

FRONTERA SUBJETIVA: MASCULINIDADES MIGRANTES EN LA OBRA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE Y DANIEL CHACÓN

ROXANA RODRÍGUEZ ORTIZ

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

roxana.rodriguez@uacm.edu.mx

Diferentes categorías se han empleado para definir las fronteras vivenciales a las que se enfrentan los migrantes en tránsito por uno o más países antes de llegar a su destino. Estas devienen evidentemente de la conformación de las propias fronteras como límite jurisdiccional de un Estado-nación. En este sentido, parte de mis investigaciones del último lustro consisten en yuxtaponer la teoría literaria y la filosofía de la cultura, lo cual me ha permitido desarrollar un modelo epistemológico de la frontera que consiste en conformar modelos de sociedad basados en prácticas transnacionales, transculturales y transfronterizas, entre quienes habitan las zonas de convivencia fronteriza, o las comunidades receptoras de migrantes, y las personas que han decidido dejar sus lugares de origen.

Este modelo se desarrolla en dos niveles, el primero deconstruye las instituciones que sabemos no funcionan (entiéndase el Estado-nación, la democracia, los gobiernos, las fronteras en sí mismas). El segundo, consiste en identificar la diégesis teórica que enuncia el análisis y la representación de las zonas fronterizas, privilegiando el reconocimiento del otro desde diferentes aristas de la conformación identitaria de los sujetos que las habitan.

Utilizar la diégesis de referencia como parte de la metodología que he desarrollado desde mis primeros trabajos de investigación en zonas fronterizas responde a la inquietud de establecer sistemas de pensamiento (*epistemes*) adecuados a las narrativas locales. Con base en ello desarrollé cuatro categorías analíticas aplicables a las zonas de convivencia fronteriza: frontera sociohistórica, frontera subjetiva, frontera de la securitización y frontera glocal, que permiten situarme en el espacio y trazar las fronteras de la globalización (móviles), tanto las abstractas, como las artificiales¹.

La categoría de la frontera subjetiva se refiere a aquellas fronteras que se desarrollan no solo a partir de la convivencia con el otro, sino también con base en las transformaciones que experimentan los sujetos a nivel de agencia política. Para ello considero importante identificar las *fronteras lingüísticas*, las *fronteras religiosas*,

¹ Véase Rodríguez Ortiz (2014).

las fronteras políticas; algunos autores también se refieren a las *fronteras culturales*, *fronteras étnicas*, o incluso a las *fronteras urbanas* versus las *fronteras rurales*. Mi interés principal hasta ahora ha sido entender y conceptualizar las *fronteras filosóficas*, *las fronteras literarias*, *las fronteras psíquicas*, *las fronteras corporales*, y *las fronteras de género*.

En este sentido, en la literatura, como parte de la frontera subjetiva, se pueden evidenciar, por un lado, los colonialismos y epistemicidios recurrentes en ciertas regiones del mundo y, por otro, recuperar o proponer diversas ecológicas de saberes. En el caso de la literatura del norte de México y sur de Estados Unidos es plausible deconstruir ambos escenarios.

A continuación daré cuenta de ello mediante el análisis de la obra de dos escritores que narran el cotidiano cruce fronterizo entre Tijuana-San Diego, empleando elementos de los estudios de género, especialmente aquellos que evidencian la fragilidad del sujeto migrante; fragilidad que les imputa la comunidad estadounidense, y que se hace tangible en el momento de intentar cruzar la frontera, ya sea de forma regular o irregular. De igual forma, analizo el empleo del insulto como una manera de reconocer al sujeto migrante (darle voz mediante actos performativos) de cara a un sistema institucionalizado de racismo, explotación, inseguridad y violación de derechos humanos, como se puede observar en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana), y *Chicano, Chicaneiry* (2000) de Daniel Chacón (California).

La fragilidad como fuente de grandeza en Luis Humberto Crosthwaite

La ironía, entendida como disimulación, puede ser una actitud, ya sea burlesca, ridícula, cómica, o uno de los tropos que sirven para emitir opiniones de alto compromiso social, como se observa en la obra de Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana), quien narra la vida desde la frontera más grande del mundo: Tijuana.

Crosthwaite anula los juicios morales del racismo a los que se someten los inmigrantes, sin provocar compasión o temor, para generar una sátira de su realidad fronteriza. Sus textos, casi siempre irónicos, transitan entre la novela corta y el cuento, fracturando la frontera entre uno y otro género.

En este juego de contradicciones, resulta victorioso quien se distancia de la situación, como lo hace Crosthwaite cuando se refiere a cómo viven la frontera, no solo la geográfica, también la psicológica, la frontera subjetiva, aquellos seres que intentan transgredirla, pues la ironía se relaciona con una función creativa y estética, gracias a que se sitúa entre el escritor y su obra con la intención de presentar la realidad fronteriza.

