

ESPACIO SOCIAL Y REPRESENTACIÓN LITERARIA DE LA FRONTERA
EN LA LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

By

Perla Ábrego

Dissertation

Submitted to the Faculty of the
Graduate School of Vanderbilt University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

December, 2011

Nashville, Tennessee

Approved,

Dr. Christina Karageorgou-Bastea

Dr. René Prieto

Dr. Helena Simonett

Dr. Jason Borge

**Copyright © 2011 by Perla Ábrego
All rights reserved**

A mis padres, Bertha Alicia y Juan José, y a Christian por hacer mis sueños suyos

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación se concretó gracias al apoyo de la Universidad de Vanderbilt a través de las becas de la Escuela Graduada y del Departamento de Español y Portugués. En uno de los viajes de investigación patrocinados por estas becas, tuve la oportunidad de conocer y entrevistar a Humberto Félix Berúmen, escritor, crítico y coordinador de la Biblioteca Jorge A. Bustamante del Colegio de la Frontera Norte en Tijuana, México. Gracias a él tuve acceso a diversos tipos de publicaciones y archivos que sirvieron como fundamento teórico y metodológico de este trabajo. Entrevisté también al escritor Luis Humberto Crosthwaite. Muchas de sus palabras fueron fuente de inspiración en el proceso de escritura. Agradezco también a mis amigas Cecilia Tejeda y Andrea Orozco quienes hicieron de mi viaje a Tijuana una aventura inolvidable.

Este trabajo no sería tal sin el apoyo, la lectura metódica, los consejos y comentarios de mi directora de tesis Christina Karageorgou-Bastea, de quien he aprendido mucho en lo profesional y en lo personal. Agradezco de igual forma el respaldo y los valiosísimos comentarios de los miembros del comité, Helena Simonett y René Prieto y, en especial, a Jason Borge por haber sido el primero en creer en este proyecto y haber permanecido hasta el final.

Nada de esto sería posible sin el aliento y la paciencia de mis padres y mi hermana quienes han sabido aceptar la distancia, las ausencias, los viajes y las despedidas. Y, por supuesto, sin Christian, mi compañero de andanzas, que siempre estuvo ahí para animarme en los momentos más difíciles.

ÍNDICE

Dedicatoria.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Introducción.....	vii
Capítulo I. La frontera como espacio de enunciación.....	1
Territorio, frontera y espacio.....	5
Fronteras americanas. Un recorrido histórico.....	7
La frontera como discurso cultural. El caso de la frontera México-Estados Unidos.....	13
La frontera México-Estados Unidos en la literatura.....	30
La literatura de la frontera norte, un poco de historia.....	34
Los autores fronterizos mexicanos y su papel en el campo literario y cultural de la frontera.....	42
Capítulo II. La frontera como límite en “Sabaditos en la noche” de Luis Humberto Crosthwaite y <i>Buten Smileys</i> de Rafa Saavedra.....	48
Los Geosímbolos en el norte de México.....	54
La frontera norte: límite.....	58
El límite como pasaje. El sujeto liminal.....	61
“Sabaditos en la noche” de Luis Humberto Crosthwaite.....	65
El Güero como sujeto liminal.....	67
El Güero versus Margarita: Las posiciones de poder.....	72
El lenguaje liminal del Güero.....	81
La ciudad liminal. La urbe como geosímbolo en “Sabaditos en la noche” y <i>Buten smileys</i> de Rafa Saavedra.....	88
Capítulo III. Una literatura desde y sobre los márgenes: <i>La Genara</i> de Rosina Conde y “El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite.....	107
La marginalidad del espacio reflejada en el lenguaje y la enfermedad del cuerpo femenino en <i>La Genara</i> de Rosina Conde.....	113

El discurso de la precariedad y los imaginarios colectivos desde el margen de la nación en “El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite.....	140
Capítulo IV. La frontera de la historia. Una simbología del tiempo en <i>La luna siempre será un amor difícil</i> de Luis Humberto Crosthwaite y <i>El ejército iluminado</i> de David Toscana.....	170
La utilidad de la frontera como objeto de la historia en las narraciones temporales de los protagonistas de <i>La luna siempre será un amor difícil</i> y <i>El ejército iluminado</i>	174
Conclusiones	214
Conclusiones.....	216
Obras citadas.....	220

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura	Página
Prólogo a <i>La luna siempre será un amor difícil</i>.....	179

Introducción

Aún en tiempos de globalización y de un mayor y mejor intercambio cultural y económico gracias a los medios de comunicación actuales, la frontera sigue siendo una vía efectiva para proteger la soberanía de la nación y perpetuar aquello que le es propio y la distingue. No es de extrañarse que ante tal peso histórico, jurídico y simbólico de la frontera surjan alrededor de ella teorías, movimientos, tendencias, doctrinas y postulados de toda índole. Como principio constitucional, la frontera está estrechamente relacionada con el territorio y contiene una condición objetiva y empírica cargada de preceptos legales y racionales. De ahí resultan una o varias ideas legítimas con respecto a ella así definidas por la ley que las crea. Ha sido común que los sistemas simbólicos que se producen en un espacio social se sustenten en la condición objetiva, legal y racional de los objetos y las ideas. Tal condición ha caracterizado a la frontera entre México y los Estados Unidos.

Según Antonio Paoli, todo sistema simbólico tiene una finalidad. Para poder lograrla, las organizaciones sociales crean normas que dan paso a una ética, a “un contexto de legitimidad en donde es posible aplicarlas” (34). La frontera como contexto legítimo, como un todo genuino y verdadero, es un término muy ambiguo considerando que para los Estados Unidos ésta significa triunfo, avance imperial; mientras que para México representa una herida a la dignidad nacional, una mutilación territorial. La primera pregunta que surge de este escenario es quién tiene el derecho de legitimar la frontera y de crear una ética alrededor de ella. Este derecho se ha adquirido por el poder, por la dominación que unos grupos han logrado ejercer sobre otras perspectivas, lógicas y significaciones y la manera en que estos grupos han difundido sus ideales. Un buen ejercicio del poder a través de efectivos medios de producción y difusión permite no

sólo la legitimación de cualquier espacio y concepto sino la institucionalización de ese discurso, de la ética correspondiente. En la frontera México-Estados Unidos se han difundido varios discursos legítimos que se han convertido en los fundamentos del espacio como elemento esencial en la conformación de la lógica social, sentido común e identidad.¹

No obstante y a pesar de la concepción constitucional, la frontera tiene otra cara igualmente poderosa: la representación, esto es, una figura, una imagen o una idea que sustituye a la realidad. Los diversos contextos socioculturales que contiene el territorio permiten no sólo la afirmación de la condición objetiva y empírica de la frontera sino su simbolización. La condición reglamentada de la frontera, o lo que se ha conocido como la “realidad fronteriza” según los distintos grupos que gracias al poder que alcanzan son capaces de transformarla en una norma, se traduce en el espacio social en diferentes apreciaciones y símbolos. La realidad, según Lacan, se constituye a partir del conocimiento e “implica la integración del sujeto a un cierto juego de significantes” (283). Esto es, el conocimiento, el entendimiento que produce el saber, contiene y produce elementos imaginarios y simbólicos que vienen de una pertenencia social a un determinado espacio. Entiendo este proceso como una especie de proyección cultural. Es decir, que la frontera como representación caracteriza los espacios interiores que constitucionalmente divide y resguarda. La frontera adquiere significación dependiendo del particular sentido y razón que dentro del espacio social se le otorga a su particular geografía, política e historia. Así es como, desde distintas perspectivas y posiciones, los grupos sociales traman su lógica y sentido

¹ Entre estos discursos los más importantes son el discurso de la mexicanidad que logró tomar forma luego de la revolución mexicana, el discurso nacionalista estadounidense que surgió después del establecimiento de la línea divisoria en 1848 y, en las últimas décadas, el discurso chicano en el cual la frontera juega un papel esencial en los procesos migratorios y de diáspora y para la conformación de las identidades culturales que devienen de dichos procesos.

común en relación a ella; por tanto, la frontera es un sistema simbólico pues participa en la interpretación de determinados aspectos de la realidad.

En esta investigación es mi intención examinar la frontera como representación en los textos literarios que actualmente se escriben en el norte de México. Si bien es cierto que los textos escritos en el norte mexicano pertenecen a un movimiento literario llamado por la crítica especializada Literatura de la Frontera Norte —cuyos preceptos revisaré en el primer capítulo—, trabajaré exclusivamente con los textos, es decir sin tomar como base aquellas normas, pautas y criterios que han dado forma a esta literatura. Muy a pesar de la condición legal y objetiva, que ha sido el punto de partida para el estudio de la frontera, en el norte mexicano y su literatura se percibe una frontera que oscila entre la emoción, la razón, la memoria, la rutina, el deseo y el orden simbólico, en relación a los sujetos que la habitan, la cruzan, la sufren, la reconocen en la vida cotidiana o la llevan a costas como símbolo de identidad. Tal noción de frontera desestabiliza (por igual) las políticas culturales de Estados Unidos (incluyendo las que forman parte de los estudios chicanos) y las del centro mexicano las cuales, conscientemente o no, han establecido y difundido estándares simbólicos que identifican la práctica social y cultural en la frontera México-Estados Unidos y han servido de punto de partida para su investigación desde diversas disciplinas.

El principal objetivo de mi trabajo es descentralizar la idea de frontera instituida por políticas culturales dominantes a través del análisis literario de los textos elegidos. En ellos se observa una frontera que a pesar de su permanencia física, estabilidad y reforzamiento (legislativo, militar y social) puede ser flexible, cambiante, versátil y es, sobre todo, fundamental en las representaciones sociales y del territorio. Si bien en mi investigación se examina la

frontera establecida a partir de procesos sociales, históricos, geográficos y políticos, en el ámbito literario se descubren también sus dimensiones simbólicas en estrecha relación con los terrenos que le dieron forma. De esta suerte, las obras elegidas son producto de la relación espacio-tiempo que existe en la frontera vista como marco geográfico, social, histórico y simbólico reconocible e identificable. Tanto en el espacio del norte mexicano como en sus textos, la frontera se advierte principalmente como límite geopolítico y como margen o periferia de una cultura e identidad nacionales.

En el primer capítulo ofrezco un mapa conceptual de la noción de frontera. Parto de una perspectiva geográfica e histórica para luego centrarme en una visión desde la cultura. Trazo en detalle los diferentes discursos y teorías creados en razón de la frontera entre México y los Estados Unidos para finalmente profundizar en la literatura que desde finales del siglo XX se escribe en este espacio, específicamente, en la franja fronteriza del norte mexicano. En este capítulo examino algunas ideas de la frontera conformadas dentro del discurso chicano, especialmente las de Gloria Anzaldúa. Considero que los llamados Estudios fronterizos (*Border Studies*), alimentados principalmente por los estudios chicanos, han contribuido a la creación de una frontera (*border* o *borderlands* en inglés) vista casi exclusivamente como espacio de una nueva producción cultural y de un nuevo mestizaje. Los críticos que se han dado a la tarea de teorizar sobre la frontera México-Estados Unidos generalmente han partido de esta idea, creando así un espacio y un concepto que se define a partir de procesos de migración y experiencias de diáspora los cuales suscitan situaciones axiomáticas como multiculturalismo, desterritorialización (de lengua y cultura), bilingüismo, hibridación, crisis de identidad, represión, asimilación y resistencia. El espacio que resulta de estas situaciones, conocido como la

frontera México-Estados Unidos o en inglés, su forma más común, “*the U.S.-Mexico borderlands*”, se ha tomado también como un “tercer país” (Gloria Anzaldúa, José David Saldívar). La frontera como tercer país es entonces propiedad chicana, los discursos y las narrativas que surgen de la frontera como tercer espacio tienen que ver con cuestiones de ocupación y posicionalidad, con la mezcla de dos mundos para formar una cultura fronteriza propia y distintiva de un determinado grupo social. No estoy en contra de la idea de frontera propuesta por los estudios chicanos, pues es significativa para una comunidad que tiene gran presencia cultural y literaria en los Estados Unidos, la cual ha desestabilizado con sus prácticas la llamada “American culture”. Mi propósito al examinar estas teorías al comienzo de este trabajo es manifestar mi molestia sobre la institucionalización de un concepto: *la frontera México-Estados Unidos* o “*the U.S.-Mexico borderlands*”, en donde la palabra México actúa como una marca que ayuda a localizar el espacio geográficamente pero no aporta mayor significación, salvo a través de la recuperación de circunstancias históricas y culturales ya convertidas en mitos por una cultura mexicana centralizada. La frontera México-Estados Unidos desarrollada en el terreno estadounidense y chicano deja de lado una multiplicidad de situaciones, espaciales e históricas, surgidas por efectos de la frontera sobre el territorio mexicano. Al desconocer o ignorar estas situaciones, el concepto de frontera que se propone se convierte en una limitación, se resiste a la especificación.

Para abrir este campo literario y cultural a la especificación, con sumo cuidado he elegido de entre un gran corpus literario los textos que yo considero que exponen las situaciones y representaciones sociales del espacio fronterizo mexicano, mismas que contradicen los estándares que identifican la práctica social y cultural en la frontera México-Estados Unidos

según los discursos dominantes. Al examinar estos textos pretendo explorar y reconocer tanto las situaciones que surgen de la frontera como espacio social, histórico y geográfico así como sus representaciones en la práctica literaria. Aquí, no solamente las mismas situaciones axiomáticas toman un giro inesperado sino que en el día a día se crean otras que ratifican un espacio y un concepto que está vivo y en constante evolución, digno de ser estudiado como un poderoso dispositivo que aún en aras de la globalización participa activamente en la división social, cultural y religiosa, y en la distribución y aprovechamiento de los territorios. Dichas situaciones confirman también un espacio simbólico en donde las representaciones de la frontera toman forma.

En los capítulos dos y tres examino las representaciones de la frontera como espacio, es decir, aquellas que vienen de una geografía política, social y cultural. Aquí, parto de un concepto de frontera como un espacio, un territorio y un conjunto de lugares habitados y tangibles —no situados en el “*más allá*” (Bhabha) — regulados social y políticamente. Los espacios compartidos de manera cotidiana “entre las más diversas personas, empresas e instituciones y afianzados sobre la base de cooperación y conflictos que dan fundamento a la vida en común”, son definidos por Milton Santos como *lugares* (*A natureza* 322, la traducción es mía). La frontera México-Estados Unidos como límite geopolítico es, sin duda, el lugar que propone Santos, o más bien, un conjunto de lugares porque produce diversas realidades fronterizas según las representaciones sociales. Muy parecida a la visión de Santos, Michel de Certeau dice que el *lugar* “es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” (129). La coexistencia y la vida en común dentro de un espacio conforman una idea de “lo propio” (de Certeau), es decir, “los elementos considerados están unos al lado de

otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define” (129). El *lugar* sería el espacio apropiado, indica una estabilidad y una posicionalidad y, por tanto, una diversidad de “movimientos” (de Certeau). El “cruzamiento de movilidades”, como lo llama de Certeau (129) conforma el *espacio*, definido por el crítico como “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (129). El *lugar* es entonces el espacio articulado, mientras que el *espacio* “es un lugar practicado” (127), y la suma de éstos. La frontera como espacio social, es decir como un conjunto de lugares, se desgaja en discursos y contextos de enunciación e interpretación, pero conservando la función de permitir la comunicación entre los diferentes comportamientos y sentidos (esto es, entre los *lugares*) y, en consecuencia, la creación de un espacio habitable, comprensible y dialógico.

En el segundo capítulo exploro la frontera como espacio desde su condición de límite, de línea que divide formas de gobierno, políticas, historias y culturas. He elegido para su análisis dos textos: “Sabaditos en la noche” de Luis Humberto Crosthwaite y *Buten Smileys* de Rafa Saavedra. En ambas obras la línea divisoria como espacio compartido adquiere vital importancia en la conformación de los *lugares* que en ellas se exponen, es decir, en los diferentes modos en que el territorio es valorado y simbolizado socialmente. Las obras también ilustran las luchas de poder y el contacto cultural que suceden a causa de la división política, los cuales están regidos por diversas lógicas sociales del espacio. En “Sabaditos en la noche” examinaré las relaciones sociales fronterizas que surgen a partir del traspaso físico del límite. En la obra de Saavedra se muestra la frontera como zona de contacto en la cual ocurre el intercambio y el consumo de

productos. Este capítulo sirve para observar y analizar el papel de la frontera dentro de la globalización y la posmodernidad.

La condición liminal de la frontera la sitúa en un lugar primordial para la comprensión del intercambio económico y cultural propiciado por los nuevos medios de comunicación que sucede en la actualidad entre individuos y naciones. Para los discursos actuales sobre la cultura, los límites económicos se desvanecen en este intercambio de productos; pero, por otro lado, los límites sociales se intensifican. De ahí la necesidad de observar la condición marginal de la frontera como espacio, que examino en el tercer capítulo. En él destaco la frontera como margen, como orilla de una nación y cómo esa orilla es concebida como un hogar y una rutina por sus habitantes. Para este análisis he seleccionado la novela de Rosina Conde, *La Genara* y “El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite. En ambas obras se observa la marginalidad que los personajes principales sufren en la frontera, ya sea por su condición femenina (Conde) o por su posición social (el protagonista de Crosthwaite es un cholo de Tijuana).

