, (117).

<sup>228</sup> “El problema [...] es que probablemente sigo enamorada de él, o al menos soy incapaz de imaginar la vida sin ser testigo de la coreografía cotidiana de su presencia...” (106); “A veces, mi deseo de que todo terminara pronto, de alejarme de él lo más posible. Otras veces, mi deseo siguiendo sus pasos, con la esperanza de que él cambiara de idea de repente y anunciara que él y el niño regresarían a Nueva York, al terminar el verano, con nosotras” (185).

Todas estas reflexiones tienen lugar sólo en la mente retraída de la narradora; desde luego que lanza comentarios hirientes al esposo<sup>229</sup> y le demuestra su rechazo;<sup>230</sup> pero, en lugar de manifestar abiertamente sus críticas y expectativas, las rumia en silencio a lo largo del viaje. Si le molesta que nunca ha habido una “narrativa clara”, ¿por qué no la propone y la somete a diálogo? ¿Todo se reduce a su falta de carácter,<sup>231</sup> o puede tratarse de algo más complejo? Si ella se ha sometido a él, desde las pequeñas decisiones —como haber recibido de él, dócil y agradecida, su nombre apache—, hasta las grandes —como haber iniciado este viaje hacia un lugar que a ella no le interesa—, pareciera que ese comportamiento pasivo-agresivo es una búsqueda de emancipación: se está convenciendo a sí misma de dejarlo.<sup>232</sup> “Me alejo del núcleo familiar, del centro gravitacional que alguna vez mantuvo en órbita mi vida”, dice la narradora con una metáfora que toma prestada de “Space Oddity”, la canción de David Bowie, en la cual un astronauta se aleja irremediamente de la Tierra. Sin embargo, lo que precisamente no alcanza a reconocer es que su marido es ese centro gravitacional (“No estoy segura de qué papel juega mi esposo en esta canción”, 198).

Dado que no ha sido capaz de comunicarse con su esposo como su igual, él termina por convertirse en una especie de autoridad para los tres, los hijos y ella.<sup>233</sup> No es que él

---

<sup>229</sup> “Se equivoca, y se lo digo, lanzándole mi desacuerdo con un poco de veneno...” (99); “no quiero concederle esta victoria a mi esposo...” (99); “he intentado chingarlo al respecto todo el tiempo...” (106); “Mi esposo y yo peleamos en la [cama] nuestra. Un intercambio de rutina...” (152). Aquí un ejemplo (probablemente el único) donde enumera las virtudes de su esposo: “...sus piernas hermosas y demasiado largas, muy morenas y huesudas; la parte alta y ligeramente curva de su espalda; los pequeños cabellos rizados de su nuca y sus patillas largas; su proceso, intuitivo, suave y medio salvaje a la vez, para hacer el café por las mañanas, para editar sus piezas sonoras, y para hacerme el amor, a veces” (106).

<sup>230</sup> Rechaza tener sexo con él después de haberlo provocado: “Yo no quiero [sexo]; mi esposo, sí”. Para evitar el contacto físico con él, ella le propone “que juguemos a los nombres”, algo así como mencionar los aspectos más eróticos de una persona conocida por ambos. “Al terminar el juego mi esposo está, tal vez, enojado, pero también caliente, y yo estoy caliente, pero no por él: pienso en otro cuerpo. Mi esposo se gira hacia su lado de la cama, dándome la espalda, y yo enciendo la lámpara del buró” (117-118).

<sup>231</sup> “Yo nunca he sido buena para eso: reconocer el final cuando llegó e irme a tiempo” (197).

<sup>232</sup> “sus adjetivos ponzoñosos, murmurados cortantemente de una almohada a otra, y mi silencio como un escudo sordo frente a su cara. Uno activo, la otra pasiva; ambos igualmente agresivos” (152).

<sup>233</sup> Cerca del final de la novela, es él quien resuelve el problema de adónde se han ido los niños, aun cuando la narradora hubiera podido hacerlo sola. Después de todo, si sus hijos habían dejado un mapa y una nota, ¿qué otra cosa podían significar? “Están yendo a Echo Canyon [dice el esposo]. ¿Por qué? ¿Cómo sabes? Porque eso es lo que les hemos venido diciendo todo este tiempo, y *eso es lo que viene en el mapa, y lo que dice la nota*. Por eso lo sé” (362).



ejerza el poder de una posición autoritaria —por el contrario, es un hombre siempre ausente—, sino que ella, por no dejarlo, se ha doblegado voluntariamente (con tal de no apresurar la ruptura). En estas condiciones de sumisión y de fractura familiar, ella encuentra como único interlocutor al hijastro; es decir que, aun cuando la hija —por ser biológica— es lo máspreciado para la narradora, el niño es el único a quien comparte sus ideas y explica sus proyectos (la niña es muy pequeña y el esposo, de cualquier forma, no la respalda nunca ni muestra disposición para apoyarla).<sup>234</sup> Esa relación desproporcionada entre la adulta y el niño se manifiesta cuando rivaliza con él,<sup>235</sup> cuando forcejean por unos binoculares<sup>236</sup> y cuando le da una farragosa explicación sobre la naturaleza humana y el contrato social.<sup>237</sup>

Ahora bien, en todo este panorama intimista, ¿qué papel juegan los niños migrantes? ¿Y dónde queda la voz del hijastro narrador? En el capítulo anterior (2.2.b) proporcioné tres argumentos que indican que el hijastro no es una voz autónoma, sino una herramienta de la madrastra para realizar su archivo de los niños perdidos.<sup>238</sup> En el ámbito

---

<sup>234</sup> De acuerdo con la narradora, lo único que emociona a su esposo es cuando llegan al cementerio apache de Fort Sill: “Estoy temblando, me dice mi esposo. Dice que no sabe si es por el café de Dunkin’ Donuts o de pura emoción” (173). En cambio, cuando la narradora pide que vayan a ver el despegue del avión con niños deportados, él lo descarta: “Me vuelvo hacia mi esposo y le digo que tenemos que ir a ese aeropuerto. [...] No vamos a alcanzar a llegar, me dice él. Pero sí que lo haremos. Estamos a sólo unas pocas horas...” (195).

<sup>235</sup> La narradora y el hijastro entran en disputa por una canción: “El niño y yo siempre nos hemos tratado como iguales en este tipo de campos de batalla, al margen de la enorme diferencia de edad que nos separa. Tal vez sea porque nuestros temperamentos se parecen, a pesar de que no compartimos ningún vínculo sanguíneo” (223).

<sup>236</sup> “¡Mamá!, me dice el niño, jalándome de nuevo la manga. ¿Qué pasa?, respondo, perdiendo la paciencia. ¡Mis binoculares! Espera un segundo, le digo. ¡Dámelos! Al fin le paso los binoculares” (229).

<sup>237</sup> Lo que la narradora le explica al niño acerca de *El señor de las moscas* es: “[William Golding] concluyó que la naturaleza humana nos lleva a cosas muy malas, como la barbarie y el abuso, si nos sustraemos al imperio de la ley y al contrato social. [...] entonces el punto principal que el libro trata de plantear es simplemente que los problemas de la sociedad se remontan a la naturaleza humana. Si A, entonces B. Si los humanos son por naturaleza egoístas y violentos, entonces siempre terminarán matándose y abusando del otro, a menos que vivan bajo leyes y bajo un contrato social” (203). Véase el apartado 2.2.a para más información.

<sup>238</sup> Primero, la falsa simetría: aunque *Desierto sonoro* parece destinar a cada narrador la misma cantidad de páginas, la voz del hijastro ocupa en realidad mucho menos espacio. Segundo, es inverosímil atribuir al niño el mismo vocabulario que vemos en la narradora (como “covalencia”), siendo que incluso esta es incapaz de utilizarlo con coherencia; también es inverosímil que se atribuya al niño la frialdad con que están organizados los recursos del archivo. Tercero, la narradora no había conseguido contar la historia de los niños perdidos hasta que, por una desafortunada casualidad, sus propios hijos se pierden. Gracias a las grabaciones que hace el niño, la madrastra por fin puede construir su archivo de los niños perdidos; en este sentido, el hijastro es una especie de sabueso que rastrea lo que se ha escapado a ella. Es decir que, si sus hijos no se hubieran perdido, la novela no tendría nada más que los problemas íntimos de la narradora. La desafortunada casualidad, entonces, se vuelve también productiva.

privado de la familia encontraremos uno más, y es el siguiente: las opiniones del niño sobre su padre expresan exactamente lo mismo que las de la madrastra. Dado que la primera parte de la novela se constituye por el relato de la narradora, no hay forma de saber qué tan justos son los juicios sobre su esposo; es decir, la perspectiva del niño sería la única posibilidad que tendríamos para acercarnos a ese hombre, sin una carga emocionalmente negativa (después de todo, es su hijo biológico, y si bien la familia tiene cuatro años de haberse formado, eso significa que tiene seis años más de convivencia con su padre).<sup>239</sup> A pesar de todo, la descripción que de él hace el niño, y de la relación entre sus padres, es idéntica:

#### Perspectiva del hijastro

Papá se aferraba al volante con ambas manos y cerraba un poco los ojos para ver mejor la autopista, como siempre hacía. No dijo nada, casi nunca decía nada. (239)

Antes de empezar este viaje, si hago un esfuerzo por recordar, papá y mamá se reían mucho. (241)

Porque entendía, aunque mamá y papá pensaban que no lo entendía, que ése era nuestro último viaje juntos, en familia. (258)

Así hablaba papá, a veces, y cuando lo hacía, en general miraba a través de una ventana o hacia alguna esquina. Nunca a nosotros. [...] miraba directo hacia el librero, no a nosotros... (265)

#### Perspectiva de la narradora

Se concentra en la autopista que se extiende ante él como si estuviera subrayando una frase larga en un libro muy difícil. Cuando le pregunto en qué piensa, normalmente responde: En nada. (198)

Mi esposo y yo abrimos una botella de vino y, asomados a la ventana, nos fumamos un porro [...] Por un instante reprimí la risa, pero luego noté que mi marido contenía la respiración y cerraba los ojos para evitar reírse y despertar a los niños. Tal vez estábamos un poco más pachecos de lo que creíamos. Me distendí por completo en una carcajada. Él me hizo segunda con una serie de resoplidos y jadeos. (19-20)

...Arizona, donde se quedaría él, o más bien se quedarían ellos [...] Nosotras iríamos hasta allí con ellos, pero probablemente volveríamos a la ciudad al terminar el verano. (39-40)

Sólo se vuelve pasivo, un espectador triste... (85)

---

<sup>239</sup> “Mi marido y yo nos conocimos hace cuatro años” (14); “nuestra mudanza hace cuatro años” (47).

El niño es una voz distinta; es un personaje que narra y protagoniza su propia historia, pero que termina por opinar lo mismo que la primera narradora, en los términos que ella emplea y para decir lo que a ella le conviene (incluso juega los juegos con que la narradora fastidia al esposo y utiliza la misma metáfora del astronauta).<sup>240</sup> Es, por tanto, difícil ponderar qué tan independiente es. No obstante, el relato del hijastro resulta indispensable para narrar la historia de los niños migrantes perdidos, pues la narradora nunca descubre cómo contarla (por eso es tan importante que el niño haya grabado lo que sucedió durante el par de días que él y su hermana se perdieron, porque esa grabación le permitirá a ella constituir la segunda parte de *Desierto sonoro*). Entonces, ¿qué tanto le preocupan los niños migrantes a la narradora? ¿Podemos decir que forman parte de sus afectos o intereses?

Por un lado, afirma que los niños, en general, tienen un poder para enseñar a los adultos a ver el mundo,<sup>241</sup> pero luego descubrimos que sólo lo dice respecto de sus propios hijos: a los niños estadounidenses los muestra como burdos e inquietantes,<sup>242</sup> y de los centroamericanos, a lo mucho, lamenta que no tengan la infancia que ella considera adecuada.<sup>243</sup> Es decir que, de todos los niños, sólo los suyos tienen ese lenguaje “extrañamente luminoso” (42); el carácter único y especial de sus hijos se refleja también en que, a pesar de ser niños urbanos y de clase media, son capaces de sobrevivir al hambre, la sed y los elementos extremos del desierto (en cambio, las hijas de Manuela, después de

---

<sup>240</sup> Me refiero al “juego de los nombres”, el cual utiliza la narradora para provocar sexualmente a su marido para, luego, dejarlo “caliente” y enojado. El niño lo dice así: “Para distraerte un rato, propuse que subiéramos al techo de la góndola juntos y jugáramos al juego de los nombres...” (351). En cuanto a la metáfora del astronauta, no la usa para decir que él se aleja, sino que lo hace su hermanita: “Aquí Ground Control. ¿Me copias me copias, Major Tom? Ésta es nuestra historia...” (237). También el niño es quien afirma que su madre se entristece cuando encuentran muertas a las hijas de Manuela (“Un día, mamá se rompió todavía más [...] [porque] su amiga le dijo que habían encontrado a sus hijas en el desierto, pero sin vida”, 422), aunque la narradora, en su relato no lo muestra; en general, no destina mucho tiempo a los niños migrantes, o lo hace proporcionalmente con sus problemas maritales: mientras más agudos son, más tiempo destina a hablar sobre su preocupación por los niños centroamericanos.

<sup>241</sup> “Los niños obligan a los padres a buscar un pulso específico, una mirada, un ritmo, la manera correcta de contar una historia...” (232).

<sup>242</sup> Es la descripción que da la narradora sobre niños estadounidenses en un pequeño restaurante: alguno le parece “inquietantemente enorme”; de otro, destaca sus chillidos casi animales —en tanto que no muestra señales de civilidad—, y que sacude “una papa con tanta mayonesa y cátsup que la punta se dobla, como una disfunción eréctil” (159).

<sup>243</sup> “Son niños que han perdido su derecho a la niñez” (98), dice la narradora, asumiendo que hay una única forma correcta de vivir la niñez.

más de dos mil kilómetros de viajar solas y de haber logrado entrar en Estados Unidos sanas y salvas, y acostumbradas a los peligros y la precariedad, al final mueren).<sup>244</sup> No hay muchos motivos para creer que los niños migrantes le preocupen realmente, ni tampoco Manuela y sus hijas, porque siempre piensa en ellos desde las posibilidades de producir algo con sus vidas o sus historias.<sup>245</sup> Ella está consciente de que este riesgo, imponer su egoísmo sobre el bienestar de los niños, es inherente a su trabajo (“¿Y por qué se me ocurre siquiera que puedo o que debo hacer arte a partir del sufrimiento ajeno?”, 102); pero, a pesar de todo, no profundiza en el tema y regresa a los problemas maritales.

La narradora, como podemos notar, es una mujer contradictoria —o cuando menos titubeante— en varios niveles: por un lado, reprocha a su esposo que la relación no fuese para él una “comunidad absoluta”,<sup>246</sup> es decir, que antepusiera sus intereses individuales, pero, al mismo tiempo, ella no está dispuesta a entregarse a ese nivel: “Yo no podía mudarme a Arizona así, sin más. No iba a renunciar a todo, ni por él, ni por ellos, *ni siquiera por nosotros*” (40; las cursivas son mías). En cuanto a los migrantes, la narradora, por un lado, se irrita por el trato discriminatorio que reciben y por el desprecio con que se refieren a ellos al llamarlos *aliens*;<sup>247</sup> pero, por otro, además de mofarse de los estadounidenses que no piensan como ella y representarlos de manera muy poco agraciada, asume los peores prejuicios sobre ellos.<sup>248</sup> Al reflexionar sobre los niños, manifiesta de nuevo la misma

---

<sup>244</sup> “Las niñas llegaron sanas y salvas a la frontera [...] Una patrulla fronteriza las encontró al amanecer, sentadas al borde del camino cerca de un puesto de control, y se las llevaron a un centro de detención para menores no acompañados” (29-30). Después de esto, las niñas se extravían. Por otro lado, si las preferencias de la narradora (la exaltación que hace de sus hijos frente al resto de niños) influyen en el desarrollo de los acontecimientos al grado de reducir la verosimilitud de la novela —haciendo que sus hijos sobrevivan en lugar de los niños migrantes—, tenemos un argumento más para afirmar que el relato del niño no es verdaderamente independiente.

<sup>245</sup> A la narradora le preocupa más cómo realizar su “documental sonoro” Todo tiene que ver con su trabajo: si se interesa en Manuela, es porque ésta habla una lengua que ella no había podido grabar; y lo mismo con los niños migrantes centroamericanos: le interesan porque quiere hacer un documental con ellos. Véase 2.2.2 y 2.2.3.

<sup>246</sup> “Creo que cometimos —o tal vez sólo yo cometí— el error tan común de pensar que nuestro matrimonio era una comunidad absoluta...” (34).

<sup>247</sup> “Mientras cobraba, la cajera le dijo al otro que al día siguiente mandarían en aviones privados, financiados por un millonario patriótico, a cientos de niños invasores, «aliens» -como le dicen en inglés a los extranjeros, pero también a los extraterrestres-, para deportarlos, «de regreso a Honduras, o a México, o a algún otro lugar de Sudamérica»” (195).