Instrucciones para cruzar la frontera está dividido en dos partes, la primera se titula «Recomendaciones» y la segunda «Zapatistas en la playa». «Recomendaciones», como el nombre bien lo indica, se refiere a lo que debe hacer y no hacer el migrante,

el turista, el sujeto transfronterizo que desea cruzar la frontera México-Estados Unidos. Este apartado se subdivide en nueve relatos o historias cortas que abordan la frontera como el no lugar, el espacio con el que no se tiene ningún referente, recuerdo, experiencia y en el que se está de paso.

De estos nueve relatos solo analizaré «La fila» que narra la experiencia de un hombre que desea cruzar la garita (*check point*) en automóvil, cuyo tiempo de espera puede exceder las dos horas, tiempo suficiente para que el narrador describa minuciosamente, a manera de introspección, cómo se entretiene observando a los otros en esa larga fila que llega a la caseta de control para cruzar al otro lado.

«La fila» es, a mi parecer, el relato más representativo de la figuración irónica que existe en el libro, pues desde el título mismo se observa la distancia que establece el escritor con respecto a su crónica, e incluso da por sentado que el lector, en algún momento, se ha formado en una fila, ya sea para entrar al cine, en el supermercado, en el aeropuerto, en el tren, y lo hace cómplice de su narración.

«La fila» es un texto que cuenta con las condiciones necesarias para decir lo que no se quiere decir, para ocultar el significado real de las implicaciones léxicas, gracias a que en este relato corto se pueden observar las variantes retóricas de la ironía con más claridad. A continuación utilizaré algunos ejemplos para mostrar las figuras retóricas de las que se vale Crosthwaite para provocar la ironía:

a) Antífrasis y paradoja

La antífrasis pone en evidencia el valor negativo de hacer una fila, mediante la reiterada afirmación de su naturalidad; mientras que la paradoja consiste, ubicándola en el contexto del relato, en el absurdo de tener que salir del país, como un evento cotidiano, para ir de compras, de paseo y, sobre todo, para ir a trabajar:

Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. A mi izquierda, una familia en una vagoneta nissan; a mi derecha, un gringo de lentes oscuros en un mitsubishi deportivo. Por el retrovisor veo a una muchacha en un volkswagen. Adelante, un toyota. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días (15).

Claro está que esta paradoja pueda no serlo para quienes están acostumbrados a vivir entre un país y otro. En este fragmento sí existe un elemento de ubicuidad que permite bosquejar la posición del conductor con respecto a los otros, con base en un modelo dimensional de descripción que lo ubica en el centro, entre un nissan (izquierda), un mitsubishi (derecha), un volkswagen (atrás) y un toyota (adelante); a su vez, todos ellos están circunscritos por otros tantos autos que también intentan cruzar la frontera.

b) Lítote y analogía

«Algunas personas salen de sus automóviles y miran hacia la puerta. El paisaje se evapora. ¿Qué nos está deteniendo? A lo lejos, nada responde a nuestra pregunta, solo el calor que nos abraza y nos abrasa» (15). El hecho de preguntarse qué detiene

a los automovilistas que intentan cruzar la frontera da lugar a la lítote debido a que la presunta ignorancia en la que incurre el sujeto que cuestiona y, a su vez, espera una respuesta, como un designio divino, que le permita entender por qué es tan tardado cruzar al otro lado, solo magnifica la realidad contada: la desesperanza de muchos de estar tan cerca de la frontera y no poder cruzarla.

La analogía, por su parte, hace alusión a los tres niveles del espacio representando que guardan una significación simbólica con referentes culturales y religiosos como son la tierra prometida, el paraíso perdido y el infierno. En este caso, la tierra prometida se encuentra cruzando la puerta; el paraíso perdido vuelve a ser el lugar de origen y el infierno es justo el momento en el que se encuentra en esa larga fila donde el calor los abrasa, como si ardieran para pagar sus pecados.

c) Metáfora

«El tiempo se marcha. Nos deja solos en medio de esta laguna, náufragos y olvidados. La familia del nissan es la primera en mostrar síntomas de desesperación. Una niña llora inconsolable adentro de la vagoneta. Sus hermanos y papás tratan de calmarla» (16). En este caso la metáfora tiene especial significación simbólica en la deixis de referencia pues alude a esa tierra de nadie en la que se convierte la fila, y en la que esperan cientos de conductores, donde el tiempo no se detiene, sigue su curso, y las personas se sienten a la deriva, pues no pueden avanzar ni para atrás ni para adelante, solo les queda esperar sentados en ese fluir de gente y autos, y que alguien pronto los rescate, ya sea dándoles el paso o haciéndoles más ligero el trayecto.

d) Lítote

«De pronto, ante la maravilla de conductores y pasajeros, la fila del gringo se mueve unos centímetros. Eso nos despierta, nos da ánimo, nos llena de esperanza. Parece que la puerta ya no es un objeto distante, parece que alguien pudiera estirar el brazo y tocarla» (16). Atenuar la intención de franquear la frontera se hace presente mediante la negación de esta como un objeto inalcanzable en el momento de afirmar que cualquiera que estire el brazo la puede tocar, situación que no es tan simple porque una vez en la frontera es necesario pasar por la escrutadora mirada de la migra.