Sin lugar a dudas la historia juega un rol esencial en la frontera México-Estados Unidos, no sólo como la conjunción de sucesos pasados y dignos de memoria sino como aquella que se crea en el diario vivir, que surge de los acontecimientos cotidianos. Por eso es mi intención analizar en el cuarto y último capítulo la frontera que viene de la historia, es decir de las marcas del tiempo sobre el espacio. Para tal propósito he elegido de Luis Humberto Crosthwaite, *La luna siempre será un amor difícil* y de David Toscana, *El ejército iluminado*. Las dos novelas muestran, a través de las narraciones de los protagonistas, diferentes momentos de la frontera que dan cuenta de diversas problemáticas históricas que han sido esenciales para la fundación de la frontera como concepto y teoría desde las perspectivas mexicanas. En ellas rastreo las

representaciones fronterizas que surgen de las distintas apreciaciones de la frontera a lo largo de la historia del territorio y cómo éstas influyen en la vida actual y conforman una simbología de la frontera. En el particular caso de estas obras, la dirección de la historia es aquella que cada sujeto desea para sí mismo, es decir está en la manera en que el sujeto refigura el curso de la historia a través de la ficción.

Observando la frontera desde el interior y privilegiando las voces que conforman esta visión interna del espacio, mi disertación colabora en la creación de una noción de frontera cuyo principal énfasis no es su determinación frente a un referente político y cultural externo y dominante (México D. F. y Estados Unidos como centros de poder, o los estudios fronterizos chicanos). Dicha noción se funda en el espacio mismo, auto-definido como lugar de producción artística y cultural y escenario en donde se conjugan los referentes internos y externos. Con este trabajo busco que los textos que muestran diferentes perspectivas de aquellas que han sido institucionalizadas se incorporen y sean parte esencial en la conformación de una teoría de la frontera, pues aún desde la marginalidad geográfica y la insuficiente difusión, estos textos están en constante negociación con los discursos dominantes proponiendo nuevas significaciones y valores sobre el concepto. Mi disertación colabora en la configuración de una teoría de la frontera capaz de promover un diálogo transcultural entre los discursos dominantes y las voces que los resisten, papeles que en el marco de esta teoría se intercambian.

CAPÍTULO I

LA FRONTERA COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN

Introducción

La frontera como símbolo, vestigio y realidad histórica tiene, por un lado, la cualidad de delinear y separar, mientras que por el otro, actúa como sitio de contacto y contexto de diversas relaciones de tipo social, étnico, religioso, político, económico y cultural. En las últimas décadas, el concepto de frontera se ha vuelto metafórico y sirve para representar nociones de identidad, mientras designa también un locus específico de intercambio cultural e intelectual. Por otra parte, en medio de los procesos de globalización, la frontera representa un espacio sistémico de economía y política que une en el terreno mercantil naciones de diferente desarrollo y nivel económico. En la actualidad, reflexionar sobre las representaciones y problemáticas de la frontera nos lleva a una visión más clara de las formas de interacción entre sociedades y naciones propiciadas por los nuevos medios de comunicación. Asimismo, la frontera en nuestro tiempo permite distintos acercamientos a la comprensión de los límites, el contexto en el que se producen y las perspectivas de quienes tienen la tarea de preservarlos. En este sentido, además de ser una línea divisoria, la frontera se vuelve marco esencial para el análisis y estudio de las manifestaciones políticas, artísticas y socioculturales inherentes a los procesos históricos de una región.

La frontera en su calidad de lugar de confluencia, contacto y contexto implica un sistema de relaciones que pueden ser tanto de proximidad como de separación entre múltiples complejos

de intereses de individuos con distintos niveles de desarrollo económico, valores culturales, tradiciones y grados de poder. Por tanto, la frontera no sólo es límite físico y simbólico, político y económico, sino que involucra también alteridad, identidad, transculturación, interdependencia, migración, fusión y heterogeneidad.

En cuanto a su origen etimológico *frontera* deriva del término *frontero*, que a su vez deviene de *fronte*, que significa ‘que está enfrente’. Especialistas como Carmelo Lisón Tolosana prefieren usar el concepto de *límite* en la definición o concepción actual de frontera. Límite (de *limes* y éste de *limus*: atravesado) equivale a línea divisoria, a punto o momento final de algo y a separación física o inmaterial (78). Si bien la frontera desde su concepción de límite ofrece una clara distinción o delimitación de las unidades geopolíticas que se identifican en el proceso de construcción de los territorios, deja fuera otros modos de análisis para acercarnos a las expresiones culturales de las sociedades que se crean luego de la división territorial. De ahí que hayan surgido otras acepciones relacionadas con el término frontera, siendo *margen* otra de las más frecuentes. Margen —del latín *margo*: borde, extremidad y orilla de una cosa— representa, física y simbólicamente, según definiciones de Fernando Zalamea, “aquello que queda de lado, alejado de un conjetural centro” (5). Para Zalamea, la mirada desde el margen le concede múltiples dimensiones a la cultura, la cual “adquiere gran densidad y hondura” (5). En el contexto de la lectura, Jacques Derrida define margen como “una reserva inagotable”, pues “no hay un margen blanco, virgen, vacío, sino otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente” (30). Entendido así, el margen es un sitio estratégico (Derrida) no solamente de posición sino de análisis, es, por ende, un lugar epistemológico en donde constantemente se originan formas de identificación relativas al espacio.

A pesar de que tanto el límite como el margen han sido determinados en relación con otros espacios de poder, también son parte fundamental en la conformación de un espacio que se define como fronterizo desde el interior; es decir, en función de la manera en que los grupos sociales se organizan dentro del territorio en diferentes espacio-tiempos; creando líneas que son tanto defensivas como ofensivas para delimitar y administrar su derecho de posesión. Estas líneas o límites territoriales tienen que ver con la demarcación de la propiedad, con la circunscripción de la autoridad y con la separación entre el “nosotros” y el “ustedes”. El espacio en donde se representan tales límites puede tomar distintas espacialidades, es decir, distintas interpretaciones de las relaciones sociales que dependen de la historia, de la situación política y económica y de la localización geográfica. Así pues, lejos de ser meramente condiciones políticas, límite y margen son funciones sociales, históricas y simbólicas de la frontera tal y como la viven, sufren, resisten o perpetúan los grupos sociales que la habitan. Bajo estas condiciones, la frontera es una construcción que pertenece a los que la atacan y a los que la resguardan, a los que fijan límites y a los que los traspasan, a los que agotan y a los que promueven los beneficios que se obtienen a raíz de esos límites.

Por otra parte, dentro de los límites del espacio fronterizo, tanto la liminalidad como la marginalidad se determinan bajo condiciones sociales, económicas y culturales internas —en el *habitus*— que surgen a raíz de la interacción social de sus habitantes. El *habitus* se define como el lugar en donde “se producen y reproducen los significados con los que el sujeto se percibe a sí mismo y a los otros” (Pech 7). Estos significados se pueden explicar, según Pierre Bourdieu, “si se relacionan con las condiciones sociales en las que se ha constituido el *habitus* que las ha engendrado y las condiciones sociales en las cuales se manifiestan” (*El sentido práctico* 97).

Tomando como base las condiciones sociales, el *habitus* fronterizo en el norte de México se constituye sobre un reconocimiento del espacio cotidiano y habitual, el cual depende de la posición que ocupan los sujetos en la escala social. De tal forma, la impresión liminal o marginal de la frontera obedece a la perspectiva de quien narra el espacio. Para la definición de los sujetos que dan cuenta del espacio, cobran especial importancia su clase, su lugar de origen en el caso de los migrantes, su identidad racial y su género. La opacidad o perspicacia de la visión de frontera se debe a que las diversas comunidades y sujetos de acción encarnados experimentan el contacto con la liminalidad o la marginalidad del espacio de maneras distintas. Por ende, hay una estrecha relación entre el espacio productor de la obra y la obra literaria misma.

Los rasgos y experiencias históricas y sociales que identifican la práctica literaria fronteriza conforman en el texto otro campo que propicia información no solamente sobre el espacio en el que el texto está creado, sino sobre el tiempo específico en el que ese espacio alcanza la calidad de frontera. Así pues, en mi trabajo se analizan, por una parte, las condiciones de liminalidad y marginalidad de importantes centros urbanos fronterizos, mientras que por otra, se examinan las dimensiones simbólicas de la frontera geopolítica y socio-histórica que se descubren en la obra literaria.

En el resto del capítulo me ocuparé en definir algunos conceptos clave para el desarrollo y análisis posterior de los textos literarios. Haré también un recorrido histórico de la frontera México-Estados Unidos y de sus expresiones críticas y literarias, centrándome en la literatura contemporánea, así como en las teorías que se han conformado en torno a la frontera.

Territorio, frontera y espacio

Como característica primordial, la frontera es indisociable del espacio, del entorno físico, histórico y social en el cual se concibe. El punto de partida de mi investigación es considerar la frontera como elemento esencial de una teoría del espacio, más aún, de una teoría del territorio. Para la definición del concepto de territorio, que luego me va a llevar a precisar la noción de espacio, me baso en la idea de Claude Raffestin, para quien el territorio es un “espacio apropiado, ocupado y dominado por un grupo social para asegurar su reproducción y satisfacer sus necesidades vitales, que pueden ser materiales o simbólicas” (1980). La apropiación social de un territorio obedece a diversos motivos que se dirigen a fines específicos, siendo el libre acceso a los recursos del territorio uno de los motivos principales. A propósito del aprovechamiento de las cosas que ofrece el territorio, se crean sistemas de valores y de relaciones entre los individuos; es decir, si bien el territorio es aquel que se representa geográficamente, es también el espacio valorizado socialmente. Algunas de las maneras en que se valora socialmente el territorio son, según Gilberto Giménez:

como zona de refugio, como medio de subsistencia, como fuente de productos y de recursos económicos, como área políticamente estratégica, como circunscripción político-administrativa, como ‘belleza natural’, como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de una memoria colectiva, como símbolo de identidad socioterritorial... (“Territorio y cultura” 10-11)

El territorio es entonces, en un primer momento, lugar de inscripción social y una manera de organizar el espacio físico por los grupos sociales. Por eso John Agnew considera el territorio como un tipo de espacialidad (15). La espacialidad evidencia las condiciones, las prácticas, los

valores y las normas de los sujetos sociales que revelan sus grados de poder a través de las posiciones que ocupan dentro de su comunidad. Edward W. Soja completa la noción de espacialidad diciendo que ésta es tanto el medio como el resultado de la dinámica social (120). El territorio es, por ende, un tipo de expresión de las sociedades y, por tanto, un complemento necesario de la espacialidad, pues funciona como elemento estratégico y, sobre todo, “como soporte privilegiado de la actividad simbólica y como lugar de inscripción de las ‘excepciones culturales’” (Giménez, *Estudios* 117). El territorio es pues, espacio físico, social, histórico y simbólico.

El territorio, a pesar de su estabilidad física, no es un espacio fijo, sino el producto de variados procesos de transformación en el tiempo. De modo que para la creación de una teoría del territorio deben conjugarse diversas disciplinas que examinan los diferentes elementos de la espacialidad. Para una definición del territorio se debe partir del estudio geográfico del espacio, que luego puede combinarse con la sociología para analizar las comunidades sociales que lo habitan, con la historia para precisar qué condiciones del tiempo propician determinadas relaciones sociales, y con la política que registra las formas de regulación y subdivisión del territorio.

Por su parte, el espacio, propiamente definido como la extensión territorial que contiene la materia existente o los modos de expresión de la sociedad que se observan en el poder, la economía, la lengua y la cultura, es dinámico tanto en expresión como en significación. El espacio es pues anterior al territorio y se convierte en tal gracias al uso social. Giménez considera que la apropiación de un espacio es uno de los principales ingredientes del territorio, conjuntamente con el poder y la frontera (*Estudios* 118). En este contexto, la primera función de

la frontera dentro del territorio, según la ciencia política, es separar los modos en que estos lugares son organizados por las comunidades. En este sentido, la frontera es más bien límite geopolítico. No obstante, la discontinuidad que provoca la frontera puede ser, además de territorial, lingüística, cultural y económica. Por eso, propone Giménez, se debe hablar también de fronteras culturales, de fronteras lingüísticas, de fronteras económicas, las cuales pueden coincidir o no con las fronteras geográficas (“La frontera norte” 19). En cuanto a la frontera geográfica, Luis Cunha la observa como “una forma de potenciar el aprovechamiento de la división administrativa por las poblaciones como una manera de fortalecer la soberanía, incluso de ilustrar simbólicamente la separación política” (148). Así, la frontera colabora en la representación del territorio, tanto en lo físico como en la esfera simbólica. De manera que, siguiendo las ideas de Soja y Agnew, la frontera es también un elemento fundamental de la espacialidad, pues el influjo que ejerce participa activamente en la constitución tanto socio-histórica como simbólica del territorio. A todos estos ingredientes que conforman el territorio yo añadiría el tiempo como elemento fundamental que da cuenta de las diferentes maneras de producción y apropiación del poder a lo largo de la historia.

Fronteras americanas. Un recorrido histórico.

Los diferentes idiomas han creado diversos términos para puntualizar las ideas de frontera. En el italiano, por ejemplo, se usa *frontiera* indistintamente, aunque con frecuencia se utiliza *confine* que se acerca a la definición de límite en su sentido lineal. El alemán utiliza una sola voz para designar tanto frontera como límite: *Grenze*. Igual en ruso, que usa el término *granitsa*. El idioma inglés ha empleado *frontier* para significar frontera y *border* o *boundary*, y

no *limit*, para designar límites lineales. Tanto *border* y *boundary* implican también un sentido espacial. También se usa la voz *borderlands* para nombrar las tierras contiguas al límite. En castellano se han introducido otros términos como sinónimos de frontera (espacio) y límite (línea divisoria), como confín o margen, linde o lindero (Nweihed 34-36). Como podemos observar, estas acepciones tienen que ver con la construcción y el diseño de los espacios físicos, principalmente de las ciudades.

En América, luego de la Conquista, la fundación de las ciudades y sus delimitaciones siguió un patrón basado en el trazo de las antiguas ciudades romanas: una plaza central rodeada por edificios institucionales en donde convergen las calles y avenidas principales. Los límites de las ciudades y los territorios romanos se representaban a través de una línea llamada *frons*, que significaba meta de conquista o anuncio de avance imperial. La *frons* o frontera romana también podía ser límite —de *limes*— constituido por una extensión geográfica inhóspita que bordeaba la región romana y que servía como lugar de ofensa y defensa del territorio. Sobre estas bases, la política española consideraba que en América una frontera se creaba cuando un territorio indio se resistía a ser tomado. En aquel tiempo, el territorio representaba un espacio de resistencia, el cual establecía fronteras entre España y Las Indias. Estas fronteras eran netamente espaciales, es decir, no eran representadas por líneas geográficas entre dos territorios conjuntos, no tenían un carácter lineal. Eran, por el contrario, espacios sociales que quedaban fuera de la jurisdicción española en tanto sus habitantes fueran vencidos; pues mientras para la sociedad que lo ocupaba el territorio era un espacio de resistencia, para los españoles seguía siendo espacio de conquista. Conforme se avanzaba la ocupación de los espacios de resistencia, se crearon las fronteras territoriales americanas, las fronteras que dividían los territorios conquistados de los no

conquistados. Consecuentemente, el territorio, como dice Julio César Montané Martí, es el producto de una praxis en el tiempo, de su historia (310). Es así como el territorio da paso a la frontera que es a la vez lineal y espacial.

Poco a poco, la política española fue estableciendo en América delimitaciones físicas, es decir, lineales. Márgenes que se usaban más para proteger el territorio conquistado que como una potencial línea en expansión. Estos márgenes eran cuidadosamente resguardados por un sistema de presidios que ayudaba a la defensa y pacificación del territorio. Los límites al norte abarcaban desde la actual California hasta La Florida en los Estados Unidos. La condición principal para la definición de este territorio como fronterizo era la enorme distancia que lo separaba de los centros de las principales colonias españolas (las más cercana era la Nueva España). Por otro lado, las condiciones climáticas de estas regiones impidieron rápidos asentamientos sociales, y las pocas comunidades nativas y extranjeras estaban en constante conflicto político y social. Con la consumación de la Independencia de México en 1821, el espacio se volvió nuevamente territorio de conquista sobre el cual España perdió casi todo su poder, llevando al establecimiento de la frontera geopolítica entre México y los Estados Unidos en 1848. Para el examen de la frontera que divide México de los Estados Unidos —forjada en el tiempo como límite y margen por los grupos que la han ocupado y por los grupos que actualmente ocupan cada uno de los lados divididos— será necesario recurrir a la historia del territorio.

El territorio que actualmente es el norte de México y el sur de los Estados Unidos fue considerado como frontera o, más bien, como orilla mucho tiempo antes del establecimiento de la línea divisoria en 1848. Más de dos siglos antes, hacia principios de 1600, el gobernador de

Nueva Vizcaya² definía el territorio, según investigaciones de Alfredo Jiménez, como “otro suelo, otro cielo y otro mundo” cuando lo comparaba con España (101). Poco a poco y gracias a las exploraciones de los españoles, la provincia de Nueva Vizcaya extendió sus dominios hacia este y oeste incluyendo áreas de los actuales estados de Sonora, Sinaloa y Coahuila. El territorio que habían ganado la Nueva Vizcaya y otras provincias como la Nueva Extremadura, conformada por Coahuila, Nuevo León y parte de Texas, se mantuvo como espacio marginal principalmente por las condiciones naturales. Según Jiménez, estas circunstancias marcaron, desde tiempos de los aztecas, la separación entre “la civilización mesoamericana y los nómadas de economía cazadora-recolectora que habitaban el norte” (103). Así pues, la frontera en la época de la Conquista³ estaba muy cerca a lo que ahora conocemos como Ciudad de México y, conforme avanzó la invasión y la colonización española, este espacio se fue simplemente desplazando hacia el norte. Sin embargo, este mismo escenario se mantuvo desde entonces y hasta muy entrado el siglo XIX, incluso después de la Independencia mexicana. Más tarde, a partir de la guerra entre México y Estados Unidos, hubo una redefinición y un restablecimiento de la frontera según las nuevas características geopolíticas; pues ésta había dejado de ser sencillamente una orilla (que ya había sido apropiada por comunidades sociales, es decir, ya era un territorio y un espacio) para convertirse en una línea divisoria.