<sup>248</sup> La narradora es prolija en la descripción física de las personas que le desagradan: “...una mujer cuya cara y brazos tienen la textura del pollo hervido...” (158); una mujer “muy gorda” “...estalla en una carcajada

discriminación basada en la nacionalidad (los estadounidenses son invariablemente desagradables) y, además de exaltar las inauditas virtudes de sus hijos, mantiene con estos —sobre todo con el hijastro— una relación a medio camino entre la maternidad y la fraternidad, sin convicciones sobre cuál es la adecuada y sin decantarse al final por ninguna.<sup>249</sup> Entre el odio y el amor; entre el preocuparse por los demás y el servirse de ellos; entre la exigencia de equidad y el ejercicio de la discriminación; incluso entre lo verosímil y lo inverosímil, la narradora anda siempre al filo de la navaja —y sus riesgos no pasan de ser *catástrofes clasemedieras*.<sup>250</sup>

No obstante, hay una afinidad mucho más sólida, más coherente, que la narradora sostiene a lo largo de todo su viaje, y que consiste en que todas las presencias relevantes son femeninas: tenemos a Manuela y sus hijas; luego, la abogada a quien llama la narradora para preguntarle qué está pasando con los niños indocumentados;<sup>251</sup> durante el viaje, cuando la familia entra en una librería y encuentra un club de lectura, las únicas opiniones sensatas son dichas por mujeres, quienes no presumen erudición alguna;<sup>252</sup> cuando el hijastro y su hermana se pierden en el desierto, y conocen a un grupo de niños migrantes, el liderazgo de estos recae en una niña.<sup>253</sup> La autora de las *Elegías para los niños perdidos*, Ella Camposanto, es, también, mujer. El único personaje masculino que desempeña una labor altruista es, significativamente, un sacerdote.<sup>254</sup>

---

desmesurada, ronca, con un gorjeo de flemas” (162). También manifiesta sus prejuicios cuando asume, sin ningún motivo fundado, que un lugareño de Gerónimo (Oklahoma) podría matarla a ella y a toda su familia: “...Y al final todos terminaríamos asesinados y enterrados en el lote baldío, bajo muñecas y latas vacías” (167).

<sup>249</sup> La narradora se debate entre tratar a los niños “como nuestros iguales desde el punto de vista intelectual” (117), y ocultarles cosas: “Tal vez los exponemos demasiado —a demasiado mundo—” (115).

<sup>250</sup> Ella misma lo reconoce así: “El lenguaje de los niños, de alguna manera, funciona como una vía de escape de los dramas familiares. Nos guía hasta un inframundo extrañamente luminoso, a salvo de nuestras catástrofes clasemedieras” (42).

<sup>251</sup> “Encuentro el nombre de la abogada y su correo electrónico en la página de una pequeña organización que tiene su sede en Texas, y le escribo un mensaje” (213).

<sup>252</sup> “Yo creo que más bien es sobre la imposibilidad de la ficción en la era de la no-ficción...”, dice la primera; “Se trata de ir labrando el detalle del día a día”, dice la segunda. En cambio, los hombres hablan “con aire de docta suficiencia...”, o “como si estuviera[n] a punto de ofrecer la exégesis definitiva” (108-109).

<sup>253</sup> “...la mayor de las niñas, que probablemente tiene la misma edad que el niño nuevo, tenía mi edad pero era como mayor que yo, y yo sabía que había que hacerle caso a ella...” (401-402).

<sup>254</sup> “Enseguida, con cierta solemnidad, pero también con humildad —poco común en los hombres acostumbrados al podio— comenzó a hablar” (145). En esta misma línea de ejercicio del poder, los únicos integrantes de la familia que dicen “cállate” son los varones (el hijo y su padre), no la narradora ni su hija: “Jesús pinche Cristo, sólo dime cómo llegar a una gasolinera y cállate” (), dice el esposo; el hijo de éste le habla igual

Al mismo tiempo, la narradora manifiesta un discreto pero claro rechazo a las imágenes masculinas: los niños ridiculizados y mostrados como incivilizados, además de ser estadounidenses, son varones; le decepciona que el fotógrafo Emet Gowin sea hombre y no mujer;<sup>255</sup> y, en cuanto a los hombres con quienes podría entablar una relación amorosa, asume que ya lo sabe todo de ellos, que ya no habrá ninguna novedad (“Los hombres del pasado son iguales a los hombres del futuro, en cualquier caso”, 108).<sup>256</sup> Su desconfianza hacia los hombres, que es también una desconfianza al matrimonio,<sup>257</sup> se expresa con mucha claridad en una anécdota de su propia madre; esta metáfora, al mismo tiempo, prefigura el camino que tomará la narradora al terminar el viaje hacia Arizona (del cual ya no sabremos nada):

Le cuento a mi esposo una historia de mis padres, una historia que yo misma he escuchado muchas veces a lo largo de mi vida, *aunque sólo desde la perspectiva de mi madre*. A comienzos de los ochenta viajaron a la India. [...] mi padre, con los ojos cerrados, dijo un nombre. No era el nombre de mi madre, ni el de su madre, ni parecía ser el nombre de la madre de nadie. Era el nombre de una desconocida, de una mujer, de otra mujer. Fue sólo una palabra... [...] ¿Y luego? [pregunta el esposo] Se casaron, nos tuvieron a mi hermana y a mí, *en algún punto se divorciaron y vivieron felices para siempre*. (114, las cursivas son mías)

Los afectos de la narradora, en conclusión, podrían plantearse de la siguiente forma: el mayor afecto de la narradora, y al mismo tiempo el mayor de sus desprecios, lo constituye el esposo. En este marco —doloroso y conflictivo— de transición, su hija es, *de facto*, su

---

a la hermanastra: “...tú preguntaste: ¿qué estás haciendo?, y yo te dije: cállate, espera, déjame estudiar el mapa...” (352).

<sup>255</sup> “...hasta que me enteré de que era hombre. Después de eso me siguió gustando su obra, aunque tal vez menos que antes...” (111-112).

<sup>256</sup> “No me gusta reconocerlo, pero hay caras como ésta que me recuerdan, de manera abstracta, a cierta cara que alguna vez amé, la cara de un hombre que quizás no me correspondía en ese amor, pero con quien al menos tuve una hija antes de que él desapareciera. Esa cara tal vez me recuerda, además, a los hombres futuros que podría llegar a amar y que podrían amarme, aunque quizás no tendré suficientes vidas para intentarlo. Hombres cuyos cuartos son austeros, cuyas camisetas están calculadamente deshinchadas del cuello, cuyas notas escritas a mano están llenas de letras pequeñas y torcidas, como batallones de hormigas que intentan conformar algún significado, porque nunca aprendieron buena caligrafía. Hombres cuya conversación no siempre es inteligente pero sí viva. Hombres que llegan como una catástrofe natural, luego se marchan. Hombres que producen un vacío hacia el que tiendo a gravitar” (108). De nuevo, la metáfora de la gravitación.

<sup>257</sup> “En el matrimonio sólo existen dos tipos de acuerdos: los acuerdos que una persona insiste en mantener y los acuerdos que la otra insiste en infringir” (152).

principal preocupación y una señal de lo que ella había sido desde antes de involucrarse con ese hombre. En cambio, el cariño por el hijastro es un asunto de convicción y tiene la forma confusa de maternidad y fraternidad mezcladas, sin que la narradora sepa con certeza qué camino debería elegir. Manuela y sus hijas, así como el resto de los niños migrantes centroamericanos, están siempre relacionados en algún proyecto laboral o artístico de la narradora; en este sentido, el valor que tienen para ella es inevitablemente utilitario. Sin embargo, manifiesta por ellos un respeto muy superior al que le merecen las personas estadounidenses (sean niños o adultos); es probable que esto se explique por la propia nacionalidad de la narradora, pero no hay forma de estar seguro porque nunca la menciona abiertamente.

### 3.2.3 Los autores a través de sus autoficciones

La construcción de un perfil autoficcional, como he propuesto (3.1.4), debe considerar que la existencia del narrador se extiende por las páginas de otros textos y que compone, con ellos, una unidad frágil y cuestionable. Es y no es, simultáneamente, el mismo, tal como lo indica la propia etimología de autoficción: *autos*, ‘de sí mismo’, *ingere*, ‘amasar, modelar, inventar’. Si sólo fuese ficción, o sólo una verdad de sí, naturalmente se trataría de algo distinto. Los físicos tienen al menos doscientos años —a partir de los trabajos de Thomas Young— asumiendo que la luz es onda y partícula al mismo tiempo, y cien años con la teoría de incertidumbre de Heisenberg; no hay razón para que los humanistas seamos más reticentes y conservadores ante la ambigüedad.

Algunas aclaraciones importantes. Primero: el objetivo de este trabajo es hallar las características que definen la identidad de los narradores autofictionales, de forma que me concentraré en destacar la coherencia entre sus distintas manifestaciones, no sus incongruencias. Segundo: no busco reconstruir una imagen general de ellos, sino comprenderlos de mejor manera *a partir* de las novelas elegidas para esta investigación (*Ahora me rindo* y *Desierto sonoro*); por lo tanto, seguiré el camino marcado por los resultados obtenidos en el apartado 3.2.2 (La identidad de los narradores).<sup>258</sup>

Toda esta información nos permitirá establecer algo equivalente al *currículum vitae* de las personas humanas: un *currículum fictionis*, la carrera de vida de un ser deliberadamente creado. A este respecto, considero pertinente realizar una precisión con respecto a los tipos de transtextualidad de Genette: él nos dice, en *Palimpsestos*, que la paratextualidad es una relación menos directa entre textos, pues va desde las dedicatorias hasta las entrevistas (e incluso los borradores y las versiones previas). Él no rechaza el

---

<sup>258</sup> Una tercera consideración es de orden metodológico: es necesario hacer un ajuste en la forma de citar las obras. En lugar de seguir con el sistema Chicago, como había hecho hasta ahora, mencionaré el nombre del texto inmediatamente después de la cita: título y página (en el caso de libro), título y año (en el caso de artículos y capítulo de libro; cuando exista, mencionaré también la página). La finalidad es que el lector ubique con más facilidad dónde y cuándo dijo algo el narrador, sin tener que remitirse hasta la lista de referencias (en esta última, de cualquier forma, se colocan los datos completos de la publicación). Añado, además, una relación con los libros, prólogos y capítulos de libro, correspondientes a cada autor en su respectivo análisis.



derecho a vincularlos —se desmarca de “los defensores del cierre del texto”— y mantiene a la paratextualidad como “una mina de cuestiones sin respuesta” (1989b, 12). Evidentemente, yo también considero que esta apertura es necesaria, sobre todo para la autoficción; sin embargo, creo que se deben privilegiar las fuentes más cuidadas por el autor, porque ello refleja mejor la voluntad del *autos-fingere*, de crear su imagen de sí mismo. Por lo tanto, este *currículum fictionis* lo realizo primariamente con libros y artículos, secundariamente con paratextos (dedicatorias, contraportadas) y sólo excepcionalmente incorporo entrevistas.

#### a) Álvaro Enrigue

##### Obras de Álvaro Enrigue

Con asterisco se señalan las autoficcionales

1996	<i>La muerte de un instalador</i> (novela)
1998	<i>Virtudes capitales</i> (cuento)
2002	<i>El cementerio de sillas</i> (novela)
2005	* <i>Hipotermia</i> (novela)
2008	<i>Vidas perpendiculares</i> (novela)
2011	<i>Decencia</i> (novela)
2013	<i>Un samurái ve el amanecer en Acapulco</i> (cuento)
2013	* <i>Valiente clase media</i> (ensayo) <sup>259</sup>
2013	* <i>Muerte súbita</i> (novela)
2015	‘Sergio Pitol, Russian Boy. An Introduction’, en <i>The Journey (El viaje)</i> de Sergio Pitol
2018	* <i>Ahora me rindo y eso es todo</i> (novela)
2018	‘Introduction’, en <i>The Hole (El apando)</i> de José Revueltas
2019	‘Introduction: On DREAMing What America Must Become’, en <i>DREAMing Out Loud: Voices of Undocumented Students</i>
2022	<i>Tu sueño imperios han sido</i> <sup>260</sup>

<sup>259</sup> La razón para incluir, dentro del género de la autoficción, a un libro de ensayos, es que, aunque el género es distinto, la construcción de la primera persona sigue siendo libre y voluntaria. Por ejemplo: “Fui a París a buscar a su fantasma de gordo [de Rubén Darío]. Llegué al Hotel des Académies et des Arts, porque extrañamente sus propietarios se ofrecieron a financiar mi estancia y una investigación que en realidad no conducía a ningún lado” (*Valiente clase media*, 13). El narrador, así, se incorpora a las reflexiones como parte de ellas; esto mismo caracteriza a *Papeles falsos*, el primer libro de Valeria Luiselli.

<sup>260</sup> Aparecido en octubre de 2022, tal como lo indica la página legal, este libro comparte algunos rasgos autoficticios, como la dedicatoria: “A Aimé, por supuesto. Y a Miquel, Dylan, Maia y Emilio G.”. Valeria, “la flaca Luiselli”, ha desaparecido. Dado que la publicación tuvo lugar al final de la presente investigación, no forma parte del análisis.

Como podemos ver en la relación de obras de Álvaro Enrigue, su narrador autoficcional no ha sido frecuente sino hasta las obras más recientes.<sup>261</sup> Sin embargo, en todas sus manifestaciones ha mantenido ciertas características generales con las cuales podemos trazar su *currículum fictionis* a partir de lo que él ha decidido expresar de sí mismo a los lectores: es un mexicano, habitante de la capital, que se fue en 1996, desencantado de su país (o de su ciudad),<sup>262</sup> para radicar en Estados Unidos;<sup>263</sup> estaba casado al momento de irse (su esposa es estadounidense), y tenían un hijo.<sup>264</sup> Radicó en Washington y trabajó como profesor universitario en el área de literatura.<sup>265</sup> Sabemos que alrededor de 2004 se divorció<sup>266</sup> (para entonces ya tenía dos hijos).<sup>267</sup> En algún punto entre 2004 y 2016 realizó estudios de doctorado;<sup>268</sup> su última esposa —o, mejor dicho, la más reciente hasta *Ahora me rindo*— se llama Valeria, y ahora tiene una hija, la más pequeña, cuyo nombre es Maia (los hijos mayores resultan llamarse Miquel y Dylan, pero eso no lo dice sino hasta 2018, en *Ahora me rindo*), y viven en Nueva York.<sup>269</sup> La voz autoficcional de las novelas no nos proporciona muchos más datos; quizá solamente que dice recordar con ansiedad el

---

<sup>261</sup> Salvo por la excepción que representa *Hipotermia*. Este último es un libro en el cual Enrigue experimentó con diversas estrategias narrativas (la indiscernibilidad entre novela y cuento; unidad fragmentaria entre capítulos, etc.). Dentro del carácter experimental, hay un acercamiento a la autoficción, pero no es constante ni clara, sino dubitativa.

<sup>262</sup> "...no podía soportar más la capital; tampoco al gobierno ni a la oposición" (*Hipotermia*, 22); "La ciudad de México, que no empecé a conocer hasta que fui a la universidad, siempre me pareció salvaje, complicada y esnob, así que nunca padecí la excesiva identificación con el suelo patrio que tienen los capitalinos" (*Hipotermia*, 84).

<sup>263</sup> La página final de *Hipotermia* está firmada de la siguiente manera: "*Ciudad de México-Washington DC-Ciudad de México, 1996-2004*" (187; cursivas en el original).

<sup>264</sup> En 'Diario de un día de calma', el narrador cuenta que está con su esposa e hijo en Carolina del Norte cuando llegan pariente de ella a visitarlos; les proponen hacer "paseos en coche": "Mi mujer concedió a regañadientes al llamado de la sangre y se va con ellos y el niño" (*Hipotermia*, 27).

<sup>265</sup> "...soy profesor de Letras" (*Hipotermia*, 31); "dar clase de letras latinoamericanas en una universidad gringa es dejar caer un árbol al día en el bosque deshabitado" (*Hipotermia*, 36).

<sup>266</sup> En *Hipotermia*, las siguientes referencias: el narrador enumera, dentro de las cosas que le han sucedido entre 1996 y 2004, "Un divorcio" (46); "Siempre quise hacer un recorrido que comenzara en Cabo San Lucas [...] En ese viaje, tal como lo pensaba, mi ex mujer y yo manejaríamos de sur a norte..." (126).

<sup>267</sup> "...la guardería de la universidad, a la que asistían mis dos hijos, estaba en el mismo complejo de edificios..." (*Hipotermia*, 38)

<sup>268</sup> "En el doctorado tenía un profesor de pensamiento beligerante y dicción de ángel..." (*Ahora me rindo*, 112). "Doctor en Letras Latinoamericanas por la Universidad de Maryland, ha sido profesor en la Universidad Iberoamericana en México y en la de Princeton en los Estados Unidos" (contraportada de *Valiente clase media*).

<sup>269</sup> "Vive en Nueva York" (contraportada de *Valiente clase media*).

terremoto de 1985 (de forma que debió de haber nacido al menos diez años antes, para ser capaz de entender lo que sucedía);<sup>270</sup> que le gusta fumar,<sup>271</sup> la ópera, el beisbol y, recientemente, la historia apache.<sup>272</sup> Veamos ahora qué nos proporcionan los paratextos.