La presunta ignorancia del conductor se debe a la impropiedad del tono, aunque con el uso de los sentidos (estirar el brazo para tocar la frontera) el espacio que separa al sujeto de su destino parece que se reduce por el solo hecho de visualizarla, situación que no es tan evidente al principio del relato, pues el conductor da la impresión de estar rodeado simplemente por carros que niegan la existencia de la garita fronteriza, por el simple hecho de que no la alcanza a ver.

e) Hipérbole, metáfora y reticencia

El Toyota delante de mí es el segundo en dar muestras de angustia. Intenta salirse de nuestra fila e invadir la del gringo. Es un acto loco que se topa con la furia de otros carros. Piso el acelerador para adelantarme hasta un punto que le impedirá retroceder. El gringo no conoce la misericordia y le tapa el acceso. El Toyota se vuelve una isla. Lo conduce una mujer. Parece que no entiende. No sabe qué hacer, Intenta regresar, no puede. Nuestra fila sigue su camino. No estoy seguro: creo que ella se lo merece por abandonar nuestra fila: no estoy seguro: creo que su acto fue como una traición, digna de castigo: no estoy seguro (16).

La hipérbole se hace patente en la adjetivación del comportamiento del gringo, es un exceso afirmar que «no conoce la misericordia». La metáfora se refiere a la mujer que abandonó la fila, pues nadie le cederá el paso, por lo que se ha de quedar varada en un punto donde no podrá llegar a la frontera. La reticencia hace alusión a que el conductor evidentemente no sabe si dejarla pasar o dejarla ahí, por lo que el oyente debe asumir su propia conclusión sobre la conducta inmediata del conductor.

f) Narrador no fidedigno

«Estoy tratando de recordar por qué estoy aquí, saliendo del país. Otro claxon lejano. Puedo ver a mi alrededor que algunas filas comienzan a moverse. La niña sigue llo- rando inconsolable. Su familia la ignora» (17). Anteriormente el conductor afirmaba que salir era cosa de todos los días, ahora, con la asfixia de la espera, y observando lo que le falta para cruzar la frontera, se retracta diciendo que no sabe por qué debe salir del país ni por qué está ahí. Nuevamente el uso de los sentidos, sobre todo de la vista, hace plausible la descripción del espacio, tomando como base el lugar que ocupan los otros carros, con respecto al conductor protagonista, en la fila y la distancia que los separa de la frontera.

g) Antífrasis y reticencia

«¿Quién está en el umbral? Imagino al guardián con su uniforme azul, decidiendo quién es virtuoso, quién es maligno, quién entra a su país, quién se regresa. Aún no lo puedo ver; sin embargo, su presencia cercana inunda el ambiente mientras el calor, el calor» (18). El hecho de afirmar que el guardián sabe distinguir entre un virtuoso y un maleante polemiza la afirmación, al poner en evidencia el valor negativo del poder que asume la migra para decidir quién pasa y quién no en un país supuestamente libre. Mientras que la intención expresiva de interrumpir los pensamientos del conductor, haciendo plausible el calor que siente en ese momento, para dejar inconclusa la oración, le da significación a la reticencia.

h) Hipérbole

«Tres hileras a la izquierda, unas mujeres se pelean, se jalan el cabello, se golpean. La gente ríe, las motiva a continuar con el pleito. Un niño ladra desde el carro de una

de ellas. Ladra como loco, como niño, como perro, ladra. Es gracioso, muy gracioso, y mis manos no dejan de sudar» (19). La excesiva artificiosidad de la pelea de las mujeres se enaltece con la exuberancia verbal del protagonista cuando alude a los gritos del niño como ladridos de perro, incluso comparándolo con un loco o con un niño-perro.

i) Narrador no fidedigno

Faltan cuatro, faltan tres. Casi estoy ahí. ¿Dónde está mi pasaporte? Mi pasaporte. ¿Lo perdí? A través del retrovisor, el gordo del Renault parece mostrármelo con sorna. Míralo, míralo. ¿Lo tiene en la mano? Veo que enciende un cerillo, veo el fuego, se ríe por encima de nosotros. Nos cubre un largo silencio largo. Un carro, otro carro. El silencio es eterno, desmedido. Observo a mi alrededor, observo arriba, abajo. Mi pasaporte está en el piso. Aquí está el pasaporte (20).

En este caso el personaje cede a su angustia y hace creer que en verdad le han robado el pasaporte, cuando en realidad muestra sus limitaciones como responsable del relato. Este caso, la distancia que lo separa de la garita es mucho más clara pues se mide con el número de carros que van adelante de él, logrando la continuidad del espacio diegético referido desde el inicio del relato, ya que el movimiento en la acción narrativa es evidente gracias al modo descriptivo de los sentidos del que se vale el narrador para dar la ilusión de que el conductor protagonista logra llegar a la frontera.

Dejar el análisis de este relato al nivel de las palabras resulta insuficiente, pues al final del mismo el escritor da un giro en el tono de la narración, incluso en la situación, determinado por una transgresión tipográfica (irrumpe el texto con una gruesa línea negra) que hace plausible la presencia del *alter ego* del narrador.