Como hemos visto, las condiciones naturales del territorio fueron vitales para la definición de la frontera espacial del antiguo norte de México. Luego de 1848, fueron las condiciones políticas las que contribuyeron a observar la frontera territorial también como límite y como margen de una cultura nacional. Esta línea divisoria fue una delimitación jurídica,

² Provincia española situada en los actuales estados mexicanos de Chihuahua y Durango y una de las primeras en ser fundadas en el norte de México.

³ Frontera espacial, no lineal.

producto de la invasión y del avance de la colonización estadounidense. Fue precisamente la subdivisión de este espacio ya apropiado socialmente, la que provocó, de manera forzosa, la diferencia de cultura, de lengua y de economía, estimulando también la diferencia histórica entre los espacios separados. Es decir, si bien el espacio compartía una historia más o menos común antes de 1848, con la separación, cada lado debió llevar a cabo una reapropiación y rehistorización del territorio que les fue dispuesto. El lado mexicano se va a definir por su vínculo y su articulación con la nación y la cultura mexicana, mientras que el lado estadounidense va a buscar la cohesión de sus habitantes a través de una nueva identidad basada en principios raciales, para luego vincularse con la nación y la incipiente cultura estadounidense.

José Manuel Valenzuela explica que en el lado mexicano surgieron, inmediatamente después de 1848, imágenes que aludían a la ruptura, la mutilación territorial, la fractura y la pérdida (“Centralidad” 33-34). Estos sentimientos también fueron experimentados por las comunidades mexicanas que quedaron en el lado estadounidense. Según Valenzuela, el sentimiento de ruptura y pérdida marcó la percepción que se tuvo desde México sobre la frontera, recién demarcado el territorio. Lo que trajo como consecuencia que el vínculo de este nuevo espacio con la nación mexicana fuera un tanto problemático, y esto continuó hasta el siglo XX. Las nuevas condiciones de vida que experimentaron los fronterizos mexicanos con la separación, implicaron procesos complicados, por un lado, de cambio y, por el otro, de resistencia cultural. Hasta hace todavía muy poco, esos procesos se observaban desde el centro cultural mexicano como de “entreguismo cultural, de apochamiento o pérdida de la identidad nacional” (Valenzuela, “Centralidad” 39). Los fronterizos mexicanos trataron de no ser comparados con los mexicano-americanos a quienes sí acusaban de traidores a la patria. Por

tanto, las referencias al espacio (más local que nacional) eran básicas para la conformación y delimitación de la identidad en el espacio fronterizo del norte, por una parte como mexicanos, y por otra, como fronterizos.

Por otro lado, los mexicanos que permanecieron en territorio estadounidense sintieron con más fuerza la pérdida y la ruptura, luego de las modificaciones que se le hicieron al Tratado Guadalupe-Hidalgo que protegía sus derechos civiles y de propiedad. La comunidad mexicano-americana comenzó a desarrollar un imaginario de patria herida y derrotada. Por su parte, cuando la naciente nación estadounidense se propuso extender su territorio hacia el oeste y demarcó la frontera política con México, su visión de esta frontera era aquella que describe Frederick Jackson Turner en su escrito “The Significance of The Frontier in American History”. Para el historiador, la frontera era un límite que avanzaba conforme se conquistara territorio (muy parecida a la concepción romana). Era una línea provisional o una frontera en expansión que él también llamaba “tierra libre”, cuya continua recesión y el avance de los asentamientos americanos hacia el oeste explican el desarrollo y la expansión de los Estados Unidos como nación. La teoría de Jackson Turner, ampliamente discutida y hasta desacreditada —pues ignora que esa “tierra libre” era un territorio socialmente valorizado tanto por los nativos como por los pobladores españoles, criollos y mexicanos que desde principios de 1600 empezaron a habitar esas regiones— influyó por mucho tiempo en la idea de frontera que se tenía del lado estadounidense.

Las fronteras americanas tienen, pues, un carácter socio-histórico, la condición política y la condición cultural son funciones de la frontera socio-histórica que surgieron a partir de los imaginarios nacionales luego de las luchas de independencia. Debido a que las naciones

involucradas, en este caso México y los Estados Unidos, asumen que tanto sus territorios como sus fronteras les corresponden por naturaleza, sus límites territoriales han sido políticos y culturales más que socio-históricos. Diversas ciencias, entre ellas, la sociología, la etnología y la antropología, han tomado como objeto de estudio la frontera México-Estados Unidos poniendo en evidencia vías de intercambio cultural, de lenguaje, de tradiciones y de expresiones artísticas que contradicen las estrategias geopolíticas de ambas naciones. Pese a esto, la frontera como límite político ha sido un dispositivo de gran peso en la conformación de discursos y teorías de tono cultural sobre la frontera que divide estas dos naciones.

La frontera como discurso cultural. El caso de la frontera México-Estados Unidos

Siendo un lugar de operaciones simbólicas, el territorio es también elemento clave en la conformación del espacio cultural. Para la geografía cultural, el territorio sirve de área de distribución de las instituciones y las prácticas culturales. El espacio como construcción horizontal, es decir, en tanto situación única en un tiempo presente, es aquel que según Milton Santos “está formado por un mundo indisoluble, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones no considerados aisladamente, sino como el contexto único en el que se realiza la historia” (*La naturaleza* 54). En este sentido, el espacio geográfico de Santos se acerca mucho al espacio cultural que disciplinas fuera de la geografía han desarrollado, es decir, es un lugar de conceptos, valores e interpretación.

Entre estas disciplinas podemos mencionar los estudios poscoloniales a través de las investigaciones de Homi K. Bhabha. Bhabha propone localizar la cultura en el campo del *más allá*, el cual define como un momento de tránsito, un espacio caracterizado por un “sentimiento

de desorientación, una perturbación de la dirección”, en donde se experimenta un movimiento exploratorio (*El lugar* 17). De acuerdo a la idea de Bhabha, la cultura toma forma en espacios intersticiales (*in-between*) de poder y dominio social que se combinan para crear un lugar simbólico e intelectual, en donde se negocia la noción misma de territorio, así como de límite y frontera. Los espacios culturales intersticiales son tanto lugares como momentos de travesía. A diferencia de la idea propuesta por Santos, los lugares intersticiales de Bhabha no son físicos, son en cambio espacio-tiempos de enunciación, contruidos, generalmente, en espacios coloniales. Al ser irrepresentables físicamente, los espacios culturales constituyen, según el crítico, un tercer espacio. En él se organizan las condiciones de enunciación que ponen en entredicho la estabilidad de los símbolos de la cultura, pues éstos “pueden ser apropiados, traducidos, rehistorizados y vueltos a leer” (*El lugar* 58). Así, el tercer espacio es un lugar de creación y de producción, en donde se representa la diferencia cultural a través de dos estrategias: mimetismo e hibridación. El mimetismo es “una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se “apropia” del Otro cuando éste visualiza el poder” (*El lugar* 112). Por tanto, el mimetismo evidencia la ambivalencia del discurso colonial, así como trastorna su autoridad. La hibridación, por otro lado, posibilita el surgimiento de otras posiciones, pues “produce algo diferente, algo nuevo e irreconocible, una nueva era de negociación de significado y representación” (Bhabha, “Tercer espacio” 211). De tal manera, la hibridación confirma la emergencia de un discurso poscolonial, ya que disloca el proceso de colonización a través de la reinterpretación del discurso político. Como consecuencia, la cultura, vista como un espacio de intervención y enfrentamiento, “puede ser transformada por el impredecible y parcial deseo de hibridez” (*El lugar* 144). Es decir, por la intervención del tercer espacio, por el afán de transición, de desplazamiento. La

diferencia cultural que se crea en este espacio deconstruye, cuestiona y rebate las formas de dominio que establece una cultura. Podemos deducir así que el tercer espacio es para el espacio cultural lo mismo que la frontera para el territorio, pues juega un papel fundamental en la conformación de tal espacio. De ahí que la teoría de Bhabha sea recurrente en el análisis de la frontera, o que muchas veces frontera y tercer espacio se confundan.

Si consideráramos la frontera México-Estados Unidos como el tercer espacio que propone Bhabha sería en este sentido, como un lugar de enunciación que establece la diferencia cultural, social e histórica entre dos naciones económicamente desiguales, pero que a la vez produce algo diferente gracias a la combinación de las formas y expresiones culturales de ambos países. Ambas naciones actuarían como centros o discursos de poder (o discurso colonial, como lo llama Bhabha), los cuales se enfrentarían en este tercer espacio a un proceso de relectura, reinterpretación y rearticulación de signos y símbolos culturales que las identifican. La frontera como tercer espacio nos permitiría en tal caso vislumbrar un horizonte crítico-deconstructivo frente a los discursos de poder. Siendo así, la frontera adquiriría la función de espacio o discurso cultural independientemente de la geografía y de la historia que permitieron la apropiación social del territorio. Es decir, para los estudios poscoloniales la frontera como tercer espacio pierde su calidad de límite físico y de lugar de inscripción socio-territorial para convertirse “en una zona de préstamos y apropiaciones culturales” (Félix Berúmen, *La frontera* 23). Para los estudios poscoloniales ni el territorio ni su condición socio-histórica son elementos de mayor importancia en la conformación de la frontera como espacio cultural. En la frontera México-Estados Unidos como espacio o discurso cultural poscolonial, la hibridación de Bhabha tiene un lugar fundamental. Como ya se ha dicho, para Bhabha, la hibridez es parte esencial del tercer espacio o

del espacio entre-medio. De ahí que, de acuerdo con la teoría de Bhabha, la frontera México-Estados Unidos sea este espacio cultural híbrido.

Partiendo de la idea de Bhabha respecto a la hibridación entre culturas, el concepto ha sido ampliamente desarrollado en el terreno latinoamericano por el antropólogo Néstor García Canclini. El concepto de hibridación aplicado a la cultura fue acuñado por A. L. Kroeber inspirado en los estudios genéticos de Mendel, quien lo utilizó como sinónimo de cruce para la producción de resultados intermedios cuando no había mucha diferencia entre los ejemplares. Si las diferencias entre especies son claras, muchos de sus productos no pueden reproducirse, pero si son muy grandes, la hibridación es irrealizable. Por el contrario, las culturas, según las teorías posmodernas, sí pueden mezclarse, perpetuarse y enriquecerse. Las culturas estarían siempre tendiendo a igualarse, compartiendo sus características, al mismo tiempo que otra serie de impulsos empuja a cada una hacia sus propias particularidades. De esta manera, las culturas, al mismo tiempo que son divergentes, presentan hibridaciones⁴ (Valenzuela, “Persistencia y cambio” 217). Por su parte, George Yúdice colabora al discurso posmoderno diciendo que en estos tiempos de globalización, la cultura se presenta como un recurso económico “[e]n la medida que la cultura deviene de un recurso de acumulación y se multiplican las posibilidades de crear contenidos localmente, se reduce su valor como medio de enaltecimiento, de distinción, o de integración comunitaria” (20). Igualmente, Jean-François Lyotard observa que la cultura como espacio de producción y reproducción de saberes y conocimientos se desvincula de los sujetos sociales que le dan forma, para definirse a través de una valorización económica:

⁴ Esta historia del uso cultural del concepto de hibridación se encuentra en el artículo “Persistencia y cambio...” del investigador José Manuel Valenzuela.

Esa relación de los proveedores y de los usuarios del conocimiento con el saber tiende y tenderá cada vez más a revestir la forma que los productores y los consumidores de mercancías mantienen con estas últimas, es decir, la forma valor. El saber es y será producido para ser vendido, y es y será consumido para ser valorado en una nueva producción: en los dos casos, para ser cambiado. (6-7)

Para Yúdice y Lyotard, la transformación del saber en mercancía da como resultado una cultura que no depende del espacio físico. Según los críticos, la producción cultural como recurso económico se desvincula del territorio, de manera que en espacios fronterizos la cultura fluye a través del intercambio de productos. El pensamiento de estos teóricos lleva a la conclusión de que el límite territorial y las diferencias sociales e históricas que existen en las fronteras no impiden la fluidez cultural.

Para García Canclini, esta fluidez cultural es la que provoca la hibridación de culturas. La complejidad que implica la fluidez cultural y las identidades que a partir de ella se gestan, da lugar a procesos híbridos muy acentuados, por tanto la cuestión de la identidad se suma a la idea de hibridación desarrollada por el crítico. Para García Canclini, la identidad se fundamenta en la apropiación social de un territorio, es decir, para él la identidad sí tiene que ver con la pertenencia socio-territorial. Sin embargo, dentro de los estudios posmodernos, el territorio no es el único centro de referencia identitaria del sujeto social, pues el advenimiento de la cultura posmoderna multiplica los espacios identitarios, que son aquellos en donde coexisten culturas étnicas (las que tienen apego territorial) y las nuevas tecnologías. Es decir, se combinan pacíficamente polos opuestos, dando lugar a estos espacios, culturas y sujetos híbridos.

El espacio híbrido de García Canclini puede o no ser físico, es más bien un conjunto de lugares heterogéneos en donde conviven una gran diversidad de proyectos, etapas y niveles de desarrollo y lógicas culturales.⁵ Así pues, el investigador construye la noción de hibridación entendida como concepto cultural como un recurso para describir diversas mezclas interculturales. “Entiendo por hibridación [dice] procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (III). La noción de hibridación de García Canclini alude también a relaciones de sentido que surgen tanto de lo individual como de lo colectivo. De esta manera, hibridación podría referirse también al proceso que sufren los elementos del sistema de relaciones cuando se reinterpretan en el intercambio cultural. Estos elementos que no son rasgos fijos ni esenciales de individuos y grupos, son híbridos; pues, a través de ellos, se pretende reconvertir un patrimonio para reinsertarlo en nuevas condiciones de producción y de mercado.

La historia de los movimientos identitarios, dice García Canclini, (si entendemos aquí movimiento identitario como el proceso que se da en el sistema de relaciones) revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les da coherencia, dramatismo y elocuencia (VI-VII). Estos elementos no son solamente espaciales, sino temporales. Para García Canclini, la hibridación es propiciada por la transnacionalización de los capitales y las dinámicas económicas y culturales del espacio. El proceso de transnacionalización y, por consiguiente, la hibridación, clausuran la pretensión de establecer identidades “puras” o “auténticas”. Además, “pone en evidencia el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas o que intenten afirmarse como

⁵ García Canclini pone como ejemplo de espacio híbrido a toda América Latina.

radicalmente opuestas a la sociedad nacional o la globalización” (VI). García Canclini ejemplificará sus ideas al respecto en la ciudad de Tijuana, México, como espacio fronterizo.

En su libro *Culturas híbridas* (1989), García Canclini consideraba Tijuana como el laboratorio de la posmodernidad,⁶ como una ciudad multicultural, plural, “en donde el inglés y el español predominan y coexisten ‘naturalmente’” (298). Tijuana era, en esta línea de pensamiento, un espacio propicio para procesos de hibridación gracias a la presencia de diversas culturas, lenguas y expresiones tecnológicas. A pesar de los conceptos propuestos por García Canclini para el estudio de procesos culturales en los espacios latinoamericanos y su aportación a la teoría posmoderna, sus conclusiones respecto de la hibridez cultural en la frontera fueron ampliamente discutidas desde la antropología, la sociología, la etnografía y los estudios culturales. El sociólogo Gilberto Giménez, por ejemplo, considera que la hibridación de García Canclini “no implica ninguna connotación de orden, de organización interna, de composición o de dominancia en dichas mezclas al ser interiorizadas por los sujetos sociales” (*Estudios* 176). Giménez propone entonces que la cultura, en este caso la cultura fronteriza, sea aquella que es “actuada y vivida desde el punto de vista de los sujetos” (179). Giménez difiere de la perspectiva posmoderna de Canclini sobre la frontera, pues observarla como espacio cultural híbrido le quita al sujeto y al espacio mismo su relación con el territorio, es decir, los convierte en elementos imaginados. Específicamente en la frontera México-Estados Unidos, Giménez juzga que es un error de la teoría posmoderna considerar las regiones que se localizan a uno y otro lado de la línea divisoria, como lugares donde se desarrollan culturas híbridas y desterritorializadas (“La frontera norte” 26). García Canclini había definido desterritorialización como “la pérdida de la

⁶ Recientemente, en el 2008, García Canclini aceptó que Tijuana había dejado de ser un “laboratorio posmoderno” y que se había convertido, quizá, “en un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de un ingobernabilidad cultivada” (García Canclini en entrevista con Fiamma Montezomolo).

relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales” (288). Si tal fuera el caso, no sólo los sujetos se desterritorializarían, sino los objetos y las acciones. Recordemos que estos dos últimos son elementos esenciales del espacio en la definición de Milton Santos. Giménez se pregunta si esto es realmente posible y, en cambio, aboga por una idea de multiculturalidad, en lugar de hibridación, y por la multiterritorialidad en vez de desterritorialización (“La frontera norte” 26-27).

Para comprender la idea de Giménez es necesario entender y analizar cada uno de estos conceptos. Ya hemos expuesto en los párrafos anteriores la cuestión de hibridación. En cuanto al territorio, si éste es tal sólo al ser apropiado, ocupado y dominado socialmente a través del tiempo, la desterritorialización significaría, en un primer momento, desapego y renunciación a la historia, a la memoria individual y colectiva y a la identidad. Es decir, el sujeto social perdería todo referente territorial. Entender la desterritorialización como este total desapego o pérdida de referentes al territorio es prácticamente imposible si no se examina con la categoría complementaria de reterritorialización. Esto es, al mismo tiempo en que se pierden algunos referentes territoriales, éstos vuelven a tomar forma modificados en otro territorio. De ahí la idea de multiterritorialidad propuesta por Giménez que le ofrece al individuo múltiples referentes tanto con su territorio original como con aquel al cual se desplaza. Lo cual quiere decir que para que existan estas categorías el sujeto debe llevar a cabo un proceso de migración. Por eso Giménez afirma que la multiterritorialidad es una característica solamente de las culturas de diáspora, que son aquellas que en la frontera entre México y Estados Unidos “desbordan la frontera geográfica y se dispersan hacia el interior del territorio norteamericano, transportadas por los flujos incontenibles de la migración laboral” (“La frontera norte” 27). Yo concuerdo con

la opinión de Giménez que dice que aquellos individuos fronterizos que han experimentado un proceso de migración son, por tanto, multiculturales y no híbridos, pues mantienen múltiples contactos entre diferentes culturas, sin que ello implique la alteración substancial de su identidad (27).