Desde su partida hacia Estados Unidos, con la primera familia, hasta el viaje en carretera que hace con su nueva familia rumbo a la frontera mexicoamericana, en 2016, podemos registrar un cambio en la forma en que el narrador percibe a su país: si en 1996 considera que México es un país rancio,<sup>273</sup> en el 2016 pasa a decir que es el lugar de su felicidad.<sup>274</sup> Es como si el propio trayecto geográfico de sus mudanzas (de México a Estados Unidos, y de vuelta *casí* a México) fuese una metáfora del viraje en su identidad (sus afectos e intereses) a lo largo de estos veinte años:

En México —mi sueño, mi felicidad, el lugar que me define— el Estado se ha desvanecido por completo y gobierna quien trae pistola y es más canalla: las fosas, los periodistas asesinados como moscas, las raterías alucinantes, el regreso de la tortura como medio convencional de interacción, el siempre muy preocupante malestar de los militares. En Estados Unidos —mi casa, mi orilla productiva y mi sitio de lectura, la felicidad de mis hijos— la avaricia y la estulticia de un gobierno impuesto por una minoría recalcitrante de suicidas que sí salen a votar ha puesto a temblar los cimientos de lo que creíamos que éramos aquí: todos los días un ladrillo de los cimientos del estado de bienestar, se va al carajo. Por primera vez en la vida no tengo a dónde correr (“Vino la oscuridad”, 2017).

Si bien en 2013 (en *Muerte súbita*) el narrador comenta que México es “una tercera nación ciega a su propia belleza que nunca nadie ha podido entender” (166), antes de 2017 no hay ninguna afirmación ni remotamente parecida a “México... mi felicidad”, o a “nunca quise ser otra cosa que mexicano”. El cambio es tan claro que, ya en 2018 (en *Ahora me rindo*), el narrador dice que su plan (el suyo, no el de su esposa) era volver a México, hasta que la

---

<sup>270</sup> “Desde los días lúgubres del terremoto del ochenta y cinco en la ciudad de México, el sonido de las ambulancias me dispara una ansiedad que siempre tardo en identificar” (*Hipotermia*, 36).

<sup>271</sup> Las referencias son múltiples; por ejemplo: “Como siempre, yo me quedé afuera, fumando” (*Hipotermia*, 49).

<sup>272</sup> “Valeria, para quien mi obsesión por los chiricahuas es una excentricidad entre curiosa y tolerable — como mi gusto por la ópera o el beisbol—, se fue a sentar al arroyo” (*Ahora me rindo*, 127).

<sup>273</sup> “me mudé a Washington, porque me habían dicho que la costa oriental es un poco más rancia, como México” (*Hipotermia*, 84).

<sup>274</sup> “Hoy hace exactamente ciento treinta años [1886] que Gerónimo se rindió por primera vez, en el Cañón de los Embudos en la Sierra Madre occidental” (*Ahora me rindo*, 49), o sea que escribe en 2016.

abogada les avisa que no lo pueden hacer.<sup>275</sup> Pero él no se resigna, sino que vuelve tan cerca como le es posible: “la casita de piedra remotísima que habíamos rentado” (“Tombstone”, 2015), en Arizona, está apenas a cincuenta kilómetros de la frontera con Sonora. Su hijo mayor, Miquel, se lo echa en cara: “Yo creo que vienen porque les recuerda a México” (*Ahora me rindo*, 228).

Esto no significa que el narrador hubiese descubierto, de pronto, un amor nacional, sino que hace tiempo que ha comenzado a buscar un sentido más profundo, más fundamentado, a su relación con México y con Estados Unidos. Esas frases, superfluas y carentes de argumentos, de que México le parece insoportable y rancio, y de que los gringos son “una nación obediente” (*Hipotermia*, 40), también van a cambiar. Para ello, el narrador recurre a dos momentos fundamentales de la historia: la Conquista de México-Tenochtitlan y las guerras apaches. En el primer caso, concluye que, aunque la conquista liberó a los pueblos sometidos a los “dioses gore [los Tezcatlipocas] y amantes del espectáculo” de los mexicas, terminó por someterlos nuevamente, esta vez “a un dios soso y pragmático llamado dinero” (*Muerte súbita*, 210). El narrador sostiene con tanta vehemencia que los hechos históricos nunca son buenos ni justicieros, que puede concluir que “Nunca ganan los buenos” (*Muerte súbita*, 137).<sup>276</sup> Los buenos están condenados a perder porque “los malos juegan con ventaja y eso es insoportable” (*Muerte súbita*, 202).

El narrador no lo dice abiertamente, pero podemos inferir que ‘los malos’ son los que ostentan un poder; son quienes realizan “operaciones oscuras sin las que nunca se ha podido hacer política” (*Muerte súbita*, 20); son los poderosos, los gobernantes, las instituciones corruptas alejadas de la gente. Mientras que ‘los buenos’ son las personas comunes y corrientes; aquellos que no tienen ningún poder, o que han renunciado él, o que no sucumben a los abusos que éste les ofrece. Los ejemplos más claros se refieren a la Iglesia: la cúpula, poderosa y corrupta, es bien distinta de los sacerdotes de base que

---

<sup>275</sup> Su plan era subarrendar el departamento en que viven en Nueva York, e irse a la Ciudad de México: “...el jalón de la tierra está y vamos a obedecerlo. El departamento por el que intercambiamos el nuestro está bien, ya nos quedamos algún fin de año ahí. Tiene un estudio en el que puedo seguir haciendo notas para el libro de los apaches” (*Ahora me rindo*, 104).

<sup>276</sup> Si “[p]or una vez la Historia fue justiciera: un gobierno particularmente sangriento [el mexica] [fue] reducido a una barca [la chinampa en que iba Cuauhtémoc]”, eso de ninguna forma significa “que hayan ganado los buenos. Nunca ganan los buenos” (*Muerte súbita*, 137).

conviven de tú a tú con la gente.<sup>277</sup> Esta forma de plantear las cosas nos permite comprender por qué el narrador, ante la Conquista de México-Tenochtitlan, coloca a Carlos v y a Moctezuma bajo un rubro común (“los dos monarcas más sanguinarios del mundo en esa hora”, *Muerte súbita*, 173), sin tomar partido por ninguno, y por qué vincula la identidad mexicana con los pueblos olvidados e ignorados que, aun cuando ganaron en su alianza con Cortés, perdieron ante la historia: “Los mexicanos no somos descendientes de los mexicanos, sino de los pueblos que se sumaron a Cortés para derrotarlos. Somos un país con un nombre hecho de nostalgia y culpa” (*Muerte súbita*, 199).

El narrador aplica esta misma lógica en su valoración sobre la historia apache: ‘los malos’ serán los políticos gringos y sus instituciones, por haberlos perseguido y encerrado, pero también los altos mandos del gobierno mexicano, por haberlos asesinado y por no reconocer que gozaban de plenos derechos civiles.<sup>278</sup> ‘Los buenos’ serán los apaches, en parte porque su “sistema de toma de decisiones [funcionaba] para el beneficio común” (*Ahora me rindo*, 22-23), y en parte porque defendieron su libertad en lugar de integrarse al ciclo productivo europeo. En este sentido, el narrador es cuidadoso en señalar que si los apaches cometieron actos criminales (los asesinatos, por ejemplo), no fue porque abusaran del poder al modo en que lo hicieron gringos y mexicanos, sino porque la “venganza era un procedimiento técnico, casi burocrático, ni triste, ni feliz, ni divertido” (*Ahora me rindo*, 135).<sup>279</sup> No sorprenderá, en consecuencia, que en la novela sólo sean exaltados aquellos personajes (Camila, Zuloaga, Gatewood) que fueron capaces de apreciar y comprender a

---

<sup>277</sup> En *Muerte súbita*, encontramos la siguiente distinción: por un lado, “curas torcidos y sedientos de sangre, curas sexópatas que se la metían a niños por deporte, curas rateros que incrementaron su peculio obscenamente gracias a los diezmos y las limosnas de los pobres de todo el mundo. Curas que fueron unos cerdos”. Por otro: “Vasco de Quiroga fue un cura bueno. Un hombre del mundo que, cuando sus circunstancias se lo exigieron, se convirtió en un hombre de Dios; no exactamente el Dios en cuyo nombre todos robaban y mataban en Roma, España y América, sino uno mejor, que por desdicha tampoco existe” (201).

<sup>278</sup> Para toda la discusión sobre las cuestiones históricas, véase 2.1.

<sup>279</sup> La siguiente cita muestra cómo el narrador distingue a los vulgares corruptos, de los *verdaderos bandidos*: “La ciudad de México, como Chicago, Guadalajara, Tijuana o Nueva York son todas metrópolis lo suficientemente grandes, diversas, inteligentes y corruptas para producir a campeones del crimen, pero los verdaderos bandidos, los que nos han fascinado por generaciones, se asientan en un territorio mítico e impenetrable para todos los demás” (“Sierra madre”, 2015). En *Ahora me rindo*, sostiene —con una admiración que no puede ser mayor— que: “Las habilidades militares de los apaches [...] siempre tienen algo de sobrenatural” (53).

los apaches al acercarse verdaderamente a ellos, en lugar de comportarse como —dice el narrador con elocuencia— *unos hijos de puta*.

Al analizar su propia situación presente, como mexicano en Estados Unidos, el narrador comprende que lo relevante ya no está en la nacionalidad, sino en el poder (“el poder tiende a corromper y el poder absoluto corrompe absolutamente”, dijo Lord Acton en el siglo XIX, y algo semejante sostendrá el narrador). Desde el punto de vista del poder, ¿qué relación hay entre Estados Unidos y México? El narrador da dos respuestas, una libresca y una vivencial: primero, hubo una invasión destructiva orientada a imponer los intereses productivos de Estados Unidos en las tierras habitadas por apaches o por mexicanos; por tanto, esos relatos de cómo los blancos conquistaron y volvieron productiva una tierra donde no había nada (o sólo había caos), los *westerns*, son un engaño; después de todo, lo que había en todo el hoy suroeste americano, era México (se extendía hasta el norte de Nevada, Utah, y bajando por Colorado hasta Luisiana), y habitaban allí decenas de naciones indígenas.<sup>280</sup> La segunda respuesta, sin embargo, ya no será erudita, elaborada desde lo que dicen los libros,<sup>281</sup> sino desde lo que dice el narrador en su propia persona:

Qué feo se ha de percibir Estados Unidos desde fuera, con el retrato de mierda que manda la información que emana de la Casa Blanca. No hay que preocuparse mucho. La parte generosa del país resiste, no por la cursilería de las izquierdas que marchan y se azotan, sino porque el daño [contra la derecha política] ya es irremediable. Esa horrenda gringuez, racista y ladrona, que se trepó al gobierno por un error de cálculo de todos los demás, está irremediablemente en extinción. Éstas son sus últimas patadas (“Día de nieve”, 2017).

El narrador ha dejado de ver a “los gringos” como una entidad generalizable, como si hubiese aprendido a ser hombre entre los hombres y a mirarlos a los ojos. Y en este viraje

---

<sup>280</sup> “El dato que siempre falta, y es un dato que explica muchísimas cosas con respecto a la relación de Estados Unidos con América Latina, es que esa nada salvaje que los abogados con sombrero y botas le reclaman al caos sí era algo: México. Lo que los *westerns* cuentan es que la democracia y la industriiosidad avasallaron el espacio de lo mexicano, que se había ganado mediante la firma de un tratado y no una guerra de Conquista. Primero no había nada, luego hubo un caos mixto —mexicanos, indios, blancos crapulosos—, al final hubo el orden democrático y productivo” (*Ahora me rindo*, 220)

<sup>281</sup> “Siempre creí que los libros vienen de los libros, pero conforme envejezco me doy cuenta de que los libros vienen de la vida. Cada vez me pongo menos estructuralista y pienso que el autor sí existe. Que cuando leemos una novela también leemos un documento de cómo pensó una mente en un momento de la historia. Tal vez nuestro sentido en la vida sea dejar testimonio” (Enrigue en Díaz Oliva, 2018b).

cambia también su pesimismo (‘nunca ganan los buenos’) para volverse, sorprendentemente y en contra de todo lo que le habíamos leído antes, un optimista: *la gringuez racista y ladrona —dice— está herida de muerte*. Estas palabras están dirigidas a la administración de Donald Trump, y así como tienen el mismo tono de desprecio que dirige a la administración de Enrique Peña Nieto, tienen también la misma confianza en la gente, en el pueblo (o sea, en ‘los buenos’):

No conozco a ningún estadounidense que no se muera de vergüenza por las cosas que dice Trump, ni a ningún mexicano que no esté profundamente indignado por la incompetencia de su gobierno. A la mayoría de los gringos y los mexicanos nos juntan un sentido muy hondo de la decencia y un profundo compromiso con el deber en el trabajo. Somos dos naciones curiosas, ultracreativas y aficionadas al cambio y la novedad. Dos países grandes, acostumbrados a los raspones mutuos, pero también a convivir en paz. Todos mis gringos están locos por México y quisieran ser un poco mexicanos, todos mis mexicanos respetan a Estados Unidos y quisieran ser un poco gringos (“Paz en la tormenta”, 2017).

Si en 2005 (*Hipotermia*) vemos apenas una exploración de la extranjería, y en 2013 (*Muerte súbita*) una interpretación de la nacionalidad, en 2018 (*Ahora me rindo*) ya tenemos un abordaje más serio acerca de las condiciones sociales.<sup>282</sup> Y éste tiene dos clímax, uno de los cuales mencioné en 3.2.2.a, cuando el teniente Gatewood dice que tuvo una visión donde, con los migrantes centroamericanos, habrían de volver los apaches (“Vi que esta tierra sería también de ellos. Tuya. Que vas a volver en ellos”). La segunda es el párrafo final de la novela, y consiste en la unión de dos historias centrales (la de Gerónimo hablándole a un niño pelirrojo, y la del narrador y sus hijos), pero que se desarrollan en tiempos distintos, y a una de las cuales (la más antigua) se le da un sentido espiritual, una especie de llamado que parece actualizarse con la historia más reciente:

Entonces Gerónimo se alejó unos pasos, estrechando todavía más al bebé pelirrojo. Le susurró algo al oído, seguramente en su lengua. / Los niños gritaron: Todavía hay apaches, Cochís. / Le pudo decir al bebé que tenía poderes, que los apaches tenían poderes y que si se venía con él lo iba a ayudar a encontrar los suyos. / Todavía hay apaches, Gerónimo,

---

<sup>282</sup> “El autor, desde su condición de migrante, emprende un viaje íntimo involucrándose en la narración como un personaje más para reflexionar sobre la identidad” (González, 2018).

gritaron mis hijos. / Le pudo haber dicho que los ojos blancos metían niños a la cárcel —lo siguen haciendo y no les da vergüenza—, que si se iba con él podía ser apache aunque tuviera el pelo rojo. [...] O le dijo que su vida empezaba justo cuando se iban los chiricahuas, que era una pena, que había nacido tarde, que seguiría la tierra, pero se había terminado el mundo. (455)<sup>283</sup>

El narrador ahora confía en los movimientos de la historia, y presenta dicha confianza en forma de redención: *todavía hay apaches, Gerónimo; vas a volver en ellos*. Cuesta trabajo no ver aquí las promesas católicas de redención mesiánica: “En verdad juró Jehová a David, y no se retractará de ello: De tu descendencia pondré sobre tu trono” (Sal 132:11); “Y haré de ti una nación grande, y te bendeciré, y engrandeceré tu nombre, y serás bendición” (Gén 12:2). El narrador reconoce cómo ha influido en su literatura la educación católica,<sup>284</sup> de forma que ello explicaría también su persistencia en acusar a todos los habitantes de América de una culpa original, casi como si fuese un pecado: “Ser criollo en América es, no importa cuán inocentes seamos, haber nacido un cerdo” (*Ahora me rindo*, 205).

Alrededor de 1996, cuando el narrador recién llegó a Estados Unidos, pensaba que los gringos eran egoístas e incapaces de comprometerse;<sup>285</sup> en 2017, ha cambiado de

---

<sup>283</sup> Por lo demás, vale la pena mencionar que es exactamente el mismo procedimiento que vemos en *Muerte súbita*, también en el último párrafo: dos historias, una de las cuales es más antigua y en la cual recaerá ese “llamado” espiritual, y que se actualiza con la otra historia. A continuación, un fragmento (las diagonales, desde luego, no se encuentran en los originales, y las coloco aquí para orientar al lector): “Caravaggio ladeó la mitra, vio que las figuras se animaban [...] El que hizo esto, pensó, puede leer el plan de Dios. / Cuando se hizo un silencio, el poeta [Quevedo] dijo: Voy a seguir. [...] Palpó el escapulario. Todo rojo. / Caravaggio se derrumbó en la silla [...] sentía que podía escuchar la súplica de un alma antigua, un alma de un mundo muerto, el alma de todos los que se han jodido por la mezquindad y la estulticia de los que creen que de lo que se trata es de ganar, el alma de los que se han extinguido sin merecerlo, los nombres perdidos, el polvo de los huesos [...] Escuchó: Eres el que mejor puede hablar por nosotros” (*Muerte súbita*, 254-255).