Si bien es cierto que desde el principio del relato es evidente que el escritor recurre al monólogo interior directo, pues gracias a este logra la transposición de imágenes, que parecen no tener orden, con una escritura automática, incluso podría decirse caótica, que sirve para conseguir el efecto irónico, también lo es el hecho que la simulación del fluir psíquico del personaje se hace más incoherente conforme avanza el relato, en una clara alusión a la ansiedad que genera estar sentado en un auto bajo el rayo del sol durante varias horas para entrevistarse con los guardias que decidirán si eres apto o no para entrar a su país.

Al final del texto, este fluir psíquico raya en la perturbación y el personaje claramente se observa alterado, por lo que cuando el policía migratorio le pregunta «*Where are you going?*», él solo se limita a imaginarse un oasis en medio de ese desierto, que se refleja a través del verde de sus ojos, pasando de la prosa a la lirica:

Espera
 Mira los ojos del guardián
 Asómate
 Ahí encontrarás un amanecer sin ruidos y una casa junto al mar
 ¿Lo ves?
 Si te acercas, por una de las ventanas podrás ver el interior de esa casa
 Fíjate bien
 ¿Puedes mirarme? (20).

El monólogo continúa hasta el final del texto. En un momento posterior es interrumpido nuevamente por el guardián que le pregunta «*What are you bringing from Mexico?*», pero él no responde pues la fuga de imágenes persiste en su cabeza, ahora representadas por la mujer que lo sacará de ese lugar y lo llevará de vuelta a casa.

El uso irregular de los signos de puntuación le hace creer al lector que se enfrenta a un desordenado fluir psíquico, donde un pensamiento interrumpe a otro y la voz del narrador se confunde con la del conductor; mientras que al no existir un punto final que cierre el texto, evidencia el final abierto del relato:

A lo lejos descubro a la mujer que me ama
Ahí viene, por la playa
Es hermosa, ¿verdad?
Se acerca, se sienta a mi lado
Mira, mira sus manos en mi cabello; sus manos en mi cara
Dice que todo estará bien: tranquilo, tranquilo, todo estará bien
No tengo palabras
Solo silencio
Un silencio largo y placentero
Miramos las olas durante un rato
Luego nos levantamos y regresamos a casa (21).

Una hipótesis de este final incierto y abierto consiste en que el personaje no cruza la línea, sino que prefiere regresar a ese lugar cálido que le provee la amada, que también podría ser la tierra, la nación, pues es consciente de que estando en el otro lado la dinámica social cambia y se enfrenta con una sociedad fría, tecnologizada, respetuosa de las leyes (pero me refiero a un falso respeto, porque el miedo a ser castigados por la autoridad es lo que prevalece en esta dinámica).

En este texto, Crosthwaite logra que los afectos sean referidos con palabras-conceptos, por lo que la subjetividad del personaje se consolida gracias a un escrupuloso manejo de la gramática, además del empleo de los recursos retóricos ya mencionados. En este sentido, el uso de la primera y segunda persona descolocan al lector, pues cuando el personaje habla en primera persona el lector es cómplice de su padecer, pero cuando habla en segunda persona se siente ajeno a la narración, confirmando así que lo que está leyendo es en realidad pura y mera ficción.

Otro elemento importante es el tiempo en que está escrita la narración: el presente permite que el tiempo de la narración sea simultáneo al tiempo de la acción (cuando en realidad se sabe que es anterior), y hace evidente la situación lingüística discursiva que enfatiza el comentario existencial (mediante el uso de verbos existenciales) que alude al comportamiento subjetivo del personaje en dos niveles: la ansiedad que le provoca cruzar la frontera y la serenidad que le da la presencia de su amada. En ambos casos, el modelo descriptivo de los sentidos es el que da lugar a una doble deixis de referencia: la fila y la playa; el espacio real y el espacio de ensoñación (de melancolía e incluso de añoranza). La conjunción de ambos espacios da veracidad al hecho de cruzar la frontera.

Reflejo y refracción de «lo mexicano» en Daniel Chacón

La obra de Daniel Chacón (California) se caracteriza por ser el espejo de una comunidad que ha heredado una cultura y la ha adecuado a su realidad. Un espejo que sirve para representarse frente al otro y para consolidar la identidad que con los años han ido construyendo los mexicoamericanos o chicanos, ya sean de primera o segunda generación. En este sentido, el reflejo y la refracción de «lo mexicano» en los textos de Chacón aluden a la metamorfosis que experimentan los personajes en sus obras, sobre todo cuando habitan, o transitan, entre una u otra frontera (ya sea física o psicológica), situación que los convierte en seres camaleónicos que copian o se apropián de identidades impostadas para lograr sus objetivos. Una transformación que, paradójicamente, sugiere el renacer de una cultura oprimida y segregada que sustenta su propia ideología en la hibridez de sus referentes culturales, religiosos y sociales.