Entiendo que en el proceso entre desterritorialización y reterritorialización se pierde la continuidad de tiempo y espacio debido al movimiento migratorio. Según las hipótesis anteriormente expuestas, la migración sería el elemento esencial para la efectividad de los procesos de territorialización y mezcla de culturas, sobre todo en espacios físicos fronterizos. Me pregunto cómo funcionan estas categorías en los sujetos fronterizos, o sea, en los no migrantes que viven en las fronteras geográficas, que como parte de comunidades sociales se apropian de esos territorios, que conservan todos sus derechos sobre éstos y participan activamente en su mejoramiento. ¿Son estos individuos uniculturales? ¿Cómo actúa en ellos la pertenencia territorial? ¿Cómo reciben éstos a los migrantes, a los sujetos multiculturales y multiterritoriales, cómo los incluyen en su historia, en su memoria, en su tiempo y en su espacio? Y, por otro lado, ¿los sujetos fronterizos no forman parte de la frontera como discurso o espacio cultural por no llevar a cabo procesos temporales o permanentes de migración, es decir, por no ser culturas de diáspora?

La frontera en la actualidad ha sido generalmente observada como marco fundamental para el análisis de los movimientos migratorios y de las identidades culturales que devienen de dichos movimientos, y no un como socio-territorio fijo en un determinado tiempo y espacio —y que es además producto de la evolución lineal de ese tiempo y ese espacio. Los estudios que se refieren a la frontera norte mexicana como este espacio fijo físico, social, histórico y cultural han

sido desarrollados por investigadores locales, quienes analizan las circunstancias especiales de producción, administración, gobierno, topografía, sociedad y cultura de sus regiones. Sin embargo, la limitada difusión que han tenido estos escritos ha impedido su inclusión en teorías o discursos de mayor peso o más favorecidos por centros culturales de difusión. Debido principalmente a este problema, la poca importancia que han tenido las cuestiones socio-históricas y, sobre todo, su relevancia en el terreno simbólico, las teorías sobre la frontera, anteriormente expuestas, parecen incompletas, con un vacío que no les ha sido posible llenar.

Los estudios etnográficos se han dado a la tarea de analizar si es verdaderamente posible la hibridez cultural en una zona territorial en donde la diferencia social e histórica es la que produce símbolos y categorías. Desde la etnografía, Pablo Vila va a responder algunas de mis preguntas, es decir, cuáles son los antecedentes de las relaciones sociales actuales en la frontera, de dónde vienen sus productos culturales y cómo funciona el intercambio de éstos y, por último, cómo reciben los fronterizos “sedentarios”, digamos, a los migrantes y a sus productos culturales. Como resultado de un amplio trabajo de campo en la frontera sur de Estados Unidos y la frontera norte mexicana, Vila concluye que la hibridez pierde fuerza, pues la mezcla de productos culturales no puede ser tan pacífica y sencilla en la medida en que las relaciones sociales entre los grupos que habitan el espacio limítrofe son complejas y en momentos tensas (6). Pues dentro de este espacio combaten diversos sistemas sociales y diferentes narrativas, unas que están en cambio constante y otras que permanecen.

Contra todo, la cuestión de hibridez no ha perdido peso cuando se trata del estudio de la frontera México-Estados Unidos. El proceso de migración también sigue siendo un elemento primordial, sobre todo para los intelectuales mexicano-americanos que dieron forma a los

estudios chicanos en los años ochenta. La crítica y escritora Gloria Anzaldúa recurre a estas cuestiones en su libro *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987). Para la crítica y escritora la frontera se vuelve netamente un concepto cultural, una abstracción, una metáfora que surge exclusivamente de una experiencia bicultural o multicultural luego de un proceso de migración. La frontera, dice Anzaldúa, es “una herida abierta” que da lugar, en el espacio estadounidense, al sujeto fronterizo o híbrido que resulta del movimiento migratorio. Anzaldúa acude a las ideas de Bhabha sobre hibridación, tercer espacio y espacio entre-medio para, como apunta María Socorro Tabuenca, embarcarse en la búsqueda de un sitio mítico/mágico en la frontera (“Aproximaciones” 89). Para este propósito, Anzaldúa se basa en discursos sobre la etnicidad, el género, la clase y la preferencia sexual, todo esto experimentado en el cuerpo femenino, mestizo, migrante y homosexual. Así, la frontera de Anzaldúa se vuelve concepto clave para los estudios poscoloniales y de la posmodernidad, pues, trasciende cualquier localización geográfica.

Anzaldúa como mexicano-americana pertenece a una minoría social étnica, por lo tanto, va a exponer, aunque desde una sola mirada y posición —la chicana— algunas respuestas a mis preguntas anteriores: cómo los habitantes fronterizos (estadounidenses) reciben a los migrantes mexicanos, cómo les dan cabida en su territorio, cómo los incluyen en su historia, en su memoria, en su cotidianeidad, en su cultura. Si Anzaldúa representa a una comunidad desterritorializada dentro de un espacio de poder que le es ajeno, se hace necesario llevar a cabo las dos estrategias que Bhabha propone para representar la diferencia cultural: mimetismo e hibridación. Estas dos categorías permiten, entonces, la reterritorialización de esta comunidad minoritaria dentro de ese nuevo espacio. No obstante, este proceso no es suficiente para que esta

comunidad tenga los mismos derechos sobre el territorio, la historia, la cultura y los productos económicos. Para tal efecto, los individuos migrantes necesitan efectuar un “movimiento identitario”, tal como Anzaldúa lo manifiesta en su libro, a través del cual puedan mostrar su poder como comunidad social dentro de un territorio extraño. La identidad resultante —la chicana— obedece más a una necesidad de derecho sobre el territorio que a un proceso de adaptación. La identidad chicana es, según se entiende de Anzaldúa, una identidad preconcebida, premeditada, de manera que tenga coherencia y preponderancia en el territorio estadounidense. La reterritorialización de la comunidad mexicana en los Estados Unidos se basa no en la reinserción de elementos socio-territoriales en otro espacio, sino de elementos históricos ya mitificados, por ejemplo, el relato de Aztlán. La presencia de los mexicanos en ese país obedecería entonces a un retorno al origen, a la recuperación de la tierra perdida. Por tanto, la identidad chicana, tal y como la imagina Anzaldúa, permitiría la pertenencia natural de la comunidad migrante a ese territorio.

El espacio fronterizo de Anzaldúa, localizado geográficamente en la frontera entre Texas y México, trasciende la cuestión física para manifestarse allí donde dos o más culturas, o personas de diferentes razas ocupan el mismo territorio: “where under, lower, middle and upper classes touch, where the space between two individuals shrinks with intimacy” (19). La frontera geográfica de Anzaldúa es límite político y cultural, es un cruce no forzoso sino voluntario que tiene consecuencias legales y repercusiones de rechazo social, racial y cultural. Su frontera metafórica, por otro lado, es aquella que brota de la herida provocada por el roce entre los dos mundos, es decir, el tercer espacio. Para la conformación del tercer espacio o la frontera,

Anzaldúa necesita de la tradición⁷ como elemento unificador de un grupo social marginalizado. La cultura de frontera que la crítica propone es el resultado de la conjugación de dos mundos en uno solo: “The U.S.-Mexican border *es una herida abierta* where the Third World grates against the first and bleeds. And before a scab forms it hemorrhages again, the lifeblood of two worlds merging to form a third country—a border culture” (25). Anzaldúa va a llamar “tercer país” al lugar en donde se lleva a cabo una rehistorización de símbolos que son el producto de otro tiempo y de otro espacio. A través de esta reterritorialización muy particular (pues, no todos los grupos sociales fronterizos tienen que recurrir a ella) es como la comunidad chicana busca su inserción en el territorio estadounidense.

Con todo, la importancia del libro de Anzaldúa radica en la contribución a la apertura de las manifestaciones culturales, sociales, artísticas y literarias de los mexicano-americanos, vistos como un grupo minoritario dentro de un ámbito de poder económico y político. Por otro lado, su obra fue una de las primeras en utilizar la idea de *frontera* para exponer una situación de opresión y subalternidad. La frontera, propiamente definida por Anzaldúa como “a dividing line, a narrow strip along a steep edge” (25) es política y cultural. La franja fronteriza, por otro lado, o *borderland* “is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition” (25). Interpreto el residuo emocional que expone Anzaldúa como lo que Valenzuela llama *pérdida y ruptura* con el origen, con el pasado histórico de un territorio invadido y perdido; es decir, con la desterritorialización de García Canclini. Como consecuencia, la frontera, vista desde la perspectiva del mexicano que migra a Estados Unidos, está en un estado constante de transición, se mueve con él, no tiene permanencia y, por

⁷ Tradición que es sacada de contexto, es decir, no obedece a un proceso lineal en tiempo y espacio, no es producto de la evolución de una sociedad a través del espacio y de la historia.

tanto, se desarrolla en espacios simbólicos de enunciación muchas veces contradictorios y ambivalentes.

En la frontera como tercer espacio, según la entienden Bhabha y Anzaldúa, se mezclan elementos culturales creando estas culturas híbridas y desterritorializadas “que se conforman de dimensiones, componentes y partes heterogéneas con orígenes disímiles y con historias diferentes” (Ohnuki-Tierney 190). Bhabha describe este espacio como un lugar que no es geográfico, sino que es más bien una condición que resulta tanto de la influencia de una cultura dominante como de la subordinada (1994). El proceso de invasión que sufrió el territorio del norte mexicano y el proceso histórico que se llevó a cabo en el lado estadounidense luego de la instauración de la línea divisoria, permiten una mejor y más clara distinción entre las culturas dominante y dominada dentro del territorio sur de Estados Unidos, que sólo pueden conjugarse en ese tercer espacio.

La idea de frontera iniciada por Anzaldúa se volvió imprescindible para diversas disciplinas académicas, sin embargo, no es suficiente para que esa sola idea conforme una teoría de la frontera, pues no están incluidos otros procesos socio-históricos y políticos que permitieron la apropiación territorial de los diferentes grupos sociales que también habitan tales espacios. Entre las corrientes de pensamiento que siguieron la idea de Anzaldúa, podemos mencionar *Border Theory* y *Border Writing*, esta última propuesta por Emily Hicks. Estas corrientes sobre la frontera no sólo abogan por una cultura alternativa y transnacional, sino que muestran la cultura mexicano-americana como un sitio privilegiado de operaciones culturales y expresiones artísticas. Anzaldúa introduce ideas y términos que luego fueron adaptados por corrientes teóricas, entre ellas, el feminismo poscolonial por el concepto de “the new mestiza”. Su libro no

sólo influyó en teorías como los estudios femeninos (*Women Studies*) y los estudios chicanos (*Chicano Studies*), sino que también dio pie a la conformación de una nueva corriente que tomó como objeto de estudio la frontera: *Border Theory*. Luego de la publicación de Anzaldúa, esta corriente fue desarrollada por autores como Emily Hicks, José David Saldívar, Renato Rosaldo y Harry Polkinhorn, entre otros.

Desde la llamada *Border Theory* la frontera se ve desde la perspectiva chicana como una zona cultural continua e interactiva. Anzaldúa le agrega la cuestión de los límites entre géneros, razas y preferencias sexuales, límites que no necesariamente surgen en relación con espacios físicos, sino con espacios y en economías simbólicas. Por otro lado, *Border Theory* también se ha alimentado de las teorías del crítico Néstor García Canclini y del arte de Guillermo Gómez-Peña, quienes celebran la frontera como un paradigma de la hibridez cultural posmoderna y posnacional. La principal crítica que se le ha hecho a este discurso teórico es su desapego de la condición material y socio-histórica de la frontera y, sobre todo, su indiferencia hacia el lado mexicano, pues la frontera estadounidense que se describe en este discurso se ha tomado como un concepto totalizador de la idea de frontera.

Paradójicamente, la teoría de Anzaldúa tiene el cariz de los discursos de poder y así se convierte en una especie de aparato colonial. La función de esta teoría de la frontera metafórica es crear un espacio para culturas cuya producción de conocimientos todavía sigue sujeta a la vigilancia y a la autorización del “colonizador”. Luego del proceso de desterritorialización y su posterior reterritorialización, dentro del espacio fronterizo geográfico, el sujeto fronterizo chicano puede ser este individuo multiterritorial y multicultural que propone Giménez, no así los fronterizos estadounidenses que resisten la inclusión de estos sujetos en su cultura, ni tampoco

otros sujetos que habitan en la frontera de ese y del otro lado, o los que tienen distinto origen, los que no son ni mexicano-americanos ni estadounidenses (blancos). En definitiva, la construcción teórica de la frontera como tercer espacio es, para varios estudiosos, entre ellos Pablo Vila, “una iniciativa norteamericana” (107), que ignora otras visiones sobre la frontera que surgen en espacios igualmente fronterizos en los cuales se experimentaron diferentes procesos sociales e históricos.

Por su parte, los habitantes del territorio de la frontera norte de México han desarrollado imaginarios culturales basados en la historia y la geografía del espacio. Luego de la separación política del territorio, los fronterizos del norte de México no experimentaron la invasión o la pérdida de posesiones, no tuvieron que adaptarse a procesos de identidad tan radicales definidos sobre otras bases como lo hicieron los mexicano-americanos, ni tampoco llevaron a cabo procesos de migración. El caos social en la frontera mexicana devino más de la separación que de la pérdida. Los problemas empezaron luego de que la nación vecina obtuviera los alcances económicos que actualmente posee. El límite establecido se comparte ahora con la nación “más poderosa del mundo”, por lo tanto, las diferencias económicas entre ambos países y entre ambas zonas fronterizas son notables y profundas. Para los fronterizos mexicanos, las relaciones con el otro lado de la frontera son esencialmente económicas. El comercio, la compra-venta y consumo de productos es para estos sujetos el motivo primordial de cruce o de relación transnacional, pero este cruce no es una migración definitiva, es más bien un ir y venir cotidiano y rutinario dentro de un espacio real y concreto.

El imaginario cultural de la frontera norte de México también se sustenta en sus relaciones sociales, culturales y económicas con la nación. Así, el espacio fronterizo mexicano se

define a través del territorio y su pasado histórico, de sus lenguas, de su cultura, de sus vínculos con la nación mexicana y sus imaginarios colectivos nacionales, pero sobre todo, por la permanencia de su frontera; frontera socio-histórica que actúa como demarcación geopolítica así como margen cultural de la nación a la que pertenece. Ésta es una de las principales diferencias entre la frontera norte mexicana y el tercer espacio fronterizo mexicano-americano, pues en este último se goza de gran dinamismo cultural y artístico, mismo que es reconocido y aclamado por las esferas académicas estadounidenses.

Luego de todos estos procesos, visiones y perspectivas, la noción de frontera debe ser estudiada y analizada desde múltiples acercamientos debido a que, en este sistema de relaciones, suceden diversos cambios dinámicos. La frontera con todas sus denotaciones y connotaciones, entendida como este espacio de confluencia, contacto y contexto, de sistema de relaciones de encuentro y de interacción, implica en este dinamismo un intercambio de bienes y servicios. Este intercambio siempre se da de manera diferente según las condiciones históricas, económicas y sociales, por lo tanto, la manera de controlar y regular dichas interacciones también está en constante transformación. En una etapa de profundas transformaciones es necesario dar cuenta de tal evolución. El continuo proceso de globalización lleva a repensar los discursos sobre nación, identidad e intercambio cultural y económico. Por tal razón, para la definición o examen de la frontera, hay que tomar en cuenta la actual frontera que divide México de Estados Unidos, incluyendo todas sus expresiones culturales, intelectuales y literarias.

La frontera es, entonces, un lugar dinámico desde que se propone como sitio de enfrentamiento y de defensa del territorio que delimita. La frontera moderna es producto del estado-nación, se cimienta en el reconocimiento y en la continuidad de la demarcación; es decir,

el límite trazado se vuelve natural. A pesar de las condiciones actuales de globalización, considero que la frontera moderna es un espacio de distinciones sociales, históricas, geográficas, políticas y culturales, que debe comprenderse a la vez como lugar de fusión y mezcla, del cual se desprenden diversas expresiones simbólicas que son producto de las relaciones que establecen dichas distinciones. Es esta frontera la que se manifiesta en las expresiones literarias que surgen en el norte de México.

La frontera México-Estados Unidos en la literatura

La diferencia de perspectivas, los rasgos distintivos de las diversas comunidades sociales que conforman la frontera entre México y Estados Unidos se revelan en las narrativas de cada uno de los espacios divididos. En los siguientes párrafos referiré la literatura de la frontera norte mexicana y la escritura fronteriza o *Border Writing* (Emily Hicks) para luego centrarme en las situaciones socioculturales particulares de la frontera norte mexicana y cómo estas situaciones se observan o se reflejan en la literatura.