<sup>284</sup> En entrevista con Torres Pech, Enrigue afirmaba “...tengo una formación fuerte en ese sentido ya que estudié en escuelas católicas, es decir, poseo un *background* que me permite jugar. La católica es una tradición que respeto mucho [...]. En ese sentido es un universo que me fascina” (Enrigue en Pech, 1998). Una entrevista de 2020 revela que, según la percepción de Enrigue, la novela posterior a *Ahora me rindo* también estaría influenciada por el catolicismo: “Estoy escribiendo ahorita un libro que abreva en la tradición —todos mis libros abreven un poco en la tradición católica sin ser yo creyente, pero me parece una tradición muy hermosa— y el libro que estoy escribiendo ahorita tiene que ver con eso” (En Chávez Márquez, 2020). Dicha novela, en ese momento, no tenía un nombre definido.

<sup>285</sup> Las siguientes citas provienen de *Hipotermia*: “contra lo que se supone por toda la galaxia, no es que los gringos sean tontos, prefieren no comprometerse. [...] Lo esencial para sobrevivir en este país es nunca decir lo que se piensa y luego hacer lo que a uno se le dé la gana” (82); “somos [los gringos] la mugre planetaria, lo que se le quedó rezagado a los demás países y vino a buscar una segunda oportunidad. No es de risa. Usted ya nació aquí y lo convencieron de que es el mejor país del mundo en la escuela, pero seguro su padre o su abuelo no pensaban así porque venían de otro lado. [...] El país no tiene nombre y sus habitantes hemos elegido



opinión: es intrascendente ser gringo o mexicano; poco importa también si soy liberal y tú conservador;<sup>286</sup> lo que ahora verdaderamente interesa es la convivencia plural y libre —de hecho, si se hubiese puesto en práctica en tiempos de los apaches, no se habrían extinguido. Así, *Ahora me rindo* parece ser no sólo una creación puramente artística, sino también un posicionamiento político, pero de naturaleza artística: “el lugar por el que canalizamos nuestra rabia los que no agarraremos un fusil para librarnos de una situación política insoportable, es el lenguaje” (“Mejor autocensurarse”, 2017).<sup>287</sup> *Sin embargo, esto sólo puede notarse plenamente a la luz del perfil autoficcional del autor, es decir, de la lectura de sus otras autoficciones*, pues estas iluminan el trayecto de las reflexiones del narrador y las vinculan entre sí, como instantáneas de un movimiento invisible a los ojos del lector. Esta es la ventaja del perfil autoficcional: las reflexiones unidas, ancladas a la identidad de un narrador, guardan cierta estabilidad entre sí (de una obra a otra, de un texto a otro); desde luego, allí mismo radica su carácter problemático: siempre será impugnabile la coherencia que una investigación, como ésta, intente determinar.

En fin, tenemos ahora un panorama más amplio en cuanto a la identidad nacional del narrador; pero ¿qué hay en lo que respecta a su familia? Los paratextos de *Ahora me*

---

consciente y consistentemente no tener un patronímico: los salvadoreños son salvadoreños, los franceses franceses y los chinos chinos; los gringos somos afro-americanos, méxicoamericanos, nativo-americanos, germano-americanos, irlandeses-americanos [...] Somos lo que se escurrió por las rendijas de la historia, una pura ambición sin compromisos ulteriores, un amasijo de piratas” (90-91); “El egoísmo y la mezquindad son los únicos valores que rifan en las sociedades envanecidas de estar compuestas por inmigrantes. De ahí que tarde o temprano todos los gringos terminemos yendo a terapia. En mundos como éste la única forma de conseguir que alguien te escuche es pagándole por que lo haga” (105).

<sup>286</sup> “Detesto a los republicanos con el mismo denuedo con que me repugnan los panistas: su religiosidad hipócrita, su creencia en el hecho de que el color de una piel o el género de un cuerpo están asociados con cierto tipo de destino, su obstinación en atenerse a valores que han dejado de ser productivos en el mundo contemporáneo. Pero entiendo que Estados Unidos no sería lo que es sin sus aportaciones, igual que entiendo que México es inconcebible sin la tradición católica que los panistas representan. Sé que lo que yo veo como un grupo de gorilas tratando de imponer políticas retrógradas es visto por la otra mitad como una lucha por conservar el alma del país. No creen en lo que yo creo, pero creen en algo y puedo respetarlo aunque me cueste” (“Fantasía del hombre común”, 2017).

<sup>287</sup> “Todavía no sabemos si nos vamos a regresar [ante la victoria de Trump en Estados Unidos], pero los escritores tienen un instrumento que a veces puede ser magnífico: una voz. Y una voz es un lugar deliciosamente firme para ponerse de pie. A lo mejor es ahora cuando este oficio tan raro que tenemos mi mujer [Valeria Luiselli] y yo finalmente sirve para algo. A lo mejor es la hora de arremangarse y está bien” (“Solos”, 2016).

*rindo* indican que el narrador ve con cierta frecuencia a su hijo mayor, Miquel,<sup>288</sup> y que vive desde alrededor de 2011 con Valeria Luiselli,<sup>289</sup> su esposa (quien tiene algún interés en los niños migrantes).<sup>290</sup> En realidad, no hay mucho más; el narrador reflexiona poco sobre la paternidad y no parece ejercerla con entusiasmo. En *Hipotermia*, por ejemplo, consideraba que los niños son fastidiosos y que es difícil libarse de ellos;<sup>291</sup> de forma que un día, cuando un tornado azota la ciudad donde vive con su esposa e hijos, y estos corren el riesgo de estar muertos, descubre al final —con un poco de molestia— que no es así y que sigue siendo hombre de familia: “Quedamos en que se quedarían a pasar la noche donde estaban [...] Tuve que controlar la voz para que [su esposa] no notara mi mal humor” (*Hipotermia*, 44-45).

Las escasas referencias a su actividad de padre se refieren a momentos en los cuales convive con sus hijos en condiciones en las cuales él no es una autoridad (como en la escena de las montañas Chiricahua), sino que comparten el mundo en una posición de igualdad: los días de nieve cuando se lanzan en trineo;<sup>292</sup> los partidos de beisbol;<sup>293</sup> los discos de David Bowie.<sup>294</sup> Y, como en *Ahora me rindo*, Miquel es la presencia dominante; a Maia y Dylan los menciona en algunas ocasiones (sobre todo a ella), y, a diferencia de la narradora de *Desierto sonoro* (quien remarca desde el principio que Dylan es sólo su hijastro), el narrador

---

<sup>288</sup> “...irle a los Pájaros [los Orioles de Baltimore], me dijo anoche mi hijo mayor mientras salíamos de Yankee Stadium con los puños en los bolsillos, forja carácter” (“Sustituciones”, 2015).

<sup>289</sup> “Hace unos días cumplimos cinco años viviendo en nuestro departamento en el barrio de Harlem, al noroeste de Manhattan” (Wall Street, 2016). Sin embargo, parece que llegaron a Nueva York un año antes: “Llegamos a Nueva York hace seis años y nunca nos hemos sentido fuera de lugar” (“Solos”, 2016).

<sup>290</sup> “Entré en contacto con Stephen [Haff] porque acompañé a mi mujer, Valeria Luiselli, a su local, a donde fue invitada para hablar sobre los menores centroamericanos que migran solos a los Estados Unidos” (“Paz en la tormenta”, 2017).

<sup>291</sup> “...si tu niño no te está jodiendo a ti, es porque jode a otro, inocente de paternidad” (27); “[!]os niños, como México y las cenizas, son pegajosos” (52).

<sup>292</sup> “Si mi hija y yo nos centráramos y no estuviéramos todo el tiempo bajando de cabeza para agarrar más ímpetu, aprenderíamos muchísimo.” (“Día de nieve”, 2017).

<sup>293</sup> “Yo tengo un vicio más severo [...] ver perder, de nuevo, a los Orioles de Baltimore —irle a los Pájaros, me dijo anoche mi hijo mayor mientras salíamos de Yankee Stadium con los puños en los bolsillos, forja carácter” (“Sustituciones”, 2015).

<sup>294</sup> “Pasé la tarde en que David Bowie estaba agonizando [...] con mi hijo de 19 años. Ambos tenemos, naturalmente, vidas radicalmente distintas, gustos distintos, actitudes distintas; ni siquiera le vamos al mismo equipo de futbol, pero desde que volvimos al mundo de los discos de vinilo nos hemos pasado muchos domingos cazando elepés de Bowie —los más caros y difíciles de conseguir porque no se han reimpresso” (“Bowietuario”, 2016).

nunca hace ninguna distinción en cuanto a si es hija biológica o adoptiva.<sup>295</sup> El matrimonio tampoco le ha merecido nunca mayores atenciones; incluso reconoce desde 2005 el ascendente de “[l]a familia de mi padre, de la que seguramente heredé la proclividad a la mudanza —de casa, de país, de esposa—...” (49). Ya para 2016, casado con Valeria Luiselli, hablaba de “la abrumadora dificultad que supone un matrimonio con dos novelistas” (“Wall Street”, 2016).

En cierto sentido, *Ahora me rindo* parece ser una meditación sobre el final de las cosas; después de todo, lo que termina con ese libro es, primero, el mundo apache, pero también termina el viaje de la familia, y la propia familia. No hay en la novela un solo matrimonio que no sea un fracaso (Zuloaga se va a buscar apaches para huir de su esposa; Nelson Miles nunca le responde las cartas a su esposa; Amyntor Blair McMillan es poco hombre para su esposa, Ellie, y ésta lo comprende cuando conoce a Gerónimo).<sup>296</sup> El único matrimonio feliz es el de Camila y Mangas Coloradas, porque simboliza, no un compromiso institucional, sino la consagración de uno mismo con su propia libertad: si Mangas simboliza, como nadie, la libertad de los apaches, Camila se casó propiamente con la pura libertad, no con un hombre.<sup>297</sup> De forma que en *Ahora me rindo* el narrador se expresa con la resignación de quien sabe que todo ha terminado, o, mejor dicho, que el final está a punto de asentarse sobre las cosas:

Los finales, no importa cuán cantados estén, nunca portan la calidad de lo terminal, cuando menos no para quien los va remontando. [...] Nunca nadie piensa que esa fue la última vez que se bebió esa saliva ni que lo que sigue es extrañar hasta la muerte el olor de la piel que se arremolina tras el lóbulo de una oreja. [...] Cuando cambiamos de ciudad, de país, siempre pensamos que vamos a volver, que los demás se van a quedar fijos, como encantados, y que a la próxima los vamos a abrazar y van a seguir oliendo a la misma loción, tabaco y café

---

<sup>295</sup> “...nuestra hija de seis años...” (“Solos”, 2016); “...hubo algún año en que atendí al Festival [Nacional del Libro en Washington DC] con mi hija” (“La revolución sí será transmitida por la televisión”, 2017). Al hijo mediano sólo se lo menciona implícitamente: “Mis hijos están acostumbrados a los museos, las lecturas, los recitales, pero eso no significa que les gusten...” (“La ráfaga del Carmen”, 2016).

<sup>296</sup> Una vez que se encuentra frente a Gerónimo, a Ellie McMillan “los pezones se le endurecieron. Sintió el corpiño raspándose los. Se quitó el sombrero y dijo en su español con acento de vaca que era un honor conocerlo” (*Ahora me rindo*, 447).

<sup>297</sup> “¿Quién va a querer regresarse a la cocina y las enaguas y la cofia y la misa y a perseguir chamacos todo el día y todas esas chingaderas que le hacen ustedes a sus mujeres si puede andar echando desmadre todo el día?” (*Ahora me rindo*, 148).

quemado. Pero los amigos cambian, progresan y se compran lociones caras, dejan de fumar, dejan el café, huelen a té verde cuando volvemos. O se vuelven locos, los meten a hospitales psiquiátricos y tienen muertes horribles de las que nos enteramos por correo electrónico. Hay una última conversación lúcida viendo un partido cualquiera de fútbol con el abuelo y un último plato preparado por la mano maestra de la abuela, una última llamada telefónica con el profesor que nos hizo lo que somos y que una madrugada se resbala en la bañera y se muere. (*Ahora me rindo*, 439-440)

Si pensamos en los textos autoficcionales de Enrigue como montañas que se pueden reconocer una vez que hemos subido a la cima de una de ellas, y lo hacemos esta vez desde *Ahora me rindo*, tendríamos que decir que en todos los textos previos parecían haber señales que anunciaban este desenlace: estos cambios en la forma de pensar en la nacionalidad; este aprecio por Miquel; este optimismo en el regreso de los apaches; este final del matrimonio. Eran hilos sueltos que se anudan desde la comprensión que esta novela nos proporciona (sin embargo, si subiéramos a una cima distinta, las señales podrían leerse con otro sentido). Y si lo perdido no vuelve nunca, ¿qué hacer ante eso? ¿Qué hacemos con el pasado? ¿En qué convirtió el narrador los recuerdos de su extinta familia? Su respuesta es: “quería dejar testimonio de cómo fuimos felices como familia, [...] pero la novela se fue a prensa cuando la familia ya estaba disuelta. Fuimos muy felices y eso es lo que se debe recordar” (Enrigue en Maristain, 2018).

## b) Valeria Luiselli

### Obras de Valeria Luiselli

Con asterisco se señalan las obras (predominantemente) autoficticias

- 2010 \* *Papeles falsos* (ensayo)  
2011 \* *Los ingravidos* (novela)  
2013 *La historia de mis dientes* (novela)  
2013 \* “Swings of Harlem”, en *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost* (dieciséis textos de distintos autores, publicado por Visual Editions)  
2016 “Los dientes de Margo Glantz”; prólogo a Margo Glantz, *Simple perversión oral*  
2016 \* *Los niños perdidos* (ensayo)  
2019 \* *Desierto sonoro* (publicado originalmente como *Lost Children Archive* en el mismo año)  
2019 “Afterword” a John Freeman, *Dictionary of the Undoing*  
2020 “Asylum Under Siege: Why Does Immigration Law Fail to Protect Women and Children from State-Sanctioned Violence?” (en colaboración con Ana Puente Flores); publicado en *Let’s Talk About Your Wall* (Carmen Boullosa ed.)<sup>298</sup>

Al igual que el narrador de *Ahora me rindo*, la narradora de *Desierto sonoro* también divide sus intereses en dos tipos: los íntimos y los políticos. Hemos visto ya (3.2.2.b) cómo es que la narradora distribuye y jerarquiza los afectos de su vida; ahora, a partir de tales resultados, veremos de qué forma el perfil autoficcional de Valeria Luiselli proporciona una perspectiva más amplia que la sola novela.

La voz autoficticia de Valeria Luiselli apareció formalmente en 2010 (en *Papeles falsos*),<sup>299</sup> y a partir de ahí ha creado un *currículum fictionis* constante con las siguientes coordenadas: de ascendencia italiana<sup>300</sup> y nacionalidad mexicana, nació en 1983;<sup>301</sup> se fue

---

<sup>298</sup> Publicado originalmente en *The Believer* (1 de octubre de 2019), <https://www.thebeliever.net/asylum-under-siege/>. Posteriormente fue traducido y publicado en la *Revista de la Universidad de México*, bajo el nombre “Asilo político en la era de la tolerancia cero. Una perspectiva de género”. Marzo de 2019; traducción de Elisa Díaz Castelo (<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/36897a13-d716-41cf-ab80-9dc1ce767d8e/asilo-politico-en-la-era-de-la-tolerancia-cero>).

<sup>299</sup> Al menos dos capítulos de *Papeles falsos* habían sido publicados previamente: “Mancha de agua” (apareció con el mismo título en la revista *Istor*, el 2009 y se tradujo, para la revista *Review: Literature and Arts of the Americas*, como “Water Stain”, un año después) y “Dos calles y una banqueta” (bajo el título “Al otro lado del jardín”, en la revista *Metapolítica*, el 2007).

<sup>300</sup> “...gracias a un *nonno* lombardo, mi familia y yo tenemos la nacionalidad italiana...” (*Papeles falsos*, 101-102).

<sup>301</sup> “Valeria Luiselli (1983-)” (*Papeles falsos*, 106).

de México antes de cumplir los dos años<sup>302</sup> y vivió su infancia entre Corea del sur<sup>303</sup> y Sudáfrica;<sup>304</sup> después de doce años, volvió a México.<sup>305</sup> Desde 2011, en todos los textos la vemos acompañada de su hija, con una presencia tan constante que el lector puede sentirse testigo de cómo ha cambiado la relación entre ellas: de no existir en *Papeles falsos*, es luego una bebé en 2011 (en *Los ingravidos*): no hace mucho más que llorar, reír y mirar a su madre, y, de pronto, pronuncia la que parece ser su primera palabra: “Pa-pá, dice la bebé” (71). Dos años después, en 2013, la niña va a la guardería y pasea con su madre por los parques de Harlem en busca de columpios, en un relato acompañado de polaroids (es la primera vez que la narradora utilice fotografías para enriquecer sus relatos);<sup>306</sup> la pequeña ya habla —ahora sabemos que se llama Maia— y ha comenzado a relacionarse con el mundo.<sup>307</sup> Luego vienen las versiones del viaje rumbo a Arizona, donde, según dice la narradora, su hija ya tiene cinco años.<sup>308</sup>

Si la hija es constante en los relatos autoficticios de Luiselli, en cambio no lo son ni el esposo ni el hijastro. Todo es confuso con ellos: a veces aparecen y a veces no;<sup>309</sup> en *Los ingravidos*, se nos dice que el hijastro más bien es hijo biológico<sup>310</sup> y, además, que es el hijo mediano (aunque no aparece algún otro hijo que sea el mayor).<sup>311</sup> La única forma de darle

---

<sup>302</sup> “...mi familia salió por primera vez de México en el 84, cuando yo tenía un año y medio” (“Una lengua para Pretoria”, 2014, 124).