Abordar la escritura de Chacón implica adentrarse en textos realistas que logran su contundencia gracias a la descripción de diferentes espacios, tiempos, recuerdos, sensaciones y momentos, cuya ilación, en algunos casos mejor lograda que en otros, sirve para enfatizar la necesidad que tiene la comunidad mexicoamericana de tender puentes entre los lugares que son parte de sus orígenes mexicanos, y los lugares que habitan. Además, la escritura de Chacón tiene la peculiaridad de ser precisa y administrada, lo que en algunas ocasiones provoca que la descripción de los escenarios sea gris y sombría, disminuyendo así el efecto camaleónico, físico y anímico, de los personajes que transitan de un lado al otro de la frontera.

Una característica más de la narrativa de este escritor mexicoamericano es que, a diferencia de otros escritores, no utiliza el *spanglish*, escribe en inglés (es por ello que dejó las citas en idioma original), no recurre a palabras o diálogos en español, solo cuando se refiere a los nombres propios de sus personajes (Juan, Miguel, Pancho, Lorena, entre otros), o a los nombres propios de las comunidades de las que migraron (Michoacán, Jalisco, Tijuana, etc.), quizá con la intención de identificarse como un escritor de habla inglesa en el sistema literario estadounidense o para darle un giro a la percepción que se tiene de la literatura chicana.

En *Chicano, Chicanery*, libro conformado por doce cuentos y un epílogo, analizo la condición del inmigrante que cruza la frontera México-Estados Unidos, tomando como base la representación que hacen de sí mismos para poder integrarse a la cultura estadounidense, como se observa en «Godoy Lives», especialmente la que alude al reflejo de la idiosincrasia mexicana.

«Godoy Lives» es el relato que me interesa analizar para señalar los mecanismos subjetivos de los que nos valemos los mexicanos para tomar decisiones día a día, como son la superstición, la brujería, la astrología y la intuición, pues hemos aprendido a confiar, con resignación, en lo divino, ya que nos hemos negado el derecho a tener «deseos propios», debido a la mentalidad servil que heredamos de nuestros antepasados; producto de una constante dominación y colonización (religiosa, ideológica y, en las últimas cuatro décadas, multimedial) que, auspiciada por los go-

biernos paternalistas y demagogos, ha evitado que la sociedad civil rompa con dichos parámetros de conducta y empiece a construir un discurso crítico y analítico de sí mismo, como lo están haciendo los teóricos y artistas chicanos.

Chacón enfatiza esta situación en el cuento que analizaré mediante la figura del narrador omnipresente que consigue reproducir los pensamientos en los que incurren sus protagonistas para alcanzar sus objetivos, que, en este caso es el afamado «sueño americano». Además, es fiel a las historias que lo han marcado desde niño y conoce perfectamente a su comunidad, por lo que copia las conductas y comportamientos de los migrantes a imagen y semejanza para caracterizar a sus personajes.

Este cuento narra la historia de un mexicano que «se va de mojado» (migrante irregular) al otro lado en busca de mejores oportunidades de desarrollo para poder mantener a su mujer y a sus dos hijos. Por azares del destino le consiguen un trabajo redituable en un rancho cerca de San Diego; conoce a una mujer de la que se enamora; le heredan una fortuna y... vive feliz por el resto de su vida.

Al inicio del texto, este relato nos hace creer en la suerte del principiante, del bona-chón, del responsable padre de casa que de verdad ama a su familia, pero conforme avanza la historia nos percatamos que Juan, el protagonista, sabe aprovechar las oportunidades que se le van presentando en el camino, sin reparar en sus actos (ni en sus mentiras) y sin mirar para atrás.

«Godoy Lives» comienza cuando el primo de Juan consigue la *green card* del difunto Miguel Godoy –de ahí el título del cuento–, para que pueda entrar a Estados Unidos, por Tijuana, y buscarse un trabajo que le permita mantener a su familia desde allá. Cuando Juan llega a la frontera se acuerda de ciertos consejos que le dieron para cruzar «la línea» –parecidos a los que Luis Humberto Crosthwaite comenta en las «Recomendaciones»–, y que se relacionan específicamente con el comportamiento y actitud de los oficiales migratorios, los cuales se pueden dividir en dos tipos: los de ascendencia mexicana o afroamericanos, y los estadounidenses.

Los de ascendencia mexicana son los peores porque tienen que demostrarle al otro que son fieles al país que pertenecen, por lo que la forma en como «auscultan» al migrante puede ser hasta ofensiva. Los afroamericanos o estadounidenses son más dóciles porque no tienen que demostrarle nada a nadie: «Pick a white officer, he heard, because the Mexican-American, the Chicano INS officers had to prove to the white people that they were no longer mexicans» (6).

Estando en «la línea», tres oficiales revisan las identificaciones –«a white woman, and two white men». Juan decide formarse en una de las filas donde se encuentra uno de los «oficiales blancos» para que revise sus papeles, como se lo habían indicado; sin embargo, abruptamente este termina su turno y lo sustituye un oficial chicano que le cuestiona los motivos por los que lo debería dejar pasar: «The chicano looks down at him. “Why should I let you through,” he demanded in English». Situación que lo descoloca y empieza a imaginarse lo peor; no obstante, cuando el oficial mexicoamericano ve su identificación lo reconoce como su primo consentido de la infancia, Miguel Godoy:

“What’s your name?” he [el oficial] asked in Spanish.
 Juan took a deep breath and said, “Miguel Valencia Goo Poo.”
 “What?” asked the officer, chest inflating with air.
 Juan was sure he’d be grabbed by the collar and dragged out.
 He tried again: “Miguel Valencia Godoy.”
 “What’s the last name?”
 Sweat trickled down his back.
 “Godoy?” he offered.
 “Where are you from?”
 “Jalisco,” he remembered.
 The officer put the ID card on the counter and said, with a big smile, “Cousin! It’s me!”
 He had said it in Spanish, but the words still had no meaning to Juan (7).