Para Hicks, si hablamos de la expresión funcional de la actitud autoconsciente de un escritor yuxtapuesto entre múltiples culturas, la escritura fronteriza debe ser concebida como un modo de operación, más que como una definición:

It is an attitude on the part of the writer towards more than one culture. Border writers give the readers the opportunity to practice multi-dimensional perception and nonsynchronous [*sic*] memory. Border culture is a configuration of cultural practices in which the identity between cultural theory and praxis, that is, between any predetermined aesthetic and its implementation, has been replaced by a relationship of non-identity. (80)

Para Hicks, la “escritura fronteriza” da cuenta de un sujeto que es atravesado por múltiples discursos que resultan de las interacciones entre las culturas dominantes de Europa y Estados Unidos y las culturas latinoamericanas. De ahí que la estudiosa sugiera que el texto fronterizo es multidimensional. Como reacción a las ideas de Hicks, Scott Michaelson y David Johnson en su libro *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*, consideran que la experiencia del chicano en la “escritura fronteriza” se vuelve un fenómeno fronterizo paradigmático y prototípico.⁸ Tal punto de vista equivale, dicen los críticos, a ciertas prácticas de “policing of the border” (21), es decir, a una vigilancia de la frontera a través de un sistema que se basa en inclusiones y exclusiones y que intenta identificar la cultura de la frontera como cultura chicana, guiada por un deseo o “sueño de pureza” (18).⁹ Michaelson y Johnson advierten que la “escritura fronteriza” no toma en cuenta otros grupos que viven, conviven e interactúan en los mismos espacios, como los grupos indígenas, los negros y los chinos, quienes son, en este discurso fronterizo, marginalizados. Como vemos, Hicks va a seguir la idea de Anzaldúa, pues para la “escritura fronteriza” los sujetos fronterizos también son exclusivamente chicanos.

Respecto de su idea sobre la multidimensionalidad, Hicks la define como la habilidad de ver no sólo desde un lado de la frontera, sino desde el otro. De esta manera, la percepción multidimensional se conforma sobre dos códigos referenciales. Para la crítica, la frontera es cultural, no socio-territorial ni geopolítica, de manera que el “otro” lado no es específicamente el mexicano, por tanto estos códigos referenciales que dan cuenta de distintas percepciones sobre la frontera pueden encontrarse entre París y Buenos Aires o entre la Ciudad de México y Nueva

⁸ Cuando entrecomillo la frase “escritura fronteriza” lo hago para traducir *Border Writing*.

⁹ Esta idea de pureza está íntimamente ligada con la noción de *mexicanidad* propuesta por el centro cultural mexicano. La identidad chicana revalora y rescata elementos mestizos de la cultura mexicana. México y la frontera representan el paraíso perdido de un grupo social que es minoría en otro territorio, al cual consideran como el pasado histórico que cimienta su origen.

York, también se observan entre géneros, entre economías, etc. Así, Hicks encuentra la literatura o la escritura fronteriza, incluso la metáfora de la frontera, en textos de Julio Cortázar, en el realismo mágico de García Márquez, en Luisa Valenzuela y en los textos chicanos de Gina Valdés. También considera a Kafka como modelo de escritor fronterizo. Como consecuencia, el sujeto que es producto de la frontera propuesta por Hicks está descentrado y el objeto no está presente ni es inmediato, sino que está desplazado (xxiv). Este sujeto fronterizo, a quien Hicks también llama “border crosser”, es aquel que vive en una realidad bilingüe, bicultural y biconceptual.

Cuando Hicks describe las dos series de códigos referenciales que conforman al sujeto fronterizo o al “cruzador de fronteras”, dice que el sujeto está relacionado, en términos de identidad, estatus legal y derechos humanos, con la “máquina de la frontera” o *border machine*, y todo lo que ella conlleva, es decir, agentes de migración, helicópteros, cambios de política y maquiladoras (xxvi). O sea que, cuando Hicks conecta al sujeto fronterizo con un espacio concreto, ese espacio es la frontera México-Estados Unidos, más bien, el lado estadounidense de la frontera ya sea apropiado por la comunidad chicana o experimentado por el migrante. De nuevo, la teoría de Hicks no sólo ignora las narrativas del lado mexicano de la frontera, sino que ignora las expresiones artísticas de otras comunidades sociales que viven también en el lado estadounidense.

Por su parte, el crítico Harry Polkinhorn dice que la “escritura fronteriza”

es importante debido a su marcada marginalidad con relación a los centros de poder cultural; ya que carece de significancia [*sic*] dentro de los términos comunes del discurso crítico, plantea un reto para esos mismos términos. Su rasgo característico consiste en la

relación de oposición que, a la vez que enfatiza el poder de la diferencia que la constituye, hace literalmente imposible su teorización dentro de las convenciones discursivas que han surgido a partir del poder para racionalizar (esto es mistificar) su ventaja. (29)

Aunque Polkinhorn va más allá en su definición de escritura fronteriza resaltando su marginalidad respecto de otros centros de poder, esta escritura sigue siendo chicana. La aportación de estos dos críticos a la noción y estudio de la frontera moderna es que ofrecen una lectura de la frontera y de lo fronterizo, “en abstracto” (Tabuenca, “Rosario Sanmiguel” 137), como lugar de fusión y mezcla, al situarse a uno u otro lado de la línea divisoria, es decir, más allá de todo límite social, histórico y geo-político. Como escritos representativos de los estudios fronterizos, podemos mencionar, además de los libros de Anzaldúa y Hicks, *Border Matters: Remapping American Cultural Studies* de José David Saldívar, los cuales ya han sido criticados por Scott Michaelsen, María Socorro Tabuenca, Núria Vilanova y Humberto Félix Berúmen, entre otros. Estos últimos críticos e investigadores denuncian la imposibilidad de los estudios fronterizos estadounidenses para analizar la frontera desde su condición socio-histórica, porque para los estudiosos y escritores chicanos ésta es, principalmente, una categoría conceptual.

Las concepciones sobre el sujeto y el objeto fronterizos propuestas por *Border Writing* son las principales diferencias que se tienen con la escritura fronteriza mexicana. En esta última, el sujeto no está desplazado y el objeto —la frontera— está presente y es inmediato. El texto literario da fe de una frontera que es externa al sujeto, ambos, sujeto y frontera, coexisten en un mismo tiempo y espacio. El espacio fronterizo alberga la diversidad social y cultural, mientras el texto literario, en un tiempo actual, manifiesta e interpreta, a través de las experiencias diarias de

los sujetos, ese mismo espacio. Una vez dentro de la obra, la frontera socio-histórica y geopolítica alcanza dimensiones simbólicas.

La literatura de la frontera norte mexicana, un poco de historia

En la frontera México-Estados Unidos existen, entonces, dos perspectivas sobre la literatura de frontera, la mexicana y la estadounidense, las cuales difieren radicalmente. A pesar de esto, algunos críticos y escritores fronterizos mexicanos, entre ellos Miguel Rodríguez Lozano, Rosina Conde y Socorro Tabuenca, coinciden en que los estudios fronterizos ofrecen solamente una visión —la de los mexicano-americanos— para representar las circunstancias políticas, sociales y culturales de ambos lados de la zona limítrofe. El problema más grande que ven los críticos sobre los estudios fronterizos es que la academia norteamericana hace hincapié en los problemas que surgen en la frontera desde la perspectiva de su territorio, desconociendo las condiciones homólogas del lado sur. Los artistas mexicanos lamentan ser incluidos en la conformación de una idea de frontera de la cual no participan, porque sus referentes son completamente disímiles, adheridos a un proceso de definiciones históricas, sociales y estéticas diferentes.

La frontera que divide México de Estados Unidos y las manifestaciones artísticas y culturales que allí surgen han alimentado el trabajo crítico y de investigación de disciplinas como la sociología, la antropología, la filosofía y los estudios culturales y literarios. Además de ser objeto de observación que evidencia procesos culturales del mundo contemporáneo, la literatura que se escribe en esta frontera también revela conflictos internos de cada una de las naciones que

comparten el límite.¹⁰ Por otro lado, la literatura de la frontera norte mexicana es uno de los movimientos artísticos que mejor ilustra la tensión entre el centro (cultural) de México y la periferia pues, en el terreno cultural, los efectos del centralismo, opina Gómez Montero, “todavía cohíben de forma sustancial el desarrollo de las regiones y coartan la manifestación de múltiples expresiones artísticas y culturales en general, que tienen asiento y origen en la periferia” (47). Aún en nuestros días, lo que en México se ha definido como literatura nacional es todo aquello que se imagina y se escribe desde el centro simbólico y geográfico del país. El centro, dice Nelly Richards, ha sido tradicionalmente el lugar de la concentración simbólica del poder y de los valores, dando sentido a las representaciones del espacio (72).

A pesar del marcado centralismo cultural que existe en el país, el conocimiento sobre la cultura del norte y de la frontera, incluyendo la literatura y otras expresiones artísticas, entre ellas la música, se expandió fuera de esta zona geográfica gracias a una motivación del mismo centro que quiso comunicarse con sus regiones más apartadas. En realidad, el propósito de este organismo central era llevar cultura a donde no la había, a donde la “identidad mexicana” estaba en peligro de extinción o de ser contaminada por la influencia cultural de un *Otro* más poderoso que el centro mismo en cuestiones económicas, sociales, políticas y de medios de comunicación.¹¹

Durante la década de 1980 y todavía a principios de los noventa, según Tabuenca, las bellas artes y muchas disciplinas académicas, rompieron lazos con los centros de poder no sólo en México, sino en otros países occidentales, provocando un “boom de las literaturas regionales,

¹⁰ Me refiero a la literatura que se escribe en la frontera norte de México y a la literatura chicana que, en su mayor parte, abarca el sureste de los Estados Unidos.

¹¹ La “identidad mexicana” que difunde el centro cultural tiene que ver “con los mitos, tradiciones o costumbres que se identifican de manera primordial con las culturas prehispánicas; más aún, con las culturas mesoamericanas” (Gómez Montero 55).

las cuales, casi al unísono, protestaban por un lugar en la llamada literatura nacional” (“Apuntes” 94). A principios de los años ochenta el gobierno mexicano, en un afán por recuperar terreno y por “nacionalizar” las regiones más expuestas a la cultura extranjera, creó el Programa Cultural de las Fronteras. Este proyecto ofrecía apoyo a artistas y escritores para que, a través de sus trabajos, propusieran diferentes maneras de recuperar tradiciones, valores, costumbres y hábitos de la cultura nacional. El centro pretendía, empleando un discurso hegemónico, rescatar y difundir una identidad mexicana, homogeneizadora e indistinta. No obstante, los artistas fronterizos, aprovechando la oportunidad que tenían para comunicarse entre ellos, intercambiar juicios y unir fuerzas, usaron los recursos y los medios de publicación no solamente para expresar su sentir sobre la cultura y la identidad mexicanas, sino para publicar y divulgar su propia obra. Se crearon entonces talleres literarios, revistas y editoriales exclusivas para autores norteros de los cuales surgieron antologías y colecciones que, en su momento, tuvieron buena difusión. Muchos de los autores que se dieron a conocer a través de este programa serían luego llamados por la crítica “escritores fronterizos” y su obra empezaría a formar parte de “la literatura de frontera”, “la literatura de la frontera norte” o “la literatura fronteriza”. Se entrevé que el título fue una de las principales discusiones de la crítica literaria regional en los inicios de este movimiento.¹² Entre los escritores que actualmente se consideran parte de este fenómeno literario, se pueden mencionar los nombres de David Toscana (Monterrey, Cd. Juárez), Élmer Mendoza (Culiacán), Luis Humberto Crosthwaite (Tijuana), Rosina Conde (Tijuana), Rosario

¹² Fueron algunos investigadores y críticos literarios de la frontera misma quienes empezaron a analizar la literatura de estos autores. Entre estos investigadores podemos mencionar a los que escriben desde la frontera: María Socorro Tabuenca Córdoba, Humberto Félix Berúmen, Heriberto Yépez, Gabriel Trujillo Muñoz, Eduardo Antonio Parra, Nora Guzmán, Sergio Gómez Montero, Eve Gil. Así como los que escriben sobre la literatura en la frontera norte desde fuera de ella: Nelly Richard, Miguel Rodríguez Lozano, Núria de nuevo lo del acento Vilanova, Harry Polkinhorn, Diana Palaversich.

Sanmiguel (Ciudad Juárez), Regina Swain (Monterrey), Eve Gil (Hermosillo), Cristina Rivera Garza (Matamoros), Heriberto Yépez (Tijuana), Gabriel Trujillo Muñoz (Mexicali), Rafa Saavedra (Tijuana), José Manuel DiBella (Mexicali), Patricia Laurent Kullick (Monterrey), Eduardo Antonio Parra (Monterrey), Federico Campbell (Tijuana), Francisco José Amparán (Torreón) y Roberto Castillo Udiarte (Tecate).

Si bien el apoyo financiero del centro fue decisivo para el impulso de la literatura de la frontera del norte, su conformación y consolidación se inició en años anteriores. Entre los años sesenta y principios de los ochenta, cuatro autores empezaron a escribir sus obras situándolas en espacios rurales del norte mexicano. La llamada *Narrativa del desierto*, conformada por Jesús Gardea (Chihuahua), Gerardo Cornejo (Sonora), Daniel Sada (Baja California) y Ricardo Elizondo (Nuevo León), dio cuenta de la riqueza de temas, matices idiomáticos y tradiciones de los pueblos del desierto nortero. Estos cuatro autores serían los fundadores de una literatura que, principalmente por su temática, su lenguaje y el lugar desde donde se enuncia, se distancia del canon nacional para proponer una realidad geográfica, sociocultural y económica distinta a la realidad nacional respaldada por el centro cultural. Gardea, Cornejo, Sada y Elizondo recuperan historias y tradiciones que poco se habían tocado en la literatura mexicana desde la periferia misma; es decir, sin participar de las visiones que de estos espacios culturales se ofrecían desde la capital. La visión sobre el norte como periferia y zona fronteriza que se expresó en la literatura mexicana anterior a la *Narrativa del desierto*, cumplía con la función de documentar, es decir, de ofrecer un testimonio basado en una percepción externa, como la de un visitante.

Uno de los primeros referentes sobre “el norte” en la literatura mexicana fueron los chicanos. Octavio Paz dedicó un apartado de su *Laberinto de la soledad* (1950) a los pachucos.

En *Los motivos de Caín* (1957) de José Revueltas, el personaje principal es un chicano, Jack, que vive en situaciones límite, sin pertenecer o mostrar una identidad definida. En la novela de la Revolución, Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947) hace una descripción detallada de los “norteños”. Yáñez llamaba “norteños” a los migrantes mexicanos que se habían ido a Estados Unidos en busca de fortuna. Estos personajes relacionados con el norte y la frontera compartían en la literatura las características de “desterritorializados”, de hombres sin pasado, sin historia, faltos de tradición y apego religioso. Más recientemente, podemos mencionar las novelas de Carlos Fuentes, *Gringo viejo* (1985) y *La frontera de cristal* (1995), que muestran la relación cultural y económica entre México y Estados Unidos basada en “nociones estereotipadas y prejuicios nacionales” (Stauder 39). A pesar de situarse en la periferia de la cultura, el trabajo de los narradores del desierto, dice Christopher Domínguez-Michael, “demuestra que la provincia no es el páramo de los arquetipos ni el basural de un realismo costumbrista y obsoleto” (560). Sino por el contrario, esta narrativa llenó un vacío literario más allá de la nostalgia regional y satisfizo una necesidad de expresión que vino a enriquecer la conciencia de la cultura nacional, vista ahora a través de sus regiones y desde esta perspectiva.

Los autores norteños y fronterizos que se dieron a conocer a través del Programa Cultural de las Fronteras siguieron desarrollando en sus obras la preocupación por lo local iniciada por los narradores del desierto, alimentada por otros motivos que evidenciaban la necesidad de una literatura propia, de la región. Entre estos motivos están el auge de las clases medias y su demanda de mejores servicios educativos, el establecimiento de talleres literarios, el aumento de publicaciones sobre cultura y literatura a nivel local y regional, el fácil acceso a la información nacional e internacional y el crecimiento dinámico y significativo que experimentaron los

estados fronterizos durante la década de los ochenta (Tabuenca, “Las literaturas” 403).¹³ Sin embargo, el apoyo oficial no duraría mucho, pues esta “reafirmación de lo regional” contravenía los principios del centro al impulsar la difusión de la cultura nacional en la frontera o quizás contravenía también el deseo de las regiones de autodefinirse sin necesidad del centro.

A principios de los años 80, cuando esta manifestación artística empezaba a tomar forma, pocas eran las instituciones que ofrecían servicios editoriales en la zona norte del país. La capital, por su parte, contaba con espacios limitados (espacios creados gracias al Programa) destinados a la publicación de la actividad literaria de las regiones. En los últimos años, los gobiernos de los estados fronterizos, sus universidades y otros centros de difusión cultural independientes, han abierto o han mejorado sus medios de divulgación para que los escritores locales den a conocer sus obras. Esto abrió camino para que las principales casas editoras nacionales impulsaran internacionalmente el trabajo de los “escritores fronterizos”.

Tanto la literatura en la frontera norte como la crítica sobre ella se han desarrollado, en un principio, bajo condiciones poco favorables con respecto a su difusión. La manera de abordar la literatura de la frontera del norte de México desde la crítica ha tomado varias vertientes, los primeros debates versaron sobre el título con el cual la identificaban, luego se le restó importancia para examinar propiamente los textos literarios en relación con la idea de frontera y cómo ésta se manifestaba en temáticas, escenarios, discursos y técnicas. Se dio particular énfasis a la presencia de una frontera netamente geográfica, tal vez para remarcar la línea divisoria entre la literatura escrita del lado mexicano y la literatura fronteriza chicana respaldada por un

¹³ María Socorro Tabuenca reúne las opiniones de estos críticos sobre el auge de la literatura de la frontera. Cito directamente del artículo de Tabuenca “Las literaturas de las fronteras” contenido en el libro *Por las fronteras del norte*, coordinado por José Manuel Valenzuela.

movimiento ya consolidado en el terreno de la crítica anglosajona: *Border Studies* o estudios fronterizos.