<sup>303</sup> “Cuando terminó ese viaje a Chile [en 1988] regresamos a Corea del sur, donde vivíamos. Entré a la escuela primaria, y me empecé a ir en autobús con mi hermano a la escuela...” (“Niños con cacerolas”, 2012); “Pasé la mayor parte de mi infancia temprana en Corea del Sur” (“Regresos a Chile”, 2013, 153).

<sup>304</sup> “Cuando llegué a Sudáfrica era una niña de diez años. Cuando me fui, era una niña agrandada de catorce. [...] Pero mis recuerdos de Pretoria están desmembrados —unos son los de una niña atónita, eufórica tal vez; otros los de una adolescente más bien retraída y callada [...] Había un chofer que me esperaba afuera de la casa,” (“Pretoria”, 2010, *Letras Libres*).

<sup>305</sup> “Cuando volví a México a vivir, a los catorce, después de doce años lejos, hablaba correctamente español, pero no bien...” (“Stuttering Cities”, 2014, 12).

<sup>306</sup> Esto lo encontramos en “Swings of Harlem”: “Frias [sic] es un amigo que tiene muchos tipos distintos de cámaras y toma buenas fotos y hace películas [...] Él me dio la Polaroid”.

<sup>307</sup> “Saliendo de la guardería, encontramos una rata muerta en uno de esos jardines rectangulares en miniatura. Maia se detiene y fija sus ojos en el cadáver de la rata. Muy seria, susurra: Despierta, ratoncito, es hora de despertar” (“Swings of Harlem”).

<sup>308</sup> “La niña tiene cinco años, y desde hace unas semanas ha estado preguntando, una y otra vez: ¿Y yo cuándo cumplo seis?” (*Desierto sonoro*, 14).

<sup>309</sup> Ni el esposo ni el hijastro aparecen en “Swings of Harlem”, y el niño tampoco aparece en *Los niños perdidos*, aunque sí lo hacen la hija y el esposo.

<sup>310</sup> “El primer parto había sido una cesárea inducida...” (*Los ingravidos*, 50).

<sup>311</sup> “En esta casa vivimos dos adultos, una bebé y un niño mediano” (*Los ingravidos*, 12).

respuesta a este embrollo es a través de un paratexto: la dedicatoria de la tesis doctoral de Luiselli. “Para mis padres, Cassio Luiselli and Marta López Astrain; para mi hija y mis hijastros Maia Enrigue, Miquel Enrigue and Dylan Enrigue; y para mi esposo e incansable interlocutor, Álvaro Enrigue”. Ello justificaría tanto la preminencia de la hija como el carácter secundario de todos los demás (así como la condición de ‘mediano’ del hijastro).

A diferencia de la hija, de quien podemos notar no sólo constancia, sino casi un desarrollo biológico, el esposo es más inasible. De 2011 (*Los ingravidos*) a 2015 o 2016, cuando comienzan a aparecer los relatos del viaje de la familia hacia el suroeste de Estados Unidos,<sup>312</sup> no hay forma de asegurar que se trata del mismo hombre. Lo que sí sabemos, sin embargo, es que los problemas maritales de *Desierto sonoro* ya tenían, como antecedente, algunos conflictos parecidos: un esposo infiel, demandante y ausente:

La postal viene de Filadelfia y es para mi marido. La leo. Hiervo de rabia [...] Supongo que es normal. Que llega un día en que las antiguas amantes de tu marido se ven las piernas, lloran un poco, se ponen unas medias de red, y le escriben una carta a su primer amor (*Los ingravidos*, 59).

Sé que cuando entre hoy al cuarto de los niños, la bebé percibirá mi olor y se estremecerá en su cuna, porque algún lugar secreto de su cuerpo le enseña desde ahora a reclamar su parte de aquello que nos pertenece a las dos [...] Luego, cuando entre a mi cuarto, mi marido también reclamará su porción de mí y yo me entregaré...” (*Los ingravidos*, 27).<sup>313</sup>

Mi marido nos anunció durante el desayuno que se irá a Filadelfia pronto, que no sabe cuánto tiempo tendrá que estar fuera. ¿Tienes un trabajo [sic] en Filadelfia?, pregunta el mediano. No le hace caso y sigue hablando. Papá, papá, insiste el mediano (*Los ingravidos*, 71).<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> De los cuales, por cierto, hay al menos cuatro versiones: a las dos bien conocidas de *Los niños perdidos* (2016) y de *Desierto sonoro* (2019), debemos sumar una en la cual la narradora y su esposo no son escritores ni documentalistas sonoros, sino actores (“Mi marido había sido más entusiasta que yo acerca de la perspectiva de mudarse al suroeste para trabajar como actores para una empresa de recreación histórica”), titulado “Shakespeare, New Mexico” (2015). Este texto fue luego recopilado en el libro *Lunatics, Lovers and Poets*, publicado por And Other Stories en abril de 2016. Y la cuarta versión se titula “Stray Fragments” (2019); aquí un fragmento: “Si yo desapareciera un día y dejara que mis propios hijos y su padre continuaran en este viaje hacia el suroeste, ¿podría esperar que alguien lo entendiera?”

<sup>313</sup> Un par de citas más en cuanto al carácter demandante del esposo, ambas de *Los ingravidos*: “Mi marido llora. Lo abrazo y después voy al cuarto de los niños” (19); “Mi marido, en cambio, quiere saberlo todo” (44).

<sup>314</sup> El motivo del padre ocupado que ignora a todos es común en la *Los ingravidos*. Aquí otro ejemplo: “El mediano a su papá: ¿Los pulpos tienen pirrín? Estoy trabajando” (36).

Es decir: la constancia no es propiamente de los personajes, sino de las relaciones que se tejen entre ellos alrededor de la voz narradora. En este caso, la relación con la hija es de cuidados con una pequeña que *parece* crecer, y la relación con el esposo es de un conflicto con un hombre que siempre *parece* estar alejándose: pero la hija no crece ni el esposo se va, porque son sólo funciones literarias. Lo relevante, en todo caso, es que la autoficción de Luiselli reacciona a ellas como si fuese un compuesto químico: se vuelve protectora al entrar en contacto con la primera, y conflictiva con el segundo; bruñe a la primera como ingeniosa y ocurrente, y degrada al segundo como indolente y egoísta. En este sentido, no es ilógico preguntarnos cuántas novelas tarda la narradora en afrontar que su matrimonio es un fracaso o durante cuántas novelas será capaz de retenerlo: de 2011 a 2014 (cuando viajaron a Arizona) pasaron no sólo tres años, sino también tres novelas y cerca de una docena de artículos.

Ahora bien, llama la atención que el interés por el esposo sea proporcionalmente inverso al que la narradora manifiesta por los niños migrantes, como si, concentrándose en el problema migratorio, pudiera quitar por un momento la vista de su marido, y viceversa: volviendo a mirar penetrantemente a éste, se olvidara de los migrantes. Desde luego, esto es perceptible sólo en los dos libros donde se relata el viaje de la familia: *Los niños perdidos* (2016) y *Desierto sonoro* (2018). En ambos se describe al viaje con términos muy semejantes,<sup>315</sup> con aproximadamente los mismos personajes,<sup>316</sup> pero con esta diferencia: mientras en el primero la voz de la ensayista es prolija en la documentación con las noticias sobre la migración —lo cual es natural, tratándose del género—<sup>317</sup> y la relación con su esposo es gentil (aquí sí platican y bromean a lo largo del viaje),<sup>318</sup> en cambio, como ya

---

<sup>315</sup> Su esposo, dice, “se ajusta el sombrero y se seca la frente con el dorso de la mano” (*Desierto sonoro*, 13), o bien, “se ajusta los lentes y se seca el sudor con el dorso de la mano” (*Los niños perdidos*, 16).

<sup>316</sup> En *Los niños perdidos*, la narradora dice que sólo viaja ella con su esposo y su hija, sin el hijastro. Sin embargo, la versión anglófona sí menciona a los dos niños.

<sup>317</sup> Al final de *Los niños perdidos* hay una treintena de fuentes, sobre todo periodísticas, acerca de la “crisis migratoria” de 2014. Ninguna de estas se encuentra en *Desierto sonoro*.

<sup>318</sup> Las siguientes citas provienen de *Los niños perdidos*: “Hablamos entre nosotros y con nuestra hija...” (23); “Por entonces bromeábamos, un tanto frívolamente, sobre las posibles traducciones al español de nuestra situación migratoria intermedia. Éramos «alienígenas en busca de residencia», «escritores buscando permanencia», «permanentes alienígenas», «mexicanos pendientes»” (16-17).



hemos visto con detalle, en *Desierto sonoro* el conflicto marital se agudiza al tiempo que decae la preocupación por los niños migrantes.

En consecuencia, y teniendo presentes estas dos obras, nuestra valoración sobre la narradora forzosamente debe cambiar: si en *Desierto sonoro* parece ser una egoísta sólo interesada en su proyecto documental, eso es porque la preocupación por los niños migrantes había quedado manifiesta en *Los niños perdidos* (desde la ensayística),<sup>319</sup> *pero esto sólo puede saberse y valorarse desde el punto de vista del perfil autoficcional* (porque sólo así podemos hallar una continuidad de la narradora de un texto a otro). En todo caso, la autoficción de Luiselli ya había, mucho tiempo antes, manifestado una preocupación por la migración: “Cuando me propuse, hace meses, hacer una crítica a la teoría de la justicia desde el punto de vista de la migración, no sabía a lo que me estaba enfrentado”, dice en 2007 en las conclusiones de su tesis de licenciatura en Filosofía, en la UNAM.<sup>320</sup> La autoficción de Valeria Luiselli no cayó repentinamente en el tema de los niños migrantes, sino que volvió a lo que ya había trabajado de manera formal y en un género distinto.

En realidad, una característica de las autoficciones de Luiselli es la recuperación de los abordajes ensayísticos que había realizado previamente —Gilberto Owen en *Los ingravidos*; la migración en *Los niños perdidos* y *Desierto sonoro*—, y que no abandonan del todo la forma del ensayo: en sus novelas siempre hay una voz en primera persona (de joven mujer cosmopolita) que discurre sobre las personas o los sucesos, y estos sólo después se convierten en personajes u objetos de una narración.<sup>321</sup> Esto implica que su yo autoficcional ha estado indisolublemente unido a relatos donde la narración se subordina a la reflexión, o donde lo ensayístico pasa por un proceso de ficcionalización. Y desde el predominio del tono ensayístico resulta fácil, casi natural, incorporar el archivo en que se sostienen las

---

<sup>319</sup> En este sentido, no sería injusto afirmar (como hice en 3.2.2.b) que el interés primordial de la narradora de *Desierto sonoro* es de orden marital.

<sup>320</sup> *La teoría de la justicia como equidad frente a las exigencias de la justicia global: una crítica a la Teoría de Rawls desde el punto de vista de la migración* (2007, 64).

<sup>321</sup> Incluso en “Swings of Harlem”, donde relata los paseos que da con su hija por la ciudad, el tono es también reflexivo, ensayístico.

reflexiones —lo conocemos bien en el caso de W. G. Sebald—: fotografías, recortes periodísticos, postales.<sup>322</sup>

En *Desierto sonoro*, uno de los personajes femeninos habla acerca de “la imposibilidad de la ficción en la era de la no-ficción” (108), y es probable que esta frase refleje la política literaria de la autoficción de Valeria Luiselli: para ella, “[a]lgo cambió en el mundo [...] el presente se ha vuelto demasiado abrumador y por tanto se nos ha hecho imposible imaginar un futuro”, pero no sabemos cómo explicarlo y la ficción no es capaz de asir ese cambio: “[l]as novelas y las películas no logran captarlo del todo”; así que quizá la posibilidad está en otro lado: “Tal vez si encontramos una nueva manera de documentarlo empezaremos a entender esta nueva forma de experimentar el tiempo y el espacio” (131). Luiselli parece decir que la ficción ya no es capaz de responder a los problemas actuales y que nuestro único recurso es *documentar* los sucesos y las experiencias; una vez documentados, tal vez —y sólo tal vez— podrían luego diluirse en una sustancia literaria. Este es el último argumento que tengo para explicar por qué, en *Desierto sonoro*, la voz del hijastro no es verdaderamente autónoma: el relato de los niños que se pierden y se encuentran en el desierto es sólo un abordaje secundario, contingente, frente al tratamiento ensayístico que ya se había hecho antes.

En el apartado 3.1.3 mencioné la interpretación de Hannah Arendt sobre el vínculo entre lo íntimo y la Modernidad. Con el tono ensayístico de *Papeles falsos*, la autoficción de Luiselli brinda una interpretación exactamente de este aspecto y toma una postura al respecto:

Se suele decir que la modernidad comenzó con un salto al abismo de lo íntimo y una consiguiente erosión de las fronteras entre lo privado y lo público. [...] Dado que en las calles no podemos estar en comunión con la soledad, ni podemos estar con nosotros mismos en nuestras propias casas sin que las ventanas de las computadoras reclamen nuestra de por sí deficiente atención [...], sólo nos queda erigir pequeñas y fugaces intimidades en espacios ajenos” (95-96)

---

<sup>322</sup> La única ficción “pura” —sin referencias autobiográficas ni reflexiones de corte ensayístico— que ha escrito Luiselli es (también la menos apreciada por la crítica) *La historia de mis dientes*, caracterizada más por la acumulación de referencias literarias que por el desarrollo de una trama. Es más un archivo que una novela, o quizá un archivo apenas novelado.

Su posición consiste en asumir que, en este mundo y en esta época, sólo nos queda construir nuestra intimidad en reductos ajenos que no pertenezcan a nadie (puesto que no hay nada que sea propiamente privado). Eso sería la autoficción literaria: refugios transitorios de uno mismo que podemos dejar aquí y allá sin aspirar a una personalidad definida:

En mi opinión, lo que está mal con el ensayo personal como género hoy en día es que a menudo adopta una comprensión hiperbólica de 'lo personal'. Es una forma muy contemporánea de tratar de crear empatía, pero ¿cuánto quieres verte a ti mismo y cuánto quieres ver a los demás? ("Laia Jufresa", 2016, 136)<sup>323</sup>

La autoficción de Luiselli no concibe al arraigo como una necesidad, una convicción y un compromiso culturales, sino como una elección individual. Es por eso que no logra comprender (en *Los niños perdidos*) que para las comunidades tradicionales la tierra es destino (o sea, identidad) y que, por tanto, sólo en situaciones extremas estarían dispuestas a abandonarla.<sup>324</sup> En cambio, su interpretación es que los centroamericanos han migrado a Estados Unidos por los mismos motivos que ella: sólo para quedarse.<sup>325</sup> El trasfondo de esa manera de ver las cosas es que su nacionalidad no le genera convicción alguna<sup>326</sup> (a veces,

---

<sup>323</sup> En palabras más simples, se opone a lo que ella considera "esa obsesión por encontrar explicaciones en el mito de la personalidad [...] antes que interesarse por la obra" ("Bolaño fever", 2008).

<sup>324</sup> Véase 2.2.c.

<sup>325</sup> "«¿Por qué viniste?». A veces, también me lo pregunto yo también. Pero no tengo una respuesta. [...] los que llegamos a este país estamos dispuestos a darlo todo, o casi todo, sólo por quedarnos. En Estados Unidos, quedarse es un fin en sí mismo y no un medio [...] En eso nos parecemos todos los que llegamos..." (*Los niños perdidos*, 89).

<sup>326</sup> "...siempre supe que México era mi país —y no por un acto de fe auténtico, sino por una especie de pereza espiritual [...] Desde niña, acepté pasivamente el paquete completo de la mexicanidad, como muchos aceptan el cristianismo, el islam o la papilla" (*Papeles falsos*, 102). "Quizá sea un reflejo de mi carácter y, más que de mi carácter, de mi manera de plantarme ante lo que escribo. Sobre todo si escribo sobre México. México es mi país, es el único país en el que no tengo derecho a sentirme extranjera. Sin embargo, experimento mucha extranjería. En 37 años de vida creo que he vivido siete años en México. Así que me coloco siempre como un observador silencioso y un poco distanciado de esa realidad. Más que una mirada extranjera, es una mirada que extranjeriza el mundo, a pesar del afecto y la curiosidad" (Luiselli en Alemany, 2020).

incluso, parece incomodarla)<sup>327</sup> y puede fácilmente prescindir de ella a placer.<sup>328</sup> Es una extranjera permanente,<sup>329</sup> sin patria ni lengua materna;<sup>330</sup> una mujer de raíces pequeñas, personalísimas, que otorga a discreción: “Mejor ser leales a las personas, a la escritura, a uno mismo” (“Una lengua para Pretoria”, 2014, 126). En este sentido, las ridiculizaciones que hace del pueblo de Estados Unidos en *Desierto sonoro* (citadas en 3.2.2.b), y que se coronan con la frase “país de mierda”, no son constantes en otros textos y, por lo tanto, parecen ser pura ficción.