Pancho, el oficial chicano, le dice a Juan que lo espere hasta que acabe su turno para llevarlo a su casa. Juan piensa que se ha equivocado y se imagina a María en su tumba, vestida de negro y reprochándole por no hacer las cosas bien: «Juan pictured María wearing a black dress and veil, standing over his grave, not weeping, just shaking her head, saying, ‘dumb Juan. Why can’t he do nothing right» (8-9) Incrédulo, no sabe si huir o aguardar, pues todavía no puede creer la suerte que ha tenido.

Después de varias horas, Pancho y Juan salen de la oficina de migración y se encaminan a la casa del oficial, que vive cerca de San Diego, para que «su primo» conozca a Lorena, su esposa, y a sus dos hijas. En el camino, Pancho le comenta a Juan (Miguel) que le tiene una sorpresa, que será revelada al final del cuento, nuevamente Juan se inquieta y le pregunta sobre esta, pero Pancho guarda silencio. Dicha situación genera que el escritor agote el recurso fantástico de la supuesta sorpresa desde muy temprano en la narración, y provoca que el desenlace sea pobre y falto de fuerza, porque el clímax está sustentado, en su totalidad, en la dichosa sorpresa que consiste en reunir a la madre de Godoy con su hijo «aparecido»:

“Hey, cousin. Listen to me,” Pancho said. “You’ll never guess the surprise I have for you.”
 “What is it?” Juan asked.
 Pancho laughed an evil laugh.
 “You’ll see,” he said.
 “Can you give me a hint?”
 “You won’t be disappointed. So, tell me, where have you been these last years?” (9).

Inmediatamente Juan le comenta que no está casado, recuerda que es un detalle de la vida del difunto Miguel Godoy. El oficial se alegra pues, sabiendo que «su primo» heredará una fortuna, quiere presentarle a la hermana de Lorena para que se case con ella. Situación que sirve para que Juan piense en su esposa y para que, a manera de evocación, mencione cómo conoció a María en el zócalo de su pueblo un domingo por la tarde.

La inserción de la evocación de este suceso resulta muy forzada porque inhibe el diálogo en el que están inmersos Pancho y Juan, y, evidentemente, no se relaciona con el contexto de la historia, mas es un pretexto para recordar el «paraíso perdido» mediante la reminiscencia de una vieja costumbre mexicana que consiste en que la

gente soltera asista los fines de semana, después de la misa dominical, al parque o zócalo principal del pueblo y le de varias vueltas al kiosco de la plaza; los hombres en una dirección y las mujeres en sentido contrario para cuando se encuentren de frente puedan cortejarse mutuamente:

As was the custom, the unmarried young people walked in a circle at the center of the plaza, girls in one direction, boys in another, and although several girls were available, most of the boys eyed Maria, and when they passed her, they threw confetti in her long black hair, or their offered their hands to her, but she walked by each of them, looking at Juan the entire time. He, in turn, looked over his shoulder at the tiled dome of the cathedral, convinced she was looking past him. Since she was rejecting so many others, he decided it wouldn't be so bad when she rejected him, so he was determined to throw some confetti in her hair. When she was right beside him, he raised his clenched hand, but when he opened it, he realized he had nothing. *What a fool I am!* He cried to himself. But Maria brushed out the confetti already in her hair and offered him her hand. So excited, he wasn't sure with which hand to take hers, extending one, withdrawing it, extending the other, so she took control. She grabbed his arm and led him Hawai from the circle (9-10).

En este fragmento es posible advertir dos situaciones: la primera consiste en dar a conocer la tradicional forma de cortejar entre hombres y mujeres en algunas partes de provincia (todavía vigente), gracias al uso del modelo descriptivo dimensional («people walked in a circle at the center of the plaza, girls in one direction, boys in another»); además de retratar la ideología de la gente que habita en los pequeños pueblos o provincias, donde el punto de reunión sigue siendo la catedral de la comunidad y las mujeres crecen con la creencia de que se deben casar y formar una familia, por lo que no es raro escuchar que muchas de ellas estén disponibles («and although several girls were available»), pues han sido educadas para cortejar al otro, ya sea con las miradas o los movimientos; en este caso, con solo un movimiento de mano es suficiente para mandar un mensaje de aceptación al otro.