Félix Berúmen hace un recuento de las características que la crítica observó en la literatura de la frontera norte, de acuerdo con el análisis de las obras publicadas entre los años ochenta y noventa. De su trabajo rescato los siguientes puntos:

- Se entiende por literatura de la frontera, la literatura de la región conformada por los 6 estados fronterizos del norte que colindan con Estados Unidos.
- En ella se trata algún tema fronterizo. Es decir, se da cuenta de la vida social en cualquiera de las ciudades y regiones fronterizas del norte. La frontera es la condición de la enunciación narrativa, el lugar desde donde se articula el discurso literario.
- Tiene en cuenta a los textos literarios que han disuelto las fronteras entre los distintos géneros textuales, es decir, que subvierten los cánones establecidos para dar paso a una escritura más flexible y experimental.
- Es un sistema literario reconocible a partir de la organicidad de sus diversas instancias de producción, transmisión, mediación y recepción; esto es, como una unidad estructurada y organizada históricamente que posee sus propias redes de producción, distribución, consumo y valoración crítica; pero que, al mismo tiempo, mantiene relaciones de subordinación y conflicto con el sistema literario nacional.
- Es una combinación de criterios geográficos, culturales, textuales y temáticos; pero comprendida principalmente a partir de los contextos socioculturales que le dan vida y sustancia (producción, difusión y recepción de la literatura). (33-37)

Como podemos ver, la literatura de la frontera norte mexicana se define sobre distintos valores pues, al contrario de lo que pudiera pensarse, los autores no siguen una línea estética que identifique su escritura como parte de una corriente literaria con preceptos o manifiestos definidos y declarados. Entre estos autores hay diferencias estilísticas y temáticas que permiten sostener vías de análisis, pero que imposibilitan la agrupación de autores y obras en un todo homogéneo y apacible. De ahí la problemática que se desató cuando la crítica literaria trató de dar un título al trabajo de estos autores. Por lo demás, la crítica ha agrupado a estos escritores principalmente bajo dos parámetros. Uno de ellos es su origen: la gran mayoría de estos

escritores nacieron y crecieron o solamente crecieron y todavía radican en diferentes puntos de los estados fronterizos.¹⁴ Esto también acarreó inconformidades por parte de algunos autores porque si bien ellos son fronterizos de acuerdo a su origen, no consideran que su obra también lo sea.¹⁵ Entre estos escritores agrupados por el origen, su edad es el otro parámetro, ya que nacieron entre los años cincuenta y setenta, empezaron a publicar a finales de los setenta y todavía en la actualidad siguen escribiendo y publicando. A pesar de todas las discusiones en torno a este fenómeno literario, los críticos coinciden en afirmar la existencia de un corpus de obras literarias que “aparece como una manifestación activada por los distintos factores culturales que se producen a lo largo de la franja fronteriza” (Tabuenca, “Apuntes” 100) y que “tiene como marco de referencia una región reconocible por el tipo de las relaciones sociales que ahí se despliegan (Félix Berúmen, *La frontera* 42). Podemos decir que la literatura de la frontera norte de México es, sobre todo, una combinación de criterios históricos, geográficos, culturales, textuales y temáticos; pero comprendida principalmente a partir de contextos socioculturales. De esta manera, la visión de frontera que luego se va a desarrollar en el terreno literario parte de una perspectiva “en concreto”, no “en abstracto”, de las distinciones geográficas, políticas, sociales y culturales de la frontera que se conforman a partir de la historia del territorio y de las relaciones cotidianas de sus habitantes y de las relaciones también cotidianas que se mantienen con el otro lado.

Óscar Martínez afirma que la cultura que se desarrolla en la frontera México-Estados Unidos está enraizada en la influencia que el límite geopolítico ejerce en la vida de los

¹⁴ Aquí se podría agregar que muchos de ellos también publican desde sus lugares de origen.

¹⁵ Félix Berúmen resalta la importancia del origen de estos escritores (nacidos o radicados en algún punto de la frontera), aunque “sus temáticas, los escenarios, personajes y lenguaje puedan o no corresponder al entorno fronterizo”.

fronterizos. Martínez explica: “the processes that make up the borderlands milieu —transnational interaction, international conflict and accommodation, ethnic conflict and accommodation, and separateness— are central elements in the values, thinking, and behavior of border people” (53). Si tomamos en cuenta no sólo a los migrantes que cruzan la frontera geopolítica sino a todos los habitantes de la franja fronteriza, los factores que distingue Martínez no son los predominantes o determinantes en la conformación de la cultura de la frontera. Hay que tomar en cuenta también elementos del regionalismo y las cuestiones de liminalidad y marginalidad. En este sentido, la cultura de la frontera está conformada tanto por la influencia y la fuerza ejercida por el límite y la interacción transnacional que en él ocurre, así como por fenómenos regionales de cada nación y por las relaciones y conflictos sociales, económicos y culturales internos y externos. Las situaciones socioculturales particulares de la frontera mexicana tienen que ver con el regionalismo que viene de distintas variaciones de la cultura nortea y de la cultura de los migrantes del centro y sur del país, así como de otros países de Centroamérica o de países de otros continentes. La cultura de la frontera se extiende desde el límite y hacia el interior, dependiendo de qué tanto se adopten elementos de la frontera en el modo de vida.

Los autores fronterizos mexicanos y su papel en el campo literario y cultural de la frontera

Los autores originarios de la frontera norte mexicana que escriben y publican sus obras desde ahí han sido víctimas de la marginación que el mismo espacio sufre. Al desarrollar su trabajo fuera del centro cultural mexicano —la Ciudad de México— quedan al margen de casi toda oportunidad tanto de publicar y difundir su obra a nivel nacional así como de la valoración crítica. En muchos casos, antes de ser leída y criticada, la producción literaria del norte se juzga

sobre los parámetros que identifican a la región misma. En el centro mexicano, por ejemplo, se pensó por mucho tiempo que a la frontera la definían ciudades como Tijuana y Ciudad Juárez, ya convertidas en mitos y estereotipos fronterizos. Según Humberto Félix Berúmen, Tijuana mantuvo la imagen de la ciudad casino, “del burdel fronterizo [...] En pocas palabras, el *nightclub* de la frontera [...] De cualquier manera, un lugar contrario o contrapuesto a cualquiera de las ciudades norteamericanas” (*Tijuana* 113). En épocas recientes, Ciudad Juárez ha alcanzado representaciones muy parecidas debido al narcotráfico y a la violencia contra las mujeres. El Programa Cultural de las Fronteras (instituido por Miguel de la Madrid en 1985) y el *Border Arts Workshop/Taller de Arte Fronterizo* (BAW/TAF) (encabezado por Guillermo Gómez-Peña) también contribuyeron a conformar una imagen preestablecida de las letras surgidas en el espacio de la frontera. Al respecto, la escritora mexicalense Rosina Conde dice que el Programa pretendía persuadir a los fronterizos “de asumir un papel dictaminado sobre la base de prejuicios falsos, que no aceptan [que en el norte] no se dé el huitlacoche ni se coma la flor de calabaza” (52). Por su parte, el Border Arts Workshop, según puntualiza en su página de internet: “serves to address the issues we are confronted with while existing in a region where two countries and cultures meet” (<http://www.borderartworkshop.com/Statement/statement.html>). El Taller de Arte Fronterizo expone las visiones de los migrantes o hijos de los migrantes mexicanos en Estados Unidos a través de murales, videos, escultura, teatro, fotografía y pintura. El Taller ha conformado una identidad fronteriza basada principalmente en las experiencias del migrante mexicano. De manera que ser un artista fronterizo significaba estar relacionado con cualquiera de las dos visiones, la del centro mexicano o la del discurso chicano.

La misma Conde corrobora que entre los años 80 y 90 ser llamado “escritor fronterizo” era asumir cualquiera de los dos estereotipos que, según Irina Nelson, los proyectos oficiales pretendieron institucionalizar, manteniéndolos a través de los mecanismos del aparato estatal (1). Algunos autores fronterizos mexicanos fueron invitados a participar en el Taller de Arte Fronterizo con la condición, según Conde, de que admitieran los ideales de la organización con respecto a la frontera como si fueran suyos. “Querían que aceptáramos a los luchadores y otros íconos de moda como si fueran de nuestra cultura; en otras palabras, querían que falseáramos quienes somos [...] Querían volvernos pseudo-chicanos” (Tabuenca, en entrevista personal con Conde).¹⁶ Considerada como algo propio, no como una obligación o una consecuencia de los proyectos instituidos por políticas dominantes, la literatura de la frontera norte se ha afianzado en el terreno crítico y literario nacional, aunque todavía está en vías de ser considerada como elemento fundamental para la creación de una teoría de frontera.

Los escritores fronterizos se han dado a la tarea de descubrir un espacio desde sus perspectivas o desde las muchas perspectivas de los diferentes sujetos que lo habitan. En los textos literarios se han explorado las fronteras físicas, sociales, raciales y culturales. En ellos, la frontera es móvil, cambiante, individual y colectiva, propia y ajena, hogar y lugar posmoderno y globalizado, pero es sobre todo el espacio desde donde surge un discurso que matiza el sentido del discurso nacional centralista y contribuye a la discusión teórica de la frontera. Los textos literarios del norte mexicano descentralizan y desencializan la noción de frontera casi absoluta de los discursos dominantes al descubrir y exponer situaciones propias de un territorio con vastas diferencias regionales, con profundos contrastes no sólo geográficos sino sociales, culturales,

¹⁶ María Socorro Tabuenca en entrevista personal con Rosina Conde. 23 de junio de 1995.

económicos y raciales. La problemática social generada en un espacio fronterizo que es además límite geopolítico tiene especial relevancia en la temática de los textos literarios. La literatura de frontera es una manifestación en la cual la frontera geopolítica y social —marginada y mitificada por las hegemonías culturales próximas— constituye el punto de partida para una elaboración textual del concepto. De esta manera, las situaciones socioculturales y los sujetos que surgen de la frontera se trasladan al plano estético y literario.

En suma, la frontera norte mexicana que se manifiesta desde la perspectiva de su literatura es una construcción geo-social, producida sobre la historia y la memoria, permeada de ideas sobre liminalidad y marginalidad. Esta historia es tanto la del pasado como la que se escribe en el presente; es decir, la historia que conformó y delimitó el territorio, así como la historia de las relaciones diarias internas y las que se tienen con la cultura del otro lado, con la otra lengua, con la otra economía, con la otra tecnología. La frontera en los textos literarios del norte de México es, además de escenario, un espacio sembrado de símbolos y significados que surgen tanto de la historia como de las relaciones sociales, económicas y culturales, relaciones que son locales, regionales, nacionales y transnacionales.

Tal visión de frontera debe ser una de las bases que dé lugar a los estudios literarios fronterizos. Para Félix Berúmen los estudios literarios sobre la frontera no se definen “por el contenido de las obras estudiadas ni por sus fronteras geográficas, sino en función de considerar la presencia de un campo cultural dentro del cual se despliega una práctica literaria reconocible por determinados rasgos y experiencias históricas” (107). Estoy de acuerdo con Félix Berúmen en que las fronteras geográficas, entendidas meramente como líneas o espacios físicos, no son necesariamente determinantes en la creación de expresiones culturales o artísticas. Sin embargo,

sí creo que los rasgos y experiencias sociales e históricas que originan campos culturales y simbólicos y prácticas artísticas se cimientan en territorios, en espacios valorizados socialmente. La frontera como espacio socio-histórico y geopolítico sería este factor determinante para la creación no sólo de una práctica literaria reconocible sino de la frontera como espacio simbólico.

En esta investigación, parto de que el valor simbólico de la frontera en los textos literarios del norte de México deviene de la frontera como espacio socio-histórico. Examinar la frontera como espacio socialmente valorizado y organizado, como lugar fijo en el tiempo y como producto de la historia y la memoria individual y colectiva, no le resta importancia a su valor y trascendencia simbólica. Sucede lo contrario, pues el valor simbólico es, de hecho, como se ha explicado en las primeras páginas, un componente importante del territorio. Si el territorio se considera tal luego de una convención social, es esa misma convención social la que permite la representación simbólica del espacio. El símbolo es, según lo define el Diccionario de la Real Academia Española, una representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada. Sin duda, la cuestión simbólica de la frontera juega un papel importante en el subconsciente colectivo del norte de México, siempre en función de la permanencia y cotidianeidad de esa frontera, de su historia, de su labor de defensa y ofensa de la nación a la que pertenece, de su papel de límite y margen, y de su importancia económica y cultural tanto en el ámbito nacional como en el marco de la globalización.

La literatura de la frontera norte de México está en esta investigación no como una expresión localista de la cultura, ni como una estrategia mercadotécnica de las editoriales, ni como representación de mitos y estereotipos, sino como una práctica literaria que, por un lado,

ofrece su propia concepción de una realidad fronteriza aportando nuevos enfoques fundamentales para la creación de una teoría de la frontera y, por otro, participa en el ámbito literario contemporáneo a través de una escritura con significativas aportaciones temáticas, estilísticas y lingüísticas. Es mi intención mostrar en los siguientes capítulos estas facetas de la literatura que actualmente se escribe en la frontera del norte mexicano, resaltando su relevancia y contribuciones a la literatura mexicana e hispanoamericana en relación con los problemas sociales, económicos y políticos del mundo moderno.

CAPÍTULO II

LA FRONTERA COMO LÍMITE EN “SABADITOS EN LA NOCHE” DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE Y *BUTEN SMILEYS* DE RAFA SAAVEDRA

Introducción

Por mucho tiempo la geografía definió el territorio como un espacio fijo. Hoy la misma ciencia lo reconoce como una construcción socio-histórica, cambiante por las representaciones sociales que en ello se engendran. En su lucha por dominar el medio físico que se proponen habitar, los grupos sociales van adaptando los elementos del ambiente hasta someterlos para luego convertirlos en recursos, en medios de subsistencia. Así es como Ángel Bassols Batalla afirma que en la actualidad los estudios geográficos “consisten en examinar la acción del medio natural sobre el hombre y su actividad económica y al mismo tiempo la que ejerce la sociedad sobre el ambiente natural, transformándolo incesantemente” (13). Tal proceso de transformación del espacio físico conlleva, según Bassols Batalla, un adelanto económico y social, es decir, estimula el progreso humano en la medida en que los grupos sociales están mejor preparados en su lucha contra la naturaleza (14). Consecuentemente, la explotación del medio geográfico es la base del desarrollo económico de los pueblos, pues el sometimiento de los elementos naturales trae consigo, entre otras cosas, cierta evolución de la ciencia y la tecnología.

En este contexto, los actores sociales a través de sus prácticas y representaciones construyen su forma de ser y de estar. El advenimiento del ser humano sucede en el tiempo dentro del territorio apropiado, el cual actúa como soporte de contenidos cognitivos, afectivos y simbólicos. Siendo así, las representaciones sociales tienen una base geohistórica.

El afán por pertenecer a un territorio ha llevado a los grupos sociales a imaginar tradiciones que acrediten su presencia y continuidad histórica en un espacio. Por tanto, la sociedad se estructura en espacio-tiempos, de manera que no es posible su comprensión sin considerar el modo en que la sociedad ha producido la historia para su supervivencia. Estas formas de adaptación participaron en la constitución de las naciones y las identidades nacionales. De modo que para el estudio del territorio es indispensable el análisis de las prácticas y las representaciones sociales que evidencian cómo los individuos se han apropiado del espacio y cómo se han relacionado con otros tanto a lo largo de la historia como en circunstancias históricas específicas.

Las representaciones sociales, según Denise Jodelet, componen una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido que permite la construcción de una realidad común a un conjunto social (*Lés représentations* 36). Esta realidad, que es la base del sentido común, se fundamenta sobre un objeto determinado, siendo el territorio uno de los principales. Jean-Claude Abric coincide con Jodelet en que no existe una realidad objetiva a priori, “toda realidad [dice] es representada, es decir, apropiada por el grupo, reconstruida en su sistema cognitivo, integrada a su sistema de valores, dependiendo de su historia y del contexto ideológico que lo envuelve. Y esta realidad apropiada y estructurada constituye para el individuo y el grupo la realidad misma” (12-13).¹⁷ Siguiendo la idea de Abric, la realidad es el producto del territorio material y simbólico forjado individual y colectivamente para que actúe como centro de afectividad social y lugar donde converge la historia. El territorio, como dicen Rajchenberg y Héau, “queda entonces investido de una fuerza simbólica capaz de unificar sentidos en torno al

¹⁷ Traducción de Rájchenberg y Héau en “La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX”, p. 41. La referencia completa está en la bibliografía.

espacio habitado y económicamente ocupado” (42). Dicho espacio depende de las características específicas del territorio, como por ejemplo, su particular historia, situación geográfica y recursos naturales, su relación política con la nación, aportación a la construcción de la identidad nacional, contribución económica y participación cultural. Entre los territorios conectados histórica o geográficamente, siempre hay uno privilegiado o focal, según Rajchenberg y Héau, en el cual se condensa la actividad simbólica que representa a toda una nación (42). Usualmente, en el territorio focal surge el imaginario predominante de patria. Los territorios focales contienen una mayor cantidad de recursos naturales aprovechables, un determinado tipo de recursos que satisface necesidades particulares de una sociedad dada. No obstante, existen otros territorios que están geográficamente alejados de los territorios centrales o focales o, por el contrario, cerca de espacios privilegiados, que no cuentan con suficientes recursos naturales cuya explotación favorezca el avance económico nacional. Tales territorios se consideran como fronterizos, no en su sentido lineal o de línea divisoria sino como espacios periféricos o marginales que no necesariamente coinciden con límites políticos nacionales. Las representaciones sociales y la actividad simbólica se intensifican en espacios fronterizos que fungan o se convierten en líneas divisorias entre naciones. Si tal es el caso, dicho límite nacional o geopolítico también tiene una participación activa en la representación del territorio.