La respuesta más sensata y clara a la relación que tiene ella con Estados Unidos la encontramos en un texto menor —y, por cierto, no disponible para el público hispanoparlante:

Hagas lo que hagas como extranjero en América, no importa cuán independiente sea tu espíritu, cuán aventurero y vagabundo haya sido tu pasado, una vez que estés en América, el país, te olvidas de que América es el nombre de un continente más grande. Terminarás tratando de quedarte en América, el país, como si fuera un espacio más denso que todos los demás —es irresistible su atracción gravitacional. Empiezas a imaginar al resto del mundo como se vería un patio trasero desde una ventana alta en las profundidades del invierno: un espacio imposible de resucitar, un pasado lleno de objetos obsoletos y fuera de lugar. Terminarás queriendo jugar un papel en el gran teatro de pertenencia. (“Stray Fragments”, 2019)

Los arraigos de Luiselli son pocos (la hija y, durante un tiempo, el esposo). Sin embargo, el análisis de sus autoficciones nos permite descubrir que hay un arraigo más fuerte, aunque

---

<sup>327</sup> “Aterrizar en la ciudad de México siempre me ha producido una especie de vértigo al revés. [...] Algo en mí se resiste” (*Papeles falsos*, 29).

<sup>328</sup> En *Los niños perdidos*, ella y su esposo deciden “no decirle a nadie en las gasolineras y paraderos que somos mexicanos” (25); en *Desierto sonoro*, ella nunca revela su nacionalidad (ni siquiera en la intimidad de su pensamiento).

<sup>329</sup> “Sé que a mi casa le incomoda mi presencia de extraña y me escupe por la puerta hacia la calle. Pero tampoco ahí encuentro sosiego: camino por las calles de mi barrio como una extranjera. Quisiera que las ventanas me hablaran de algo; reconocer los rostros de anteaer; poder leer los muros como palimpsestos. Pero este barrio es un jardín baldío donde no he enterrado nada” (“Al otro lado del jardín”, 2007, 81).

<sup>330</sup> En 2014 (“Una lengua para Pretoria”), comenta: “...hasta hace unos meses me parecía impensable escribir una novela en ese idioma. [...] Tal vez por una especie de guadalupanismo muy arraigado, escribir en la lengua del imperio —aunque fuera en un inglés marginal, de las colonias africanas— me parecía o parece una traición [...] Pensándolo detenidamente, la lealtad a una lengua es un absurdo indefendible. La lealtad a una lengua es nacionalismo del peor tipo aplicado al lenguaje” (126).

menos evidente: su madre. No destaca de ella el amor o la ternura, sino el arrojo para comprometerse con causas sociales incluso si eso implicaba abandonar a su esposo y a sus hijos. El primer abandono, dice, ocurrió en 1985, cuando la madre se fue a colaborar “con las brigadas de rescate después del gran terremoto en la Ciudad de México”. El segundo es el más significativo: “volvió a irse, en 1994, a vivir en la selva, en Chiapas, con la insurgencia zapatista” (“Stray Fragments”, 2019). Es una historia contada en más de una ocasión.<sup>331</sup> También relata que su madre estuvo presente en Bogotá para el acuerdo de paz entre el gobierno de Colombia y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC).<sup>332</sup>

Hay algunas menciones sobre su padre, pero son francamente intrascendentes.<sup>333</sup> El ejemplo de vida es el que ha aprendido de su madre. El abandono, y el posterior reencuentro con ella, le proporcionó “un entendimiento más profundo de las cosas [...] como un eco de un conocimiento que trae consigo aceptación, y tal vez perdón. Espero que también mis hijos me perdonen, nos perdonen, algún día, por todas nuestras decisiones” (*Desierto sonoro*, 170). Cuando la autoficción de Luiselli dice que no está dispuesta a renunciar a sus proyectos por seguir a su esposo, ni siquiera si eso implica destruir a su familia (“No iba a renunciar a todo, ni por él, ni por ellos, ni siquiera por nosotros”), es porque ha decidido seguir un camino que no es del todo desconocido. La influencia definitiva de la madre se refleja en que, disueltos sus respectivos matrimonios, ahora viven juntas en una “casa matriarcal” compuesta únicamente por mujeres: la matriarca, la hija, dos nietas y una perra.<sup>334</sup> De sólo recordar el matrimonio, Luiselli reacciona con un recelo y

---

<sup>331</sup> “Unos meses después mi madre se fue a vivir a la selva chiapaneca” (“Pretoria”, 2010); “Cuando cumplí diez años, exactamente la edad que tiene el niño, mi madre nos dejó —a mi padre, mi hermana y a mí— para unirse a un movimiento insurgente” (*Desierto sonoro*, 168).

<sup>332</sup> “Mi madre aterrizó en Bogotá el 23 de agosto de 2016, un día antes de que Colombia anunciara públicamente la firma de los acuerdos de paz entre el gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estaba allí para entrevistar a Sandra, una de las por lo menos ocho mil excombatientes de las FARC esperando escuchar cómo sus vidas serían redefinidas después de la firma de los acuerdos de paz” (“Difficult Forgiveness”, 2016).

<sup>333</sup> “...mi padre se fue, primero como observador internacional a las elecciones en Sudáfrica, y luego como el primer embajador mexicano ante ese país” (“Pretoria”, 2010).

<sup>334</sup> “...ahora, después del divorcio, vive en Nueva York con su hija de diez años, su sobrina de veintitantos y una madre que viene todo el tiempo. ‘Es una casa matriarcal’, dice. ‘Mi hija bajó las escaleras un día, poco después de que su padre se había mudado, y dijo: OK, lo entiendo mamá, esta es la casa de todas las mujeres ahora. Ella [Luiselli] se encoge de hombros. ‘¡Tal vez!’” (Luiselli en Brockes, 2019).

una desconfianza que le cuesta mucho trabajo reprimir,<sup>335</sup> su argumento es que la relación con varones hace surgir relaciones jerárquicas, verticales y no solidarias.<sup>336</sup> Por cierto, y para finalizar: abandonar a los hijos, o fracturar una familia en nombre de intereses individuales es lo que no hace ninguna de las madres centroamericanas que aparecen en los textos de Luiselli.

---

<sup>335</sup> “...una convivencia tan armoniosa... lo recomiendo; bueno, supongo que no siempre es así. Pero, en fin... perdón: iba a hablar mal del matrimonio en general y ha de haber mucha gente felizmente casada...” (Luiselli en Museo Malba, 2020).

<sup>336</sup> Acerca de la vida con puras mujeres, afirma: “Hay un sentido de solidaridad [...] La solidaridad femenina [...] es más fluida. Se trata más de sistemas de apoyo, y una especie de solidaridad que no depende de esta estructura vertical, y creo que eso ha sido un enorme descubrimiento en nuestra vida cotidiana” (Luiselli en Menendez, 2020).

### Coda: la esperanza después del fin

Hay un par de elementos que vale la pena mencionar a modo de cierre. El primero y más evidente es que la infancia desempeña un papel fundamental en el futuro que ambas novelas insinúan; es decir, en la relación que se establece en torno a los niños, surge la posibilidad de una nueva era. Los hijos de Enrigue confirman, en 2015, la visión que tuvo el teniente Gatewood en 1886 acerca de que los apaches iban a volver; la certeza de los niños (“aún quedan apaches”) vence al final la nostalgia y la resignación de Enrigue, quien había asumido que están extintos. Por su parte, los hijos de Luiselli no creen que las hijas de Manuela están muertas, aun cuando su madre se ha hundido en la tristeza por creer que sí; a los niños les consta que las niñas migrantes son recias y mucho más capaces de sobrevivir de lo que creen los adultos.

En ambos casos, la visión de los niños sostiene una esperanza que sus padres han perdido. La condición de infancia en que se encuentran, si bien se asume que es incierta en tanto que los niños en general tienden a ser fantasiosos, al mismo tiempo comprueba lo que las novelas en más de un momento sostienen: el destino de las tierras norteamericanas no está en un racismo caucásico, sino en la piel morena nativa. Enrigue sostiene, a través de Gatewood (“vas a volver en ellos”), que los apaches han vuelto a la vida a través de los centroamericanos, mientras que Luiselli plantea una suerte de refundación de Estados Unidos entre los niños migrantes (el águila, símbolo de estas dos naciones, bautiza, con la cesión de sus huevos, la comunión entre niños mexicoamericanos y migrantes, sin que haya ni uno solo plenamente estadounidense). Lo curioso es que aquí se presenta un último giro en contradicción con todo lo que habían dicho Enrigue y Luiselli: el primero, renuente a las instituciones, prevé que esa nueva sociedad se fundará en actividades institucionales (“y se volvían doctores y senadores”, 445), mientras que Luiselli, preocupada por dar a los niños migrantes una correcta vida infantil, ahora plantea que la refundación se logrará con niños autónomos y libres de la vigilancia adulta. Parecieran insinuar que el mundo está tan descompuesto (“país de mierda”) que no hay conciliación o mejora posible; sólo queda

volver a empezar. Y en este nuevo inicio únicamente estarán las personas adecuadas: los indígenas apaches y centroamericanos, y los propios hijos de los autores (a quienes consideran mexicanos, “aunque están agringadísimos”). Sea por destino (Luiselli), o sea por posesión original (Enrigue), las tierras americanas volverán a ellos. Una postura como esta es demasiado radical como para lanzarse públicamente y también para ser tomada en serio (sobre todo si se desea seguir viviendo en Estados Unidos) ...a menos que se presente envuelta en una imaginación infantil.

Si el estudio de las obras —restringido a la voz de los narradores— mostraba una especie de juicio moral que estos emitían sobre las políticas de Estados Unidos ante los pueblos indígenas, lo que tenemos ahora es una respuesta casi personal a una amenaza racista y nacionalista que se ha cernido sobre ellos: *Ahora me rindo* y *Desierto sonoro* son una toma de postura artística sobre la situación de los autores en Estados Unidos. Sin embargo, eso no significa que sean novelas políticas, sino sólo ficciones de sí en una época de riesgo; Enrigue y Luiselli, bajo la consigna de que *todo es ficción*, pertenecen a un sector que ha renunciado a la política,<sup>337</sup> o se inclinan a ella únicamente a través de la lógica de que *lo íntimo es político*. Esta actitud no sólo evade el carácter inherentemente polémico de la política, sino que corroe a ésta: el apoliticismo puede perfectamente ser parte fundamental de una ideología, como ha demostrado con vastedad el neoliberalismo a lo largo de los últimos cien años.

En fin, este análisis de las autoficciones de cada autor ha demostrado que es posible encontrar una postura coherente de un texto a otro, como si la autoficción implicase necesariamente, al reflejar el *autos* del autor, una estabilidad literario-personal. El perfil autoficticio —repito— no es una especie de psicoanálisis de los autores, sino sólo un análisis

---

<sup>337</sup> Acerca de Enrigue: “No soy un militante, voy a las marchas pero no soy un activista, ya pasó mi hora, yo soy de la generación que produjo el tránsito a la democracia en México, así que ya pasó la hora para mí” (Enrigue en Basciani, 2018). En cuanto a Luiselli: el 28 de diciembre de 2019, Obama publicó en Twitter su “annual list of favorites that made the last year a little brighter”, dentro de la cual se encontraba *Lost Children Archive*. Luiselli compartió la publicación con unas manos en posición de rezo, un corazón negro y un escueto “(& speechless)”. Con 3.2 millones de inmigrantes deportados entre 2009 y 2016, ningún otro presidente ha expulsado a más personas que Obama, lo cual le valió el mote de “Deporter-in-Chief” (“deportador en jefe”). Luiselli lo sabe y, a pesar de eso, no hay en *Desierto sonoro* un solo nombre propio a quien ella responsabilice de nada.



de la ficción que han hecho ellos de sí. Cuando he dicho “Luiselli”, he implicado *la autoficción de Valeria Luiselli*, y cuando he dicho Enrigue, he querido decir *la autoficción de Álvaro Enrigue*. Dado que únicamente nos compete su existencia literaria, esas personas, en tanto que entidades empíricas de carne y hueso, tienen una relevancia sólo indirecta (aunque evidentemente inevitable). En este sentido, el perfil que hemos hecho de ellos sugiere que, así como la autoficción de Álvaro Enrigue ha sido proclive a cambiar de mujer, la autoficción de Valeria Luiselli no estuvo nunca a gusto en el matrimonio. Quizá la separación estuvo siempre allí: sólo hacía falta escribirla.

## Conclusiones

El presente estudio comenzó con una presentación de los argumentos más comunes de la primera recepción de *Ahora me rindo* y *Desierto sonoro*: la autoficción de los autores en un entorno de racismo y discriminación en contra de pueblos indígenas y niños migrantes centroamericanos. El análisis de los aspectos formales mostró la compleja organización de cada novela y las razones que pudieron subyacer a la decisión de elaborarlas de esa manera. En cuanto al contenido, aquello que al inicio parecía constituir una defensa resultó ser un fenómeno más complejo: más que la representación de un grupo vulnerable al cual se buscaría proteger, la transformación de éste en un recurso literario de acuerdo con los intereses de cada narrador. Por último, el seguimiento del resto de los textos autoficticios de Luiselli y Enrigue permitió comprender que, en atención a las características propias de la autoficción, aquellos intereses forman parte de una construcción más amplia y fragmentaria que cambia profundamente el sentido de lo que el lector pudo presuponer al inicio. En resumen: lo que se consideraba defensa de grupos vulnerables, al inicio, cambió por una especie de egoísmo ideológico de acuerdo con la ideología de los narradores, y, al final, en una respuesta literaria a la condición personal que los autores han construido literariamente de sí mismos.

Una de las principales preocupaciones fue realizar un estudio balanceado, justo y, desde luego, crítico. La admiración que pueda despertar una u otra no interfirió en las observaciones que de ellas se hicieron. Busqué llevar a cabo una lectura minuciosa y sistemática de todas las fuentes que fuesen necesarias para modelar el perfil autoficticio de Enrigue y Luiselli, y el resultado parece ser consistente con el análisis que se hizo antes: la voz narrativa de cada una de estas novelas resulta ser, en la lógica del perfil autoficticio, sólo un instante entre los muchos que definen la manera en que los autores construyen su personalidad ficticia. La migración, los problemas maritales, Maia y el desarraigo han estado presentes desde hace mucho en Luiselli; la corrupción, el divorcio, Miquel y una relación conflictiva con México se han reflejado desde siempre en las obras de Enrigue. El resultado,

ahora, es que una y otro permearon mutuamente entre sí (habrá quienes gusten de decir que Enrigue devino Luiselli, y Luiselli devino Enrigue). Si bien los augurios no forman parte de ningún estudio académico, hay fuertes razones para suponer que dichos elementos (junto con otros que fueron mencionados en su momento) seguirán formando parte de sus obras.

Hubiese valido la pena —y este proyecto, hasta donde sé, no se ha realizado— trazar un mapa diacrónico sobre los autores que dejaron México para hacer su vida en Estados Unidos y la postura que reflejan sus obras ante su partida; mostrar qué tan cierto y vigente es aquello que observaba Octavio Paz: “para los norteamericanos el mundo es algo que se puede perfeccionar; para nosotros, algo que se puede redimir” (1999, 27); o lo que afirmó Carlos Fuentes: “Somos indígenas, negros, europeos, pero sobre todo, mestizos. [...] Cuando excluimos nos traicionamos y empobrecemos. Cuando incluimos nos enriquecemos y nos encontramos a nosotros mismos” (1992, 379). Sería fructífero estudiar cómo se conciben hoy los autores mexicanos radicados en Estados Unidos; qué piensan del carácter nacional en general y de la mexicanidad en particular; cuál es su posición ante el dilema de integrarse o permanecer ajenos a la cultura estadounidense, y cómo es que explican a ésta; en qué forma su partida ha modificado la relación que tienen con la escritura. Habría de comenzar por Alberdi, Rodó y Sarmiento; Vasconcelos, Zea y Ramos; y llegar hasta las generaciones más jóvenes y potentes que escriben hoy desde el otro lado del muro que divide a nuestras naciones. En otro ámbito, también es necesario ahondar en el estudio de la autoficción, no tanto para hacer una historia de su desarrollo en México y América Latina, como para comprenderlo con mayor cabalidad. Los recursos teóricos de Genette utilizados aquí han servido para proponer un punto de partida: reconocer el carácter integral de cada novela no exige cerrarnos completamente a ésta. El texto puede abrirse y lo está de hecho dados sus paratextos. Al hacerlo, podremos dejar de asombrarnos con Doubrovsky y ubicarlo como un eslabón más de una larga cadena con grados diversos de ficcionalización de sí.

El hecho de que la investigación esté organizada con una complejidad progresiva no implica que los resultados del capítulo 2 se sometan a los del capítulo 3. La autoficción no es el núcleo de esta tesis, aun cuando es insoslayable y necesaria. El capítulo 2 muestra

cuáles son las condiciones literarias en las cuales el narrador de cada novela construye el conflicto entre Estados Unidos y su 'Otro' cultural, pero indirectamente nos muestra las apetencias y debilidades del narrador respectivo; a su vez, el capítulo 3 hace explícitos los intereses de narradores y autores, y esto es inseparable tanto de los grupos minoritarios como del poderío de Estados Unidos —el cual, en el fondo, es la verdadera otredad de los autores y los narradores: lo que desprecian y ridiculizan, y al mismo tiempo a lo que no están dispuestos a separarse. Toda frontera es ambigua, une y separa simultáneamente, redundante de su sentido inverso: es el caso de la historia y la cultura entre México y Estados Unidos, tan compenetrados que son distintos e iguales en la misma medida; es el caso del odio y el amor que profesan autores y narradores por Estados Unidos; y es también la ambigüedad entre el 'yo' y el 'Otro', implicándose, sugiriéndose, destacándose por contraste.