La segunda situación que me interesa comentar se refiere a la personalidad insegura y servil del protagonista —«*What a fool I am!* he cried to himself»—, que el narrador destaca desde el principio en diferentes ocasiones, quizá con la intención de enfatizar la suerte que tuvo al conseguir tan fácilmente un trabajo, una casa y una mujer en Estados Unidos, o para representar al mexicano común y corriente, inseguro de sí mismo, traidor y astuto que, en vez de creer en su potencialidades, se aboca al azar y deja su suerte en manos del destino —«Since she was rejecting so many others, he decided it wouldn't be so bad when she rejected him, so he was determined to throw some confetti in her hair»—, incluso en manos de quien ostenta el poder.

Octavio Paz define este tipo de conductas y comportamientos como la «moral de siervo», debido a la relación que existe entre la sujeción entre iguales y a la manera de relacionarnos con el otro, principalmente con el poderoso:

La desconfianza, el disimulo, la reserva cortés que cierra el paso al extraño, la ironía, todas, en fin, las oscilaciones psíquicas con que al eludir la mirada ajena nos eludimos a nosotros mismos, son rasgos de gente dominada, que teme y que finge frente al señor. Es revelador que nuestra intimidad jamás aflore de manera natural, sin el acicate de la fiesta, el alcohol o la muerte. Esclavos, siervos y razas sometidas se presentan siempre recubiertos por una máscara, sonriente o adusta. Y únicamente a solas, en los grandes momentos, se atreven a manifestarse tal como son. Todas sus relaciones están envenenadas por el miedo y el recelo. Miedo al señor, recelo ante sus iguales. Cada uno observa al otro, porque cada compañero puede ser también un traidor. Para salir de sí mismo el siervo necesita saltar barreras, embriagarse, olvidar su condición. Vivir a solas, sin testigos. Solamente en la soledad se atreve a ser (64).

La suerte de Juan continúa, Pancho le consigue un trabajo muy bien remunerado y libre de impuestos en un club hípico. Un trabajo extraordinario para Juan si consideramos que, a pesar de no saber nada de caballos, sus aspiraciones, antes de cruzar la frontera, consistían en conseguir un trabajo en la pizca. Trabajo que, según Pancho, solo lo hacen los mojados, y sarcásticamente se burla de él —«That's a wetback work»—, y no deja que «su primo» se niegue a aceptar la oferta que le propone el administrador del club. Días después, Juan conoce a Elida, la hermana de Lorena, y desde el primer momento se enamoran. En poco tiempo Juan ha ahorrado más dinero de lo que había previsto, se siente feliz y afortunado de estar en el otro lado y, en un momento de introspección, recuerda a su familia, otra vez de manera forzada, por lo que decide dejar todo y regresar con ellos:

Finally, as he was walking around the back of the stables, he saw him at a Picture table, eating lunch with his family, his wife and two kids, a little boy and a little girl. They weren't talking as they ate, but it was such a picture of happiness that for the first time in a long time, he thought of his own kids, Juan Jr., the baby, and he felt a great loss for his Maria.

What was she going to do without him? The right thing to do would be to take the money he had already earned, perhaps earn a little more, and send it to Maria. Wherever she was at that moment, whatever she was doing, there was no doubt in her mind that he was going to come back. He had to quit seeing Elida (16).

Como se puede observar en este fragmento, el retrato que el escritor hace de la mujer mexicana es significativo porque, como es costumbre, ella se tiene que conformar con lo poco o nada que tenga para mantener a sus hijos y, solo después de que han pasado varios meses de no tener noticias de sus esposos, deciden buscarse la vida. Esta situación trae como consecuencia que muchas de las mujeres dejen a sus hijos con los abuelos y migren a las ciudades para trabajar como empleadas domésticas o, en su defecto, en las maquiladoras fronterizas para estar más cerca de su marido. Este fragmento también logra representar el momento de debilidad del migrante que ahora a su familia, pero solo como un espectro, pues está consciente de que en México no conseguirá un empleo bien remunerado, por lo que, aunque la culpa puede más que él no decide regresar.

En el siguiente cuadro, cuando se encuentra nuevamente con Elida (una mujer joven, sin hijos, y mexicanoamericana) le promete amor eterno, en vez de decirle la verdad, dando por concluida la historia con su vida pasada y guardando en un cajón los recuerdos de una familia abandonada.

Al finalizar el cuento, cuando Pancho va a recoger a la madre de Godoy que vive en El Paso para que se encuentre con su hijo, a quien no ve desde que su padre lo desheredó debido a ciertos problemas que tuvo en su juventud con otro hombre –presumiblemente el verdadero Miguel Godoy era homosexual–, Lorena le comunica a Juan la sorpresa que Pancho le anunció desde el principio del cuento con la intención de prevenirlo, pues como «su madre» ya es una mujer senil, difícilmente lo reconocerá, y prefiere advertirlo para que no se sorprenda cuando la vea, creyendo que anímicamente le puede afectar encontrarse con ella. Juan nuevamente se imagina lo peor –«The world fell on him. It was over. A mother always knows who her son was»–, pero Lorena, al ver su rostro desencajado, le dice que debe estar preparado para cualquier eventualidad:

“There’s something else. And this is it. I mean this is really it. This is why I’m telling you what Pancho’s doing. I think you need to be prepared.”

“What?” he said.