No obstante el peso que la cuestión socio-histórica ejerce en el proceso de apropiación y representación territorial, en los territorios fronterizos que se desempeñan como límites geopolíticos la dimensión material es, muchas veces, la base de la dimensión cultural. Esta dimensión material está inscrita en el paisaje y frecuentemente se representa por una línea que simboliza la discontinuidad territorial. El mayor o menor peso de la cuestión material del límite

geopolítico tiene que ver con la distancia; es decir, dentro del territorio fronterizo algunas comunidades se desarrollan en la contigüidad de los límites, otras están más alejadas y, en esos casos, es la frontera como construcción socio-histórica la que tiene más valor a la hora de conformar otras dimensiones territoriales como la cultural y la social. Dentro de estas dimensiones se conforman variadas ideas sobre la frontera. Por ejemplo, en la dimensión sociocultural surge la idea de frontera como sitio de contacto y contexto que representa el intercambio cultural e intelectual entre los sistemas presentes. En la dimensión política, por otra parte, se crea el límite que separa dos o más modos de apropiación y aprovechamiento territorial.

Para las comunidades adyacentes, el rol de la cuestión material de la frontera en la conformación de su cultura también depende de con quién se comparte el límite y del peso que ejerce el territorio focal. Con todo esto, un territorio fronterizo que funciona como límite nacional es a la vez “tierra y símbolo”; el símbolo encarna “la resonancia de la tierra en el hombre” (Giménez y Héau 3). El norte de México como margen y límite es un lugar ideal para el estudio de las representaciones sociales fronterizas y la actividad simbólica, pues su simbolización obedece a esta doble función. A nivel transnacional, la frontera México-Estados Unidos se ha visto como un mismo territorio que, en general, tiene mayor significación para quien lo cruza de sur a norte. De tal forma, esta doble función del territorio fronterizo mexicano ha quedado fuera de toda valoración que colabore en la noción de frontera gestada en razón de la línea divisoria entre los dos países. En esta noción de frontera surgida de considerar el territorio como un todo, el límite —geopolítico, del Estado-nación— ha prevalecido sobre cualquier otra acepción de frontera emergida de ese mismo territorio.

La línea que separa México y Estados Unidos es una de las fronteras más dinámicas y pobladas del mundo. En tanto frontera histórica se ha tomado como representación de la usurpación territorial; como límite político ha significado, además de la delimitación espacial, la desigualdad económica y cultural entre las dos naciones. Los procesos de globalización y los tratados comerciales entre las naciones americanas han convertido esta frontera en un espacio apto para la cooperación y la interdependencia mercantil. Sin embargo, los vínculos que aquí se establecen permanecen sujetos al sistema de pensamiento hegemónico, es decir, al de la nación con mayor poder económico. Un muro que progresivamente se fortalece es uno de los símbolos de estas relaciones de integración-desintegración. Este mismo muro tiene diferentes significados para los grupos y los individuos sociales que cotidianamente conviven de una u otra manera con él.

La práctica literaria que se lleva a cabo en esta frontera es la actividad a través de la cual las problemáticas sociales e históricas descubren una realidad socio-territorial. Los autores fronterizos mexicanos se apropian del espacio y lo redimen para sus lectores, ofreciendo una perspectiva interna del límite y margen. En lo que sigue, busco comprobar que el límite, como circunstancia territorial, ofrece una simbología específica, todavía no contemplada por los discursos dominantes.

La fuerza simbólica que produce el límite del norte mexicano depende de las características particulares del territorio. Los símbolos ahí participan activamente en la creación de la frontera como espacio cultural, mucho antes de que tanto los símbolos como los productos culturales sean sometidos a un proceso de transnacionalización debido al movimiento migratorio propio de la región. La frontera del norte de México como espacio cultural es un lugar de

inscripción social, histórica y territorial; es el espacio que Milton Santos describe como un conjunto de sistemas de objetos y de acciones considerados como el contexto único en el que se realiza la historia (*La naturaleza* 54). Estos objetos y acciones modifican y redefinen el propio lugar a través de la recreación de las condiciones ambientales y sociales (61). Es en esta recreación ambiental y social en donde la dimensión material de la frontera permite el surgimiento de la dimensión cultural. Mi aportación a los estudios fronterizos consiste en partir de que la frontera contiene una existencia material propia —en este caso ocasionada por el límite geopolítico—, la cual, junto con la situación socio-histórica, da origen a una dimensión social y cultural.

En territorios fronterizos que actúan como límites políticos, la realidad social puede tener dos caras o manifestarse en dos diferentes ámbitos: el local que se sujeta a las reglas del territorio regional y nacional, y el transnacional que surge de las relaciones con Estados Unidos. Los símbolos de cada ámbito pueden tener distinto origen social, histórico y cultural, ya que cada uno de ellos obedece a cierta conveniencia y beneficio de las comunidades sociales que participan de las relaciones locales y transnacionales. A pesar de que el objeto que es la base de esta simbología es el mismo en los dos ámbitos —el territorio y la frontera— las representaciones sociales que surgen alrededor del objeto no tienen el mismo sentido pues se fundamentan, en muchos de los casos, en esta conveniencia y beneficio. Aún así, el gran peso que tienen las relaciones transnacionales, principalmente a raíz de la diferencia económica entre los dos países, se ha tomado no sólo como la base para construir una realidad fronteriza (de valor conceptual totalizador) y, por ende, de su simbolización, sino de una teoría de la frontera única y exclusiva.

Propongo ver la frontera desde otra perspectiva, por medio de la cual el mismo referente se construye, deconstruye y reconstruye.

Los símbolos fundados sobre una realidad histórica y geográfica, también llamados geosímbolos,¹⁸ son aquellos que “delimitan el territorio, lo animan, le confieren sentido y lo estructuran” (Bonnemaison 55). Los geosímbolos participan en la creación de una realidad fronteriza que, a pesar de lo que se pretende desde la perspectiva hegemónica, no se define por completo en el ámbito transnacional; es más, desde la perspectiva de este ámbito queda invisible la posicionalidad espacial de la frontera como territorio y límite.

Los Geosímbolos en el norte de México

Los geosímbolos pueden ser lugares que representan hechos históricos relevantes, así como identidades locales, pertenencia o identificación con el territorio; es decir, son lugares y objetos materiales que conforman el patrimonio cultural. Como uno de los pilares de la realidad social y, como concluye Joël Bonnemaison, los geosímbolos obedecen a tres principales razones: la política, la religiosa y la cultural. Dentro del territorio mexicano, los lugares geosimbólicos del norte se han determinado sobre dos perspectivas, la regional y la nacional. Siendo la que conforma la idea de patria y de identidad mexicana, la perspectiva nacional o del territorio focal abarca los geosímbolos propicios para el propósito de integración socio-política. Los lugares que representaban hechos históricos internos e identidades locales en el norte de México poco fueron tomados en cuenta para la construcción de la identidad nacional o para la conformación de la idea de patria; es decir, no fueron considerados como geosímbolos nacionales. Pareciera que su

¹⁸ Según Bonnemaison, los geosímbolos marcan el territorio con símbolos que arraigan las iconologías en los espacios-lugares (55).

condición de orilla desde el tiempo de los aztecas (véase el primer capítulo sobre la historia del territorio) marcó su imagen de tierra inhóspita habitada por indios bárbaros que no aportaba nada relevante al imaginario de nación. Luego de 1848, ahora en su calidad de límite geopolítico, el territorio del norte mexicano debió rápidamente investirse de una identidad nacional para defender la patria de los avances bélicos, en un principio, y luego de la influencia económica, social, política y cultural de otro territorio focal. El norte fue entonces identificado por medio de geosímbolos que no tenían ninguna relación directa con el territorio. Las comunidades se vieron forzadas a relacionarse con los imaginarios de grupos indígenas alejados en tiempo y espacio, ruinas, volcanes, ritos y tradiciones, lenguas extranjeras y modos de ser diversos a los suyos.

Si los geosímbolos son lugares portadores de identidad, cargados de sentido y memoria, en el norte de México los dos más importantes son el desierto y la frontera. Estos dos espacios han sido no sólo los referentes identitarios de mayor peso, sino motivo y razón de diversas expresiones culturales, artísticas y, sobre todo, literarias de los habitantes del norte. Antes de la instauración del límite geopolítico, el desierto como rasgo geográfico fue determinante en la definición del territorio como tierra bárbara y sin ley. Dichas características del territorio se transfirieron automáticamente al sujeto habitante, para quien, por el contrario, luego de haber dominado los elementos naturales, el desierto significaba terruño, espacio de identificación, tierra de trabajo y objeto de apego afectivo. Se puede apreciar aquí que la representación del territorio del norte desde ambas perspectivas, local y hegemónica, surge a partir tanto de la forma geográfica del espacio como de la imaginación de los sujetos. Esta conciencia geográfica obedece desde la perspectiva nacional a un proceso de construcción del territorio de manera que se justifique su inserción en la nación. Desde la perspectiva local, en cambio, la conciencia

geográfica se subordina a un proceso de pertenencia al territorio que involucra, además de un aprovechamiento de los recursos naturales, “una relación de esencia afectiva” (Giménez y Héau 3). Tales representaciones territoriales pudieran observarse como “geografías imaginadas”, concepto propuesto por Edward Said a partir de su definición de Orientalismo. Para Said, una geografía imaginada divide al mundo en dos partes desiguales: el mundo familiar de Occidente (racional, virtuoso) y el mundo sensual exótico, pero también irracional y peligroso de Oriente (40-42). Según Said, el mundo occidental construyó el oriente como objeto de sus propósitos coloniales, imaginándolo geográficamente, de manera que la conciencia geográfica acreditara la apropiación de esos territorios. Este proceso es lo que Said llama Orientalismo. Tal idea, afirma Oliver Kozlarek, “se convirtió en un patrón según el cual todos empezamos a imaginarnos el mundo, incluso los “orientales” (193). El Orientalismo permite que la realidad del *otro* sea suplantada por una imagen que autoriza la dominación de territorios e individuos.

En el proceso de construcción de México como nación, la visión que divide las partes, el mundo familiar y el mundo exótico, obedece a cierto orientalismo, según propone Said. El desierto sería este mundo irracional, peligroso e inestable que hay que imaginar para que se vuelva familiar y forme parte del acervo de la nación. La perspectiva nacional, tal como el pensamiento colonial, no solamente pretende infundir discursos, interpretaciones e imaginarios sobre el territorio del norte, sino que implica también, en palabras de Kozlarek, “una violencia territorial que les quita a los afectados literalmente la tierra sobre la que se erige su cultura” (194). El desierto considerado por sus habitantes como mundo familiar es uno de los principales cimientos culturales del norte mexicano. Su valor como elemento de representación y conocimiento demuestra no sólo la importancia y trascendencia, sino la vigencia de la cuestión

geográfica y territorial en la creación de las representaciones sociales y la actividad simbólica. La dimensión imaginaria del desierto, ya sea interna o externa, constituye en gran parte la realidad socio-histórica del territorio del norte de México.

Después de 1848, el norte mexicano tuvo que incluir el límite geopolítico como una especie de geosímbolo forzoso en el proceso de representación territorial. El límite geopolítico se naturalizó y materializó en el territorio, es decir, se convirtió en referente geográfico, social, cultural e identitario, en espacio de significación, de memoria y de apego afectivo en el cual se condensaba buena parte de la historia (no sólo local, sino nacional). A partir de ese momento, el espacio marginal y el límite político se confunden y luego se conjugan en un concepto más amplio de frontera, lo que acarrea también una intensificación de la dimensión simbólica. Sin embargo, recordemos que frontera y límite presentan grandes diferencias. Los límites geopolíticos son el producto de acuerdos entre las naciones. La frontera, por su parte, equivalente a orilla y margen, obedece más a las condiciones naturales y culturales que a las políticas. Al coincidir límites y fronteras en un determinado territorio estos conceptos empiezan a usarse indistintamente, de nuevo, a beneficio y conveniencia de los grupos sociales según sus pretensiones sobre el territorio. Entre estas pretensiones podemos mencionar defensa, incursión, expansionismo, demarcación, separación, etc. Así, la frontera puede ser fija y móvil, permanente y discontinua, transitable e infranqueable, venerada y despreciada. Las representaciones sociales del territorio fronterizo, como margen y como límite, surgen a partir de estos conceptos binarios. Por supuesto, hablar de límite en el territorio del norte de México implica discutir sobre las relaciones que se tienen con los Estados Unidos, puesto que el límite como geosímbolo tiene

diferente significación dependiendo del lado desde el que es observado por los sujetos habitantes y de las posiciones sociales y económicas que éstos ocupan.

La frontera norte: límite

En esta investigación y según las características particulares del espacio en el cual fundo mi análisis, el concepto de frontera surge de considerar el norte mexicano como territorio fronterizo en el cual coinciden el margen y el límite geopolítico. El Diccionario de la Real Academia Española define límite como línea real o imaginaria que separa dos terrenos, dos países, dos territorios, y como extremo que alcanzan lo físico y lo anímico; también como final o última etapa. La función de distribución, de dividir lo que está adentro de lo que está afuera y clasificarlo, es una de sus principales características. La representación antropológica que ofrece, por lo tanto, es un proceso de construcción del *yo* y del *otro*. El límite actúa como lugar en donde se plasman estas dos entidades en oposición; asimismo puede ser una figura material o inmaterial, según las representaciones sociales.

El límite se materializa y se simboliza gracias a mecanismos de observación y de reflexión mediados por el contexto. No sólo el contexto en el que se sitúan los individuos y los grupos, es decir el medio físico, influye en este proceso, sino también, como dice Jodelet, “la comunicación que se establece entre ellos, [...] los marcos de aprehensión que proporciona su bagaje cultural; [...] los códigos, valores e ideologías relacionados con las posiciones y pertenencias sociales específicas.” (“La representación social” 473). Luego que un individuo ha participado en el proceso de apropiación y valorización del territorio como parte de una comunidad, su adscripción a diferentes grupos obedece a su posición social, otras veces racial,

económica, profesional, de género u orientación sexual. La pertenencia de un individuo a un determinado grupo, como dice Araya Umaña, posibilita “la acumulación o acopio social del conocimiento que se transmite de generación en generación” (14). Tal proceso origina una cadena de visiones e interpretaciones de los eventos, los lugares y las acciones. Por tanto, el proceso de elaboración de la realidad social, en nuestro caso, de la realidad fronteriza, es, por una parte, fruto de la cotidianeidad en un espacio compartido.

La línea divisoria como espacio compartido adquiere vital importancia en la conformación del espacio, es decir, en el modo en que el territorio es valorado y simbolizado socialmente. Las representaciones sociales se reproducen y asimilan según los comportamientos de los sujetos, dando paso a las representaciones colectivas. Tales representaciones son formas de conciencia que el grupo social impone a sus miembros; son categorías abstractas o conceptos que se producen de manera colectiva y que forman parte del bagaje cultural de la sociedad. Las representaciones colectivas ejercen tal fuerza sobre los individuos que, muchas veces, los hacen actuar de determinada forma aún en contra de su voluntad. Veo una estrecha relación entre las representaciones colectivas de Durkheim y la idea de *vida en común* de Santos que surge de la cooperación y el conflicto entre los sujetos sociales.

Las representaciones colectivas en la frontera México-Estados Unidos se han caracterizado por ser tanto de intercambio y negociación como de dominio y resistencia. Estas relaciones no son propias de un lado o del otro, no son constantes ni siguen un patrón; se dan a conveniencia de los diferentes grupos sociales. Las representaciones sociales tanto colectivas como individuales en la frontera México-Estados Unidos surgen de las relaciones paradójicas que el límite incita.

El límite, en su calidad de geosímbolo que separa dos territorios que alguna vez formaron parte de un mismo espacio, estimula la creación no sólo de distancias físicas y mentales, sino históricas y sociales. A través de ese límite, las representaciones sociales colectivas, que muchas veces se convierten en poderes centrales, tienden a ver la frontera “como la zona de contención de las amenazas provenientes del vecino, que es visto como un potencial enemigo” (Ramírez 431). Vemos entonces que para que el límite ejerza su poder geosimbólico en la creación de las representaciones sociales no es necesario que los sujetos lo traspasen. Sin embargo, aquellas relaciones que surgen del cruce acarrearán otra serie de representaciones que conforman una realidad común para los que se trasladan. El límite visto como pasaje, como motivo de cruce, se convierte en una especie de horizonte o umbral que divide y une mediante el cruce, sin contar su enorme labor en la creación de las representaciones sociales.

Con todas las diferencias territoriales, geográficas, sociales y económicas en territorios fronterizos se crea un universo complejo en donde los sujetos se organizan en torno a las particularidades espaciales así como a diversos comportamientos y sentidos que se derivan de la apropiación y pertenencia a dichos espacios. Estudiar este universo complejo implica situarse en diferentes tradiciones culturales, en busca de las posiciones jerárquicas que atraviesan el espacio, para entender y apreciar la productividad de los grupos sociales. Así, el espacio compartido, apropiado y valorado, se divide en diversos discursos y contextos de enunciación e interpretación. La frontera como espacio de enunciación permite la comunicación entre los diferentes comportamientos y sentidos y, en consecuencia, la creación de un lugar o de varios lugares habitables, comprensibles y dialógicos.

La literatura que se produce en la frontera norte mexicana se convierte, generalmente, en un mecanismo de representación ficcional de las prácticas sociales, culturales e históricas de ese mismo espacio. Esta literatura está conformada por relatos que, como dice Michel de Certeau, “son recorridos de espacios” y “tienen el valor de sintaxis espaciales” (127). Es decir, las obras literarias del norte de México que incluyen la frontera como parte primordial de la trama son lo que de Certeau llama “relatos de espacio” porque en realidad actúan como una “práctica del espacio” (de Certeau). En algunos de los textos se contempla la frontera como límite en el sentido de pasaje, como un cruce transitorio y cotidiano a través del cual se descubre y se concibe al *otro* que habita el espacio de destino. En tal sentido, lo narrado produce “geografías de acciones” (de Certeau) que organizan el espacio, le dan sentido y ofrecen distintas vías y maneras interpretativas del espacio.