Cada novela tiene su propia manera de presentar esta conflictividad con Estados Unidos; cada autor lo ha hecho en su propio estilo. Hemos podido ver la ridiculización de sus habitantes actuales (Luiselli) o de los dirigentes del pasado (Enrigue); la crueldad de sus políticas (Enrigue) y leyes (Luiselli); la pusilanimidad de no estar a la altura de algún ideal abstracto (Enrigue) o la de no atribuirse a otra cosa más que el sexo (Luiselli). Y estas mismas falencias —parecen decir los autores— se encuentran en cualquier nacionalidad. La posibilidad de perfeccionar a las sociedades, o de redimirlas (usando la terminología de Paz), queda sólo en la confluencia de su grupo vulnerable con la infancia: allí tendría lugar la culminación de un destino no manifiesto y dotado de la dignidad que el nuestro ha perdido.

No obstante, la propuesta que he realizado aquí —trazar un perfil autoficticio mediante sus paratextos— exige preguntarnos si esa bella esperanza de la *infancia minoritaria* no revienta, como una burbuja, ante las reiteradas afirmaciones de Enrigue y Luiselli de que "todo es ficción". Si el 'yo' es ficticio, como insisten ellos en afirmarlo, ¿en qué medida será ficticia también su defensa del 'Otro'? ¿Dónde queda la densidad política de las novelas? ¿No se vuelve ficticio lo político, quizá demasiado, al grado de extraviar el poder subversivo de la literatura? No hay aquí una respuesta a estas preguntas; son sólo

líneas que también quedarán abiertas. A fin de cuentas, el estudio de *Desierto sonoro* y de *Ahora me rindo y eso es todo* está apenas en sus inicios (aun cuando son autores leídos, sobre todo Luiselli, se les estudia con poca profundidad). El trabajo presentado aquí no tiene otra intención que aportar una perspectiva, tan rigurosa y completa como fue posible, a este prometedor campo de estudio. Queda por ver a dónde llegan los próximos estudios y, sobre todo, qué hacen los autores en sus próximas obras.

## Referencias

- Aguilar Sosa, Yanet. 2018. "Álvaro Enrigue y su historia en la Apachería". *El Universal*, 14 de diciembre. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/alvaro-enrigue-y-su-historia-en-la-apacheria>
- . 2019. "Valeria Luiselli reafirma su interés por los niños migrantes". *El Universal*, 16 de octubre. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/valeria-luiselli-reafirma-su-interes-por-los-ninos-migrantes>
- Alberca, Manuel. 2013. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva (digital).
- Aleman, Luis. 2020. "Valeria Luiselli: 'Mi mirada extranjeriza el mundo'". *El Mundo*, jueves 22 de octubre de 2020. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2020/10/22/5f903286fdddfec468b4710.html>
- Arendt, Hannah. 2005. *La condición humana*. Madrid: Paidós.
- Arfuch, Leonor. 2013. *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: FCE.
- Ariès, Philippe. 1988. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus.
- Aristegui Noticias. 2019. "Las identidades nacionales son una enfermedad del siglo XIX: Álvaro Enrigue". *Aristegui Noticias*, 17 de febrero. <https://aristeguinoicias.com/1702/libros/las-identidades-nacionales-son-una-enfermedad-del-siglo-xix-alvaro-enrigue>
- Baillargeon, Mercédès. 2019. *Le personnel est politique: médias, esthétique, et politique de l'autofiction chez Christine Angot, Chloé Delaume, et Nelly Arcan*. West Lafayette, Indiana Purdue University Press.
- Bajtín, Mijail. 1989. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.
- Barthes, Roland. 1994. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

- Basciani, Ariana. 2018. "Juan Pablo Villalobos y Álvaro Enrigue: dos voces que narran la hibridez del migrante". *The Objective*, 8 de noviembre. <https://theobjective.com/further/juan-pablo-villalobos-alvaro-enrigue/>
- Batterbsy, James L. 2006 "Narrativity, Self, and Self-Representation". *Narrative*, vol. 14-1, enero de 2006, pp. 27-44. DOI: 10.1353/nar.2005.0024
- Berlin, Isaiah. 1998. *El erizo y la zorra*. Barcelona: Muchnik Editores.
- Berruecos, Diego. 2019. "Valeria Luiselli, au cœur des ténèbres". *Vanity Fair*, 26 de agosto. <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/story/valeria-luiselli-au-coeur-des-tenebres/10237>
- Blasco, Miguel. 2019. "Todavía quedan apaches". Publicado el 25 de abril. <https://leealgo.com/2019/04/25/todavia-quedan-apaches/>
- Bon, Francesc y Montuenga. 2019. "Reseña a cuatro manos. Valeria Luiselli: Desierto sonoro". 6 de noviembre de 2019. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2019/11/resena-cuatro-manos-valeria-luiselli.html>
- Brockes, Emma. 2019. "Interview Valeria Luiselli: 'Children chase after life, even if it ends up killing them'". *The Guardian*, viernes 8 de marzo de 2019. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/08/valeria-luiselli-interview-lost-children-archive>
- Brown, Dee. 2005. *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*. Madrid: Turner.
- Brown, Helen. 2019a. "'The future has become unimaginable'". *Gulf News*, 15 de mayo. <https://gulfnews.com/entertainment/books/the-future-has-become-unimaginable-1.63174904>
- . 2019b. "Valeria Luiselli: The US knows it is lucrative to incarcerate children". *The Sydney Morning Herald*, 17 de mayo. <https://www.smh.com.au/entertainment/books/valeria-luiselli-the-us-knows-it-is-lucrative-to-incarcerate-children-20190509-p51lo6.html>
- Bunyard, Tom. 2017. *Debord, Time and Spectacle. Hegelian Marxism and Situationist Theory*. Leiden/Boston: Brill.

- Campbell, Joseph. 2004. *The Hero with a Thousand Faces*. Commemorative ed. Princeton N.J: Princeton University Press.
- Cary, Phillip. 2003. *Augustine's invention of the inner self: the legacy of a Christian platonist*. Oxford: Oxford University Press.
- Cayley, David. 2005. *The Rivers North of the Future. The Testament of Ivan Illich*. Toronto: House of Anansi Press.
- Chávez Márquez, 2020. "Entrevista a Álvaro Enrigue, escritor jalisciense". YouTube, 26 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=eqUvaZYsuB0>
- Conde, Paula. 2020. "Valeria Luiselli, la escritora que cuenta el drama de los chicos migrantes". *Clarín*, 2 de marzo. [https://www.clarin.com/cultura/valeria-luiselli-escritora-cuenta-drama-chicos-migrantes\\_0\\_iRa6K3tY.html](https://www.clarin.com/cultura/valeria-luiselli-escritora-cuenta-drama-chicos-migrantes_0_iRa6K3tY.html)
- Corral, Wilfrido H. 2020. "Cuando una novelista se divorcia de la novela". *Letras Libres*, 1 de enero. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/cuando-una-novelista-se-divorcia-la-novela>
- Cremony, John C. 1983. *Life among the Apaches*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Cruz, Juan. 2019. "El libro que falta (y debería estar) en las listas de los mejores del año". *El País*, 4 de enero. [https://elpais.com/elpais/2019/01/04/mira\\_que\\_te\\_lo\\_tengo\\_dicho/1546601773\\_977913.html](https://elpais.com/elpais/2019/01/04/mira_que_te_lo_tengo_dicho/1546601773_977913.html)
- Cummins, Anthony. 2019. "Lost Children Archive by Valeria Luiselli". *The Guardian*, 3 de marzo. <https://www.theguardian.com/books/2019/mar/03/lost-children-archive-valeria-luiselli-review>
- Cunningham, Hugh. 2021. *Children and Childhood in Western Society Since 1500*. New York/Oxon: Routledge.
- de Montfort, José. 2019. "Desierto sonoro. Valeria Luiselli". *Otra parte*, 24 de octubre. <https://www.revistaotraparte.com/literatura-iberoamericana/desierto-sonoro/>
- Debord, Guy y Ken Knabb. 2005. *The Society of the Spectacle*. Londres: Rebel Press
- Del Rey, Miguel y Carlos Canales. 2015. *Bernardo de Gálvez: De la apachería a la independencia de los Estados Unidos*. Madrid: Edaf.



- Delgado, Buenaventura. 1998. *Historia de la infancia*. Barcelona: Ariel.
- Diaconu, Diana. 2017. "La autoficción: simulacro de teoría o desfiguraciones de un género". *La Palabra*, Tunja, 30, p. 35-52
- Díaz Oliva, Antonio. 2018a. "Valeria Luiselli, escritora mexicana: 'Con Obama y Trump la inmigración ha sido tema de seguridad nacional'". *La Tercera*, 29 de junio. (<https://www.latercera.com/cultura/noticia/valeria-luiselli-escritora-mexicana-obama-trump-la-inmigracion-ha-tema-seguridad-nacional/226335/>)
- . 2018b. "Álvaro Enrigue, escritor mexicano: 'Si hoy alguien defiende las fronteras es solo para generar capital político'". *La Tercera*, 23 de noviembre. <https://www.latercera.com/culto/2018/11/23/alvaro-enrigue-escritor/>
- Dix, Hywel. 2018. *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing.
- Durand, Jorge. 2016. *Historia mínima de la migración México-Estados Unidos*. México: El Colegio de México.
- Eagleton, Terry. 2020. *Una introducción a la teoría literaria*. Mexico: FCE.
- Editora NG. 2018. "Los vaqueros son mexicanos". *La Opción de Chihuahua*, 28 de noviembre. <https://laopcion.com.mx/espectaculos/los-vaqueros-son-mexicanos-20181128-221686.html>
- El Universal. 2019. "No soporto literatura moralista: Luiselli". *El Universal*, 19 de septiembre. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/no-soporto-la-literatura-moralista-valeria-luiselli>
- . 2020. "Luiselli gana Premio Fernanda Pivano". *El Universal*, 21 de julio. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/valeria-luiselli-gana-el-premio-fernanda-pivano-2020>
- Enrigue, Álvaro. 2006. *Hipotermia*. Barcelona/México: Anagrama.
- . 2013. *Valiente clase media*. Barcelona/México: Anagrama.
- . 2013. *Muerte súbita*. Barcelona/México: Anagrama.
- . 2018. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona: Anagrama.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. 2015. *Historia mínima del neoliberalismo*. México: El Colegio de México.

- Feathers, Lori. 2019. "The Sounds of Exile: On Valeria Luiselli's 'Lost Children Archive'". *Los Angeles Review of Books*, 16 de febrero. <https://lareviewofbooks.org/article/the-sounds-of-exile-on-valeria-luisellis-lost-children-archive/>
- Ferreira-Meyers, 2018. "Does Autofiction Belong to French or Francophone Authors and Readers Only?". En Dix, Hywel. 2018. *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing.
- Fonseca, Carlos. 2018. "Carlos Fonseca reseña la última novela de Álvaro Enrigue (México)". Publicado el 9 de noviembre. <https://elroommate.com/2018/11/09/carlos-fonseca-resena-la-ultima-novela-de-alvaro-enrigue-mexico/>
- Fuentes, Carlos. 1992. *El espejo enterrado*. México: FCE.
- García Calero, Jesús. 2018. "Álvaro Enrigue: «Me encantaría que la gran novela americana estuviera escrita en español»". *ABC Cultural*, 26 de octubre. [https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-alvaro-enrigue-encantaria-gran-novela-americana-estuviera-escrita-espanol-201810261155\\_noticia\\_amp.html](https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-alvaro-enrigue-encantaria-gran-novela-americana-estuviera-escrita-espanol-201810261155_noticia_amp.html)
- Garduño Nájera, Óscar. 2019. "Entrevista a Álvaro Enrigue: 'Especular sobre las posibilidades de un mundo mejor es lo menos que puedes hacer como escritor'". *Letras Libres*, 20 de febrero. <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/entrevista-alvaro-enrigue-especular-sobre-las-posibilidades-un-mundo-mejor-es-lo-menos-que-puedes-hacer-como-escritor>
- Garrard-Burnett, Virginia. 2010. *Terror in the Land of the Holy Spirit*. Nueva York: Oxford University Press.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction: Une Aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008; citado por Martens, L., en Dix, Hywel. 2018. *Autofiction in English*. Cham: Springer International Publishing
- Gatewood, Charles y Louis Kraft. 2005. *Lt. Charles Gatewood & His Apache Wars Memoir Charles B. Gatewood; edited and with additional text by Louis Kraft*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Genette, Gérard. 1989a. *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

- . 1989b. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Goethe, Johann W. 1999. *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba.
- González, Beatriz. 2019. “Valeria Luiselli: ‘Los niños que llegan solos a la frontera cuentan historias de terror’”. *Mujer Hoy*, 8 de octubre de 2019. <https://www.mujerhoy.com/vivir/protagonistas/201910/08/valeria-luiselli-escritora-ninos-migrantes-mexico-eeuu-rev-20191008082553.html>
- González Gómez, Diego Felipe. 2020. “Valeria Luiselli y los archivos de los niños perdidos”. *El Tiempo*, 27 de enero. <https://www.eltiempo.com/lecturas-dominicales/entrevista-con-la-mexicana-valeria-luiselli-sobre-su-novela-desierto-sonoro-455902>
- Goodman, Alan. 2020. *The Deportation Machine. America’s Long History of Expelling Immigrants*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Gronemann, Claudia. 2019. “Autofiction” en Wagner-Egelhaaf, Martina (ed.). *Handbook of Autobiography / Autofiction*. Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
- Guerrero, Pedro Pablo. 2019. “Álvaro Enrigue novela la guerra apache”. *El Mercurio*, 6 de enero. <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=535706>
- Gust, Geoffrey W. 2009. *Constructing Chaucer: author and autofiction in the critical tradition*. New York, NY: Palgrave Macmillan.
- Gutiérrez, Vicente. 2018 “Un reto a la novela histórica, a los ojos de un apache”. *El Economista*, 30 de diciembre. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Un-reto-a-la-novela-historica-a-los-ojos-de-un-apache-20181230-0034.html>
- Heidbrink, Lauren. 2020. *Migranthood. Youth in a New Era of Deportation*. Stanford: Stanford University Press.
- Huntington, Samuel. 2004. *Who Are We? The Challenges to America's National Identity*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Illich, Iván. 2008. *H2O y las aguas del olvido. Reflexiones sobre la historicidad de la materia, aquello de lo que las cosas están hechas*. En *Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Illich, Iván y Barry Sanders. 1988. *A B C: the alphabetization of the popular mind*. San Francisco: North Point Press.
- Jones-Correa, Michael & de Graauw, Els. 2013. "The Illegality Trap: The Politics of Immigration & the Lens of Illegality". *Dædalus, the Journal of the American Academy of Arts & Sciences*, 142 (3): 185–198. doi: [https://doi.org/10.1162/DAED\\_a\\_00227](https://doi.org/10.1162/DAED_a_00227)
- Jordison, Sam. 2019a. "How Lost Children Archive estranges the idea of aliens". *The Guardian*, 17 de diciembre. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2019/dec/17/lost-children-archive-aliens-valeria-luiselli>
- . 2019b. "Lost Children Archive is daring, but not always convincing". *The Guardian*, 24 de diciembre. <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2019/dec/24/lost-children-archive-is-daring-but-not-always-convincing>
- Joy, Mark S. 2013. *American Expansionism, 1783–1860: A Manifest Destiny?* Oxford/Nueva York: Routledge.
- Kabat, Jennifer. 2014. "Valeria Luiselli". *BOMB*, no. 129 (otoño). 102-107. <http://www.jstor.org/stable/24365565>.
- Kona, Bongani. 2020. "Valeria Luiselli tells stories to shame us". *Mail & Guardian*, 14 de febrero. <https://mg.co.za/article/2020-02-14-valeria-luiselli-tells-stories-to-shame-us/>
- Lagares, Charo. 2019. "Valeria Luiselli, autora de 'Desierto sonoro': 'La buena literatura no moraliza'". *Marie Claire*, 7 de noviembre. 07/11/2019, <https://www.marie-claire.es/lifestyle/cultura/articulo/entrevista-valeria-luiselli-autora-desierto-sonoro>
- León, Joaquín. 2020. "Los niños de la frontera". *Gatopardo*, 13 de enero. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/valeria-luiselli-los-ninos-de-la-frontera-libro/>
- Lejeune, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Lévinas, Emmanuel. 1999. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Sígueme.