“It’s been a long time since you’ve seen her.” She paused, as if the words were too difficult. “Miguel, your mother is getting very senile.”

“How senile?” he said, perking up.

“She forgets things sometimes. People sometimes. And...” (18).

En este momento, la contundencia del clímax es relativa porque el escritor ya ha utilizado ese recurso en un principio: plantear una situación adversa para el protagonista que se resuelve favorablemente, como cuando Juan se enfrenta con el oficial, su supuesto primo, en el cruce fronterizo.

Todo indica que el desenlace también será favorable para Juan, y el escritor se ve forzado a utilizar un elemento extraordinario que le dé mayor contundencia a la historia: la herencia que su madre le tiene reservada. Sin embargo, el narrador da indicios de la presencia de este elemento durante el relato cuando Pancho menciona que el dinero no debería de ser un problema para Juan, pues sabe de antemano que su madre le heredará una importante suma de dinero, provocando que la historia pierda fuerza y caiga en lo artificioso. Por lo que, en el desenlace, Lorena también lo advierte de esta situación a manera de consuelo por si la madre no logra reconocerlo:

“But after he [el padre de Miguel Godoy] disowned you, she [la madre] never gave up on you. She knew she would see you again. She’s been saving things for you. After your father died, he left, well, quite a bit of money.”

“How much?”

“A lot, Miguel. You don’t even have to work if you don’t want. She’s been saving it for you. I only tell you this because I want you to be prepared. I told Pancho it wasn’t a good idea to no tell you first. But he was so excited about the, you know, the... Well, he wants you to be happy.” (18-19).

Este diálogo tiene dos lecturas, la primera ciertamente habla de la buena fe de Lorena para prevenir a Juan de la desilusión que le puede causar ver a su madre en ese estado; la segunda tiene que ver con los intereses económicos de Pancho, aunque el escritor no logra enfatizar esta situación de manera natural, es evidente que solo le interesa el dinero de «su primo». De esta forma, Juan recobra su seguridad en la soledad de su habitación, como menciona Paz, pues solo sin testigos se atreve a verse en el espejo y a reconocerse con su nueva identidad, como Miguel Godoy, mientras espera el momento en el que se encuentre con «su madre», pues está seguro de que la suerte que hasta ahora lo ha acompañado seguirá presente en un futuro: «He looked at himself in the mirror. He saw staring at him Miguel Valencia Godoy. Clean-shaven, handsome, leanbodied, confident» (19).

Soy de la opinión de que las historias de Chacón carecen de fuerza poética; sin embargo, el autor logra cuestionar el verdadero sentido de lo chicoano, de la lucha política que durante muchos años ha enarbolado el movimiento y, finalmente, nos muestra una realidad de la comunidad que pocos han aceptado: ya no son las víctimas sino los victimarios.

Chacón invita a su comunidad a replantearse la lucha y la posición social en la que se encuentran al interior de la comunidad estadounidense, pues no es con la autosegregación como lograrán sus objetivos sino con la representación de sí mismos, una representación ya no teatral sino fidedigna en la que lleven a cabo un proceso de deconstrucción que les permita vanagloriarse de sus orígenes mexicanos, enarbolar su sincretismo cultural y tender puentes entre las culturas que los constituyen como sujetos.

En cada uno de los relatos analizados existe un matiz de la frontera que se debe transgredir y alguien que desea hacerlo. El sujeto transgresor, por lo general, se erige como el *eiron* griego que simula ser débil, frágil, inseguro y poco inteligente. Sin embargo, cuando se enfrenta con *alzón*, aquel listillo y presuncioso que aparentemente ostenta el poder, el *eiron* sale victorioso porque logra disimular sus objetivos y confundir a *alzón* (en una clara analogía de lo que sucede entre la migra y el migrante, por citar tan solo un ejemplo de los que se pueden observar en los dos textos).

La ironía vertida tanto en «Recomendaciones» como en «Godoy Lives» no necesariamente tiene la intención de hacer reír al lector, pues el fin último de la ironía no necesariamente consiste en provocar la risa en el lector, e, incluso, lo que causa risa no necesariamente es irónico. Ambos escritores son conscientes de esta situación y, más que hacer reír al lector, esgrimen un juego de oposiciones conceptuales y de valores entendidos como la transgresión, la frontera, la justicia, la igualdad, valores universales que no necesariamente se adecuan a los derechos del migrante, con el objetivo de lograr la conciliación de los contrarios, aunque en el caso de la frontera México-Estados Unidos esto significa una labor titánica. De ahí la importancia de proponer epistemologías desde el sur que nos permitan identificar los epistemicidios y deconstruir la hegemonía monocultural en las zonas de convivencia fronterizas.

Bibliografía

- BALLART, Pere. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno.* Barcelona: Quaderns Crema, 1994.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Instrucciones para cruzar la frontera.* México: Joaquín Mortiz, 2002.
- CHACÓN, Daniel, *Chicano Chicanery.* Texas: Arte Público Press, 2000.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad.* México: FCE, 1969.
- RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana. *Epistemología de la frontera. Modelos de sociedad y políticas públicas.* México: Eón, 2014.