- Luiselli, Valeria. 2010. *Papeles falsos*. México: Sexto Piso.
- . 2011. *Los ingrátidos*. México: Sexto Piso.
- . 2013. “Swings of Harlem”, en *Where You Are: A Collection of Maps That Will Leave You Feeling Completely Lost*. Londres: Visual Editions
- . 2016. *Los niños perdidos. Un ensayo en 40 preguntas*. México: Sexto Piso.
- . 2019. *Desierto sonoro*. México: Sexto Piso.
- Lukács, Georg. 1966. *La novela histórica*. México: Era.
- Marchena, Domingo. 2019. “Gerónimo ya no bosteza”. *La Vanguardia*, 10 de marzo. <https://www.lavanguardia.com/magazine/experiencias/geronimo-ya-no-bosteza.html>
- Maristain, Mónica. 2018. “‘Si no existiera Chihuahua, México no existiría’: Álvaro Enrigue”. *SinEmbargo*, 1 de diciembre. <https://www.sinembargo.mx/01-12-2018/3503793>
- . 2020. “Me interesa poquísimo la autoficción”. *Infobae*, 22 de abril. <https://www.infobae.com/cultura/2020/04/22/valeria-luiselli-me-tuve-que-volver-feminista-a-chingadazos/>
- Martínez Llorca, Ricardo. 2019. “‘Desierto sonoro’, de Valeria Luiselli”. *Culturamas*, 18 de diciembre. <https://www.culturamas.es/2019/12/18/desierto-sonoro-de-valeria-luiselli/>
- McAlpin, Heller. 2019. “Real Life Informs A Tense Trip In ‘Lost Children Archive’”. NPR, 12 de febrero. <https://www.npr.org/2019/02/12/693595614/real-life-informs-a-tense-trip-in-lost-children-archive>
- Méndez, Mila. 2019. “Valeria Luiselli: «El riesgo es que en EE. UU. la izquierda también es la derecha»”. *La Voz de Galicia*, 4 de octubre. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2019/10/04/riesgo-ee-uu-izquierda-derecha/0003\\_201910SF4P7992.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/fugas/2019/10/04/riesgo-ee-uu-izquierda-derecha/0003_201910SF4P7992.htm)
- Mendo, Hilario. 2019. “Ahora me rindo y eso es todo”. *ACEPRENSA*, 9 de abril. <https://www.acepresa.com/resenas-libros/ahora-me-rindo-y-eso-es-todo/>
- Mendoza, Eduardo. 1998. “La novela se queda sin épica”. *El País*, 15 de agosto. [https://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1998/08/16/cultura/903218401_850215.html)

- Mendoza Mociño, Arturo. 1997. "Las instalaciones de Álvaro Enrigue". *Reforma*, 19 enero de 1997.
- Menendez, Alicia. 2020. "Why Author Valeria Luiselli's Art Reflects Real Life". *Latina to Latina*. 29 de marzo. <https://latina-to-latina.simplecast.com/episodes/valeria-luiselli/transcript>
- Mercado, Alizbeth. 2018. "Yo soy novelista, pero sobre todo hago ingeniería narrativa". *Noticias 22 Digital*, 26 de noviembre. <https://noticias.canal22.org.mx/2018/11/26/narrativa-alvaro-enrigue/>
- Molloy, Sylvia. 2001. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, D.F.: El Colegio de México.
- Mora, Pablo Sol. 2019. "Hablar por nosotros". *Letras Libres*, 1 de enero. <https://www.letraslibres.com/mexico/revista/hablar-por-nosotros>
- Museo Malba. 2020. "Conversaciones — Valeria Luiselli". YouTube, 17 de diciembre. <https://www.youtube.com/watch?v=zAHjQXZth7U>
- Musitano, Julia. 2016. "La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos". *Acta Literaria*, 52 (103-123).
- Néspolo, Matías. 2018. "La resistencia apache hecha literatura". *El Mundo*, 12 de noviembre. <https://www.elmundo.es/cataluna/2018/11/12/5be9bff9e5fdea7f738b45b6.html>
- Ngai, Mae M. 2014. *Impossible Subjects. Illegal Aliens and the Making of Modern America*. Princeton: Princeton University Press.
- Pacheco, José Emilio. 2018. *Inventario I (1973-1983)*. México: Era.
- Pardo, Carlos. 2018. "Apachería arcádica". *El País*, 29 de octubre. [https://elpais.com/cultura/2018/10/24/babelia/1540373505\\_404847.html](https://elpais.com/cultura/2018/10/24/babelia/1540373505_404847.html)
- . 2019. "Niños sacrificiales". *El País*, 30 de agosto. [https://elpais.com/cultura/2019/08/28/babelia/1566990362\\_796234.html](https://elpais.com/cultura/2019/08/28/babelia/1566990362_796234.html)
- Parra, Eduardo Antonio. 2019. "Apaches: una historia olvidada". *El Universal*, 26 de enero. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/alvaro-enrigue-apaches/>

- Paredes, Israel. 2019. "Ficción documental". *Revista de Letras*, 26 de noviembre.  
<https://revistadeletras.net/valeria-luiselli-ficcion-documental/>
- Pastor, Rodolfo. 2011. *Historia mínima de Centroamérica*. México: El Colegio de México.
- Paz, Octavio. 1999. *El laberinto de la soledad, Postdata y Vuelta a El laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Paz Soldán, Edmundo. 2019. "Valeria Luiselli: retrato de familia con niños perdidos de fondo" *La Tercera*, 17 de marzo.  
<https://www.latercera.com/culto/2019/03/17/valeria-luiselli-retrato-familia>
- Pederzini, Carla, Riosmena, Fernando, Masferrer, Claudia, and Molina, Noemy. 2015. *Tres décadas de migración desde el triángulo norte centroamericano: Un panorama histórico y demográfico*. Guadalajara: CANAMID Policy Brief Series, PB01, CIESAS.  
 Disponible en: [www.canamid.org](http://www.canamid.org)
- Pérez, David M. 2018. "El apache Gerónimo fue uno de los primeros mexicanos". *El País*, 28 de noviembre.  
[https://elpais.com/cultura/2018/11/28/actualidad/1543373959\\_232060.html](https://elpais.com/cultura/2018/11/28/actualidad/1543373959_232060.html)
- . 2019. "Literatura mexicana a ras de suelo". *El País*, 2 de diciembre.  
[https://elpais.com/cultura/2019/12/01/actualidad/1575233887\\_633475.html](https://elpais.com/cultura/2019/12/01/actualidad/1575233887_633475.html)
- Pesqueira, Héctor. 1984. "Una muerte llamada Gerónimo". En *Temas sonorenses* (225-261), editado por el Gobierno del Estado de Sonora.
- Pimentel, Francisco. 2005. *Cuadro descriptivo y comparativo de las lenguas indígenas de México, o Tratado de filología mexicana*. Vol. III. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM/Siglo XXI editores.
- Pons, María Cristina. 1996. *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo xx*. México: Siglo XXI.
- Preminger, A. y Brogan, T. V. F. 1993. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, N.J: Princeton University Press.

- Rafaelr. 2019. "El novelista y los apaches". *La Razón de México*, 12 de enero. <https://www.razon.com.mx/opinion/el-novelista-y-los-apaches/>
- Ramos, Charo. 2019. "Contra los muros". *Diario de Sevilla*, 22 de diciembre. [https://www.diariodesevilla.es/delibros/libros-2019-desierto-sonoro-luiselli\\_0\\_1420658583.html](https://www.diariodesevilla.es/delibros/libros-2019-desierto-sonoro-luiselli_0_1420658583.html)
- Ramírez, Noelia. 2019. "Valeria Luiselli: «No me interesa lo confesional, parece que las mujeres no tenemos derecho a imaginar»". *S Moda-El País*, 5 de septiembre. <https://smoda.elpais.com/placeres/valeria-luiselli-entrevista-desierto-sonoro/>
- Reber, Nicole. 2016. "Writing Yourself into the World: A Conversation with Valeria Luiselli". *World Literature Today*, enero de 2016, <https://www.worldliteraturetoday.org/2016/january/writing-yourself-world-conversation-valeria-luiselli-nichole-l-reber>
- Revueltas, José. 1982. *El apando*. México: Era.
- Rilke, Rainer M. 2015. *Elegías de Duino*. México: Sexto Piso.
- Ríos Gascón, Iván. 2018. "Álvaro Enrigue: Escribir es adivinanza, juego y acertijo". *Milenio*, 27 de noviembre. <https://www.milenio.com/cultura/fil/alvaro-enrigue-escribir-advinanza-juego-acertijo>
- Roberts, David. 2005. *Las guerras apaches (Cochise, Jerónimo y los últimos indios libres)*. Barcelona/Buenos Aires: Edhasa.
- Roca Barea, María Elvira. 2019. "El indio Gerónimo hablaba español". *El País*, 8 de enero. [https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546958387\\_643634.html](https://elpais.com/cultura/2019/01/08/actualidad/1546958387_643634.html)
- Roche Rodríguez, Michelle. 2020. "'Desierto sonoro': la literatura como cartografía de los ecos en la nada". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 30 de abril. <https://cuadernohispanoamericanos.com/desierto-sonoro-la-literatura-como-cartografia-de-los-ecos-en-la-nada/>
- Rodríguez, Jaime E. 1986. "La crisis de México en el siglo XIX". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 10 (10). <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.1986.010.68957>.



- Rodríguez Chávez, Ernesto. 2016. *Migración centroamericana en tránsito irregular por México: nuevas cifras y tendencias*. Guadalajara: CANAMID Policy Brief Series, PB14, CIESAS. Disponible en: [www.canamid.org](http://www.canamid.org)
- Rojas, Manuel. 2008. *Apaches... Fantasmas de la Sierra Madre*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de Cultura.
- Rosset, François. 1992. "Reflets du discours comparatiste dans le roman des Lumières". *Cahiers de l'Institut de Linguistique et des Sciences du Langage*, 27, pp. 41-56. [https://serval.unil.ch/en/notice/serval:BIB\\_34404](https://serval.unil.ch/en/notice/serval:BIB_34404)
- Ruiz Rodilla, Álvaro. 2019. "El fin del fervor apache". *Nexos*, 1 de agosto. <https://www.nexos.com.mx/?p=43616>
- Santos Ramírez, Leopoldo. 2019. "Ahora me rindo, y eso es todo: Gerónimo". *La Jornada*, 23 de marzo. <https://www.jornada.com.mx/2019/03/23/opinion/015a1pol>
- Schwab, Jean-François. 2019. "Valeria Luiselli: aux enfants perdus qui s'accrochent sur les toits des trains". *Le Temps*, 11 de noviembre. <https://www.letemps.ch/culture/valeria-luiselli-aux-enfants-perdus-saccrochent-toits-trains>
- Seoane, Andrés. 2019. "Valeria Luiselli: 'Solo un exiliado puede contar realmente su historia'". *El Cultural*, 19 de septiembre. [https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia?fbclid=IwAR0aX5izIYAFgXG0NyQrB5XCwGQdBjPWhoIN1m\\_R25z3Kjnn559VNPRA9J8](https://elcultural.com/valeria-luiselli-solo-un-exiliado-puede-contar-realmente-su-historia?fbclid=IwAR0aX5izIYAFgXG0NyQrB5XCwGQdBjPWhoIN1m_R25z3Kjnn559VNPRA9J8)
- SinEmbargo. 2013. "'Estoy cansado de ser un autor difícil', dice escritor mexicano Álvaro Enrigue en la Feria del Libro de Guadalajara". 2013. *SinEmbargo*, 4 de diciembre. <https://www.sinembargo.mx/04-12-2013/832394>
- Sommer, Mark. 2019. "BABEL author Valeria Luiselli's writing style is inventive and passionate". *The Buffalo News*, 12 de noviembre. [https://buffalonews.com/entertainment/books/babel-author-valeria-luisellis-writing-style-is-inventive-and-passionate/article\\_732a5a70-88e5-536f-8acd-8f02c8851fc5.html](https://buffalonews.com/entertainment/books/babel-author-valeria-luisellis-writing-style-is-inventive-and-passionate/article_732a5a70-88e5-536f-8acd-8f02c8851fc5.html)

- Suau, Nadal. 2019. "Desierto sonoro". *El Cultural*, 23 de septiembre. <https://elcultural.com/desierto-sonoro>
- Sweeney, Edwin R. 1998. *Mangas Coloradas: Chief of the Chiricahua Apaches*. Norman: University of Oklahoma Press.
- Taylor, Charles. 2006. *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*. Barcelona: Paidós.
- Tomasena, José Miguel. 2020. "La gran novela sobre el genocidio apache". *Xipe totok*, 4 de julio. <https://xipetotek.iteso.mx/2020/07/04/la-gran-novela-sobre-el-genocidio-apache/>
- Torres Pech, Marissa. 1998. "Entrevista a Álvaro Enrigue". *La Jornada*, 20 de septiembre. <https://www.jornada.com.mx/1998/09/20/sem-enrigue.html>
- Vargas Llosa, Mario. 1999. "La muerte de la novela". *Letras Libres*, 31 de marzo. <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-muerte-de-la-novela/>
- Washington, John. 2019. "'How Do You Address Disappearance?': A Q&A With Valeria Luiselli". *The Nation*, 1 de abril. <https://www.thenation.com/article/archive/valeria-luiselli-interview-lost-children-archive/>
- Werner, Valentin. 2018. *The Language of Pop Culture*. New York/Oxon: Routledge.
- Witt, Emily. 2019. "Crossing the Border". *London Review of Books*, 15 de agosto. <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v41/n16/emily-witt/crossing-the-border>
- Wood, James. 2019. "Writing About Writing About the Border Crisis". *The New Yorker*, 28 de enero. <https://www.newyorker.com/magazine/2019/02/04/writing-about-writing-about-the-border-crisis>
- Worcester, Donald E. 2019. *Los apaches. Águilas del sudoeste*. Barcelona: Península.
- Zabalbeascoa, Anatxu. 2020. "Si no es a chingadazos, nadie te escucha". *El País Semanal*, 28 de marzo. [https://elpais.com/elpais/2020/03/25/eps/1585129934\\_725951.html](https://elpais.com/elpais/2020/03/25/eps/1585129934_725951.html)
- Zink, Michel. 1985. *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*. París: PUF.

Artículos de Valeria Luiselli

2007. "Al otro lado del jardín". *Metapolítica*, vol 11, núm, 56, noviembre-diciembre.
2008. "Bolaño fever". *Letras Libres*, 16 de diciembre de 2008. <https://letraslibres.com/revista-espana/bolano-fever/>
2009. "Mancha de agua". *Istor*, año x, 38, otoño de 2009. <http://www.istor.cide.edu/revistaNo38.html>
2010. "Pretoria". *Letras Libres*, 30 de junio de 2010. <https://letraslibres.com/revista-mexico/pretoria/>
2012. "Niños con cacerolas". *Dossier* 16. <https://revistadossier.udp.cl/ano/2016/>
2013. "Regresos a Chile". *Istor*, año xiv, 54, otoño de 2013, 153-156. <http://www.istor.cide.edu/revistaNo54.html>
2014. "Una lengua para Pretoria". *Dossier* 23, marzo de 2014, 124-128.
- . "Stuttering Cities". *New England Review*, Vol 35, N. 1, 12-16. <https://muse.jhu.edu/article/544398>
2015. "Shakespeare, New Mexico". *Guernica Magazine*, 15 de diciembre. <https://www.guernicamag.com/valerialuiselli/>
2016. "Laia Jufresa". *BOMB Magazine* 137, 15 de septiembre. <https://bombmagazine.org/articles/laia-jufresa/>
- . "Difficult Forgiveness". *Guernica*, 12 de diciembre. <https://www.guernicamag.com/difficult-forgiveness/>
2019. "Stray Fragments". *Virginia Quarterly Review*, Vol 95, N. 1, primavera 2019. <https://www.vqronline.org/issues/95/1/spring-2019>

#### Artículos de Álvaro Enrigue

2015. "Sierra Madre". *El Universal*, 18 de julio. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/letras/2015/07/18/sierra-madre>
- . "Sustituciones". *El Universal*, 8 de mayo. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2015/05/8/sustituciones>

- —. “Tombstone”. *El Universal*, 24 de octubre. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2015/10/24/tombstone>
2016. “Pacheco en clase”. *El Universal*, 2 de enero. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/2016/01/2/pacheco-en-clase>
- —. “Bowituario”. *El Universal*, 16 de enero. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2016/01/16/bowituario>
- —. “La ráfaga del Carmen”. *El Universal*, 3 de diciembre. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/2016/12/3/la-rafaga-del-carmen>
- —. “Solos”. *El Universal*, 19 de noviembre. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/letras/2016/11/19/solos>
- —. “Wall Street”. *El Universal*, 13 de agosto. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2016/08/13/wall-street>
2017. “Día de nieve”. *El Universal*, 11 de febrero. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/2017/02/11/dia-de-nieve>
- —. “Fantasía del hombre común”. *El Universal*, 3 de junio. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/2017/06/3/fantasia-del-hombre-comun>
- —. “La revolución sí será transmitida por la televisión”. *El Universal*, 11 de marzo. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/2017/03/11/la-revolucion-si-sera-transmitida-por>
- —. “Mejor autocensurarse”. *El Universal*, 20 de mayo. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrigue/cultura/2017/05/20/mejor-autocensurarse>
- —. “Paz en la tormenta”. *El Universal*, 28 de enero. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alvaro-enrigue/cultura/2017/01/28/paz-en-la-tormenta>

—. “Vino la oscuridad”. *El Universal*, 25 de mayo.  
<https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/alvaro-enrique/2017/03/25/vino-la-oscuridad>