El límite como pasaje. El sujeto liminal

En cuanto al sujeto social, el antropólogo Victor Turner dice que genética y culturalmente los miembros de nuestra especie estamos unidos por lazos de amor y de odio, por el vínculo del placer y del dolor, por una nobleza obligada o por una necesidad innata o inducida de dominación y sumisión (19). Las diferentes dimensiones de las relaciones entre los sujetos se manifiestan a través de lo que Turner llama “performative genres”, que son comportamientos o actuaciones culturales, modos de exhibición o de presentación (19). Dichos modos y comportamientos dependen de los valores culturales y las normas sociales de cada individuo y con frecuencia se desprenden de estas normas y valores para seguir el llamado de la naturaleza. Cuando naturaleza y cultura se enfrentan, es decir, cuando el sujeto transgrede los mandamientos

culturales para seguir sus instintos, se crea, según Turner, un *drama social* (20). La manera en que los individuos nos percatamos de los *dramas sociales* es a través de nuestros particulares modos culturales o “performative genres”, entre ellos, rituales, carnavales, filmes, exhibiciones pictóricas y teatro (Turner, *The Ritual* 20). Los *géneros performativos* manifiestan sentimientos de deseo, de hipótesis, de posibilidad, es decir, son sistemas derivados de la vida social. Para el antropólogo, la relación entre la vida cotidiana y los *géneros performativos* es recíproca y reflexiva, en el sentido en que la *performance* es a menudo una crítica de la vida social, de la que surge una evaluación (con enérgicas posibilidades de rechazo) de la manera en que la sociedad maneja la historia (21-22). Para ampliar su propuesta, Turner relaciona los *dramas sociales* con el concepto de *liminalidad* formulado por el etnógrafo francés Arnold van Gennep. La *liminalidad*, según la definía Van Gennep a principios del siglo XX, es una categoría situada en los intersticios de la estructura social, es un estado subjetivo, ya sea psicológico, neurológico o metafísico, consciente o inconsciente, de estar entre dos planos existenciales. Al proceso de permanecer en la liminalidad, Van Gennep lo llamó *ritual de paso o de pasaje*. Turner encuentra correspondencia entre los rituales de pasaje y los dramas sociales, pues son a la vez estados de apertura y ambigüedad. La liminalidad es una fase intermedia de un tiempo-espacio, un estado de inadecuación (Turner, *The Ritual* 95), pues en el paso de un lugar a otro el sujeto pierde su estabilidad social al quedar fuera del orden establecido por su espacio original. En este lugar entre espacios el sujeto carece de estatus, de propiedad y de insignia, volviéndose un ser invisible, oscuro, cuyo comportamiento es normalmente pasivo y humilde (95). La liminalidad de Turner involucra generalmente un aislamiento de la vida social cotidiana. Sin embargo, mientras los sujetos liminales son reducidos a una condición uniforme en el *ritual de pasaje*, son

también dotados de nuevos poderes que les permiten sobrellevar su nuevo estado de vida (95) para poder cruzar exitosamente el límite.¹⁹ De tal modo, según el antropólogo, es posible vivir en estos espacios liminales, siempre y cuando se mantenga un estado igualitario —*communitas*— (Turner) entre los individuos que conjuntamente los transitan.²⁰

Los sujetos sociales que traspasan el límite como lugar cotidiano y compartido participan de dos o varios mundos sociales, históricos y culturales. No obstante, estos sujetos deben atravesar por un proceso de adaptación que no siempre arroja buenos resultados. Para el éxito del pasaje, el individuo debe despojarse de toda determinación social a fin de prepararse para enfrentar la incertidumbre del futuro dentro de un espacio del cual no es originario. De tal forma, los atributos de los sujetos liminales son necesariamente ambiguos, pues éstos atraviesan un estado de desorientación en el cual su identidad se ve afectada. No obstante, la liminalidad, según la percibe Turner, puede ser vista como un periodo de escrutinio de los valores y los axiomas centrales de la cultura en la que ocurre (*The Ritual* 156). A pesar de que las ideas sobre *liminalidad* y *ritos de pasaje* de Van Gennep y Turner no se desprenden específicamente de travesías físicas, voy a tomarlas como base para el análisis de los sujetos sociales que materialmente cruzan la frontera-límite entre México y Estados Unidos o aquellos cuya existencia se adjunta a prácticas de cruce a pesar de que ellos son sedentarios y no migrantes.

Desde mi punto de vista, es precisamente el pasaje físico el que incita en los individuos el estado subjetivo, ya sea psicológico, neurológico o metafísico, que provoca vivir en los

¹⁹ En las investigaciones de Turner y Van Gennep, límite equivale más bien a umbral.

²⁰ Concepto propuesto por Victor Turner que refiere a una comunidad no estructurada en la cual existe igualdad de términos y un alto grado de sentimiento de comunidad entre los miembros.

intersticios de la estructura social con el afán de abandonar una para pertenecer a otra. Es decir, el ritual de pasaje se crea en el contexto o a través de las situaciones que incitan la travesía física.

Si el rito de pasaje involucra un límite físico, geográfico y político, el cruce puede revelar, como afirma Alejandro Grimson, aquello que un grupo social que habita ese espacio incluye y excluye, así como los dispositivos a través de los cuales se construyen esas diferencias, articulándolas en la mayor parte de los casos con formas de desigualdad (127). Es decir, gracias a la relación recíproca y reflexiva entre la cotidianeidad del cruce y el rito de pasaje, el individuo evalúa diversas perspectivas de la historia, aceptando unas y rechazando otras, dando pie a las formas de desigualdad que propone Grimson. La desigualdad que se vislumbra luego del cruce de la frontera-límite puede ser de varios tipos: étnica, social, cultural, económica y profesional. Los procesos y las relaciones socioculturales que se engendran en este proceso mueven la literatura de la región. El texto literario fronterizo mexicano pone en evidencia las condiciones sociales e históricas de la frontera como espacio físico, social y cotidiano.²¹ Por tanto, el *topos* de la frontera en algunos se puede percibir como liminal, en un primer momento, por ser esta región límite entre dos naciones dispares en cuanto a su poder económico y político. Sin embargo, la liminalidad de la frontera norte mexicana no se define únicamente en relación con otros espacios físicos o discursos de poder, sino que también se determina bajo condiciones sociales, históricas, económicas y culturales internas que se crean a través de la interacción social de sus habitantes. La interacción social depende del pasado histórico y de la posición que ocupan los sujetos en la escala social. De esta suerte, la impresión liminal de la frontera obedece a la perspectiva del sujeto que narra el espacio.

²¹ Fronterizo como origen y como tema.

“Sabaditos en la noche” de Luis Humberto Crosthwaite

Uno de los escritores más activos dentro de la producción literaria del norte mexicano es el tijuanaense Luis Humberto Crosthwaite. Articulista, guionista radiofónico y editor, Crosthwaite publicó su primer cuento en la antología *Fuera del cardumen* como miembro de un taller literario del Instituto Nacional de Bellas Artes. En 1990 fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha ganado diversos premios nacionales de literatura (1992 en Chihuahua y 1994 en el Estado de México por el cuento *No quiero escribir no quiero*). También ha hecho adaptaciones para teatro y cómic, y ha sido colaborador de la revista *Letras Libres*. Crosthwaite también se dedicó a promover la cultura y la literatura fronteriza a través de la fundación de la editorial Yoremito que hasta 1999 se dedicó a publicar obras de jóvenes escritores del norte del país. Entre sus obras se cuentan las novelas *El gran preténder* (1990), *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Idos de la mente* (2001), *Aparta de mí este cáliz* (2010) y *Tijuana: Crimen y olvido* (2010); las colecciones de cuento *Marcela y el Rey al fin juntos* (1988), *Estrella de la Calle Sexta* (que incluye la novela corta *El gran preténder*) (2000) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). La crítica ha destacado su escritura y su lenguaje. Para Humberto Félix Berúmen la escritura de Crosthwaite está permeada de una intención lúdica (131). El ambiente de las obras de Crosthwaite es la urbe fronteriza y la vida cotidiana de sus habitantes. Respecto de su trabajo como escritor, Crosthwaite se considera como una especie de cronista urbano, pero exagerando y dramatizando las situaciones cotidianas con el fin de criticar y desmitificar Tijuana, su ciudad natal.

“Sabaditos en la noche” tiene una trama simple: sigue a un personaje, el Güero, un “gringo” de madre mexicana que cruza la frontera todos los fines de semana para sentarse en una

esquina de la Calle Sexta en Tijuana, desde donde nos cuenta la vida diaria de una ciudad siempre en movimiento. Los individuos que el Güero describe parecen formar parte de una ciudad diversa, dinámica culturalmente, mestiza y cosmopolita, propia de los procesos de globalización:

Miras a la gente, sus rostros felices, bravos, furiosos, toda la noche, uno tras otro, los ojos redondos, rasgados, las cabezas rapadas, los cabellos lacios, chinos, ondulados, rubios, oscuros, verdes y azules, la piel morena, blanca, negra, los ceños fruncidos, las carcajadas sonoras, los cuerpos flexibles, las sillas de ruedas, pásenle, pásenle . . . (Crosthwaite, *Estrella 24*)

En este relato se puede descubrir cómo el límite que traspasa el personaje de Crosthwaite, en lugar de crear una diversidad cultural, interrumpe el dinamismo social, el intercambio y el consumo cultural entre los grupos sociales que lo habitan, provocando situaciones liminales en los individuos que llevan a cabo pasajes sociales en territorios limítrofes. Luego de esta discontinuidad social y cultural que provoca el límite, los sujetos son confinados a un estado invisible. Este estado es a la vez ideal, como sugiere Turner, pues la invisibilidad estimula en el protagonista del relato la práctica creativa de su lenguaje, a través de la cual el individuo se reinventa junto con la comunidad a la que intenta pertenecer. Es el acto de creación que efectúan los sujetos liminales el que convierte tales espacios en los lugares habitables que propone Turner. No obstante, la frontera que separa, segrega, confina y castiga, llega a ser al final un tedio, un fastidio, que transforma el acto creativo del lenguaje y la escritura en un monólogo interior, en un paisaje del todo inhabitable.

El Güero como sujeto liminal

En su semanal cruce de la frontera, el Güero nos revela su visión de las poblaciones que comparten el límite geopolítico. Más allá de esa línea, que él puede cruzar con mucha libertad, en una ciudad que no es la suya, el personaje construye un mundo propio e imaginario, un lugar que le pertenece y donde es libre de hacer y pensar lo que quiera. Este relato ilustra lo que José Manuel Valenzuela Arce llama “interacción en la frontera” (*¡A la brava!* 39), en la cual, según el crítico mexicano, se mezclan planos horizontales y verticales. El plano horizontal se construye sobre la diferencia cultural, es decir, el reconocimiento de uno mismo (del chicano frente al anglosajón, del chicano frente al fronterizo y viceversa, del migrante frente al chicano, etc.) a través de lazos de identidad. En el plano vertical la división está en la posición social, en la diferencia en el desarrollo económico, la cual sigue generando identificaciones (*¡A la brava!* 39). Esta interacción cultural presentada por Valenzuela está basada principalmente en la desigualdad social y económica entre chicanos y anglosajones dentro del territorio estadounidense. Sin embargo, la misma situación se presenta en la relación entre las diversas comunidades fronterizas mexicanas y el *otro*, es decir, el chicano y el anglosajón. Valenzuela tampoco toma en cuenta otras divisiones poblacionales que habitan estas áreas, como por ejemplo los africano-americanos y los asiático-americanos. La “interacción en la frontera” no es, por tanto, un intercambio fluido, ya que las diferencias entre cada grupo se crean con base en una gran cantidad de elementos de oposición que provocan una separación social.

Este problemático intercambio social lo vemos reflejado en “Sabaditos en la noche” a través del relato del protagonista, que es narrador y personaje a la vez. El Güero es el centro y eje del relato. De él sabemos que su padre es “gringo” y que hace mucho tiempo lo abandonó, que

trabaja en un taller mecánico de lunes a viernes en alguna localidad fronteriza estadounidense y que pasa todos los sábados en una esquina de la Calle Sexta en Tijuana. La realidad del Güero o la realidad que nos transmite en su narración es la que vive precisamente en esta calle los fines de semana. El Güero como sujeto social se caracteriza por ser un individuo solitario. Los hombres solitarios son para Gonzalo Torrente Ballester “una realidad, aunque *sui generis*, porque no hay uno solo que, de un modo u otro, no lleve la sociedad consigo” (106). El protagonista no solamente lleva la sociedad encima, sino que la critica e interpela desde su posición de extranjero.

Según las categorías que propone Óscar Martínez en su libro *Border People* en su intención de distinguir las características de los distintos grupos que habitan y cruzan la frontera México-Estados Unidos, el Güero como sujeto social es un chicano poco común, pues además de ser un “chicano borderlander” es también “cruzador de frontera” (Martínez 60). La crítica especializada en temas de migración entre México y Estados Unidos²² coincide con Martínez en que la característica de lo “fronterizo transnacional” se aplica generalmente al mexicano fronterizo que mantiene lazos más fuertes con el lado estadounidense de la frontera, lazos que son generalmente comerciales o profesionales. Por lo mismo, el Güero es la excepción a la regla, aparentemente cruza la frontera para mantener vigentes los vínculos que lo unen con México. El ritual de pasaje del protagonista inicia en la intención del traspaso del límite, y se desarrolla conforme el Güero empieza a “adaptar” maneras de ser que pertenecen a los habitantes al sur de la frontera.

²² Entre ellos investigadores mexicanos y estadounidenses como José Manuel Valenzuela Arce, Óscar Martínez y Pablo Vila.

Martínez afirma que los modos de vida de los fronterizos transnacionales usualmente reflejan influencias extranjeras: “For some transnational borderlanders such influences are modest, but for those who are deeply immersed in transborder interaction, foreign links govern central parts of their lives” (60). Una de estas influencias extranjeras que el protagonista manifiesta es el uso constante del idioma español en cualquiera de los dos lados de la frontera. No obstante, su condición de transnacional y su facilidad de moverse en los dos mundos no impiden que la sociedad fronteriza mexicana siga viendo al Güero como un extranjero con quien vale la pena tratar por motivos comerciales. Esto comprueba también el ritual de pasaje, pues el sujeto experimenta una ruptura con su espacio o estado original y una etapa de liminalidad en donde sufre un rechazo por parte de quienes ocupan el espacio de destino y lo mantienen al margen de la estructura social. Éstas son las dos primeras fases del ritual de pasaje que identifica Van Gennep. La tercera etapa es la consumación del pasaje en la cual el individuo se reincorpora a la estructura social ocupando un estatus superior. Veremos al final del análisis si el protagonista logra concluir las tres fases con éxito.

Dentro de su espacio original, es decir en Estados Unidos y en su comunidad chicana, el Güero es un mexicano-americano ya asimilado, habla el inglés perfectamente y ha alcanzado cierto éxito económico y profesional: “Tuve muchas ondas en mi vida, tuve mi esposa, tuve mi hija, tuve mi casona y mi carrote” (Crosthwaite, *Estrella* 13). Sin embargo, no cabe en ninguna clasificación de los residentes fronterizos ni de uno ni de otro lado de la frontera, según la categorización de Martínez. El Güero como mexicano-americano asimilado no podría, según Martínez, ser considerado como *consumidor binacional*, pues su objetivo no es ir de compras ni comerciar con productos. Tampoco podría ser un “*commuter*”, puesto que no mantiene ningún

trabajo en el lado mexicano, ni es un individuo *bicultural*, porque no pertenece completamente a ninguna de las dos estructuras sociales y, por tanto, culturales. Por último, tampoco podría ser *binacional*, ya que estos últimos pasan largas temporadas en México debido a intereses de negocio (Martínez 60-65). El protagonista no corresponde a ninguna categoría o estereotipo de habitante de la frontera y en tanto personaje literario puede revelar un conjunto de posibilidades y problemáticas del espacio que ocupa.

Como personaje literario, el Güero le da cohesión a los dos lados unidos o separados por el límite desde el espacio entremedio. ¿Cuál es la motivación del protagonista para cruzar la frontera? Hacia el principio de la narración no podemos estar seguros si el personaje cruza la frontera obedeciendo a una búsqueda de pertenencia o de raíces de identidad. Siendo chicano podríamos pensar que es así, porque es la frontera el contexto en donde el personaje trata de definirse a sí mismo y a los demás. Por eso parece que cruzar la frontera es una necesidad para él, pese a que en ninguno de los dos lados de la frontera se encuentra a sí mismo. En cuanto sujeto social, el Güero se define así: “Yo soy otra onda. Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes?” (Crosthwaite, *Estrella* 16). En su calidad de migrante, el protagonista se auto-determina como extranjero (“no soy de por aquí”), sin embargo le es imposible precisar su origen. Dentro de su territorio original, los Estados Unidos, para su definición como *American*, se apela a su raza, lengua y origen. Incluso en su territorio original, el Güero experimenta una indefinición social, pues a pesar de ser blanco no es “gringo” y a pesar de ser el inglés su lengua materna, es hispano. Ambas etiquetas lo alejan de la identidad propia del territorio que habita de lunes a viernes. En la frontera mexicana, en cambio,

el Güero es “gringo” sólo por su color de piel y por el poder que representa su nacionalidad, pese a su ascendencia mexicana y a que habla el idioma español como lengua materna.²³

Aún así, el protagonista siente que la frontera mexicana es su origen, que el español es su lengua y que los trabajadores tijuanaenses son su comunidad: “Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringos-güeros-atole-en-las-venas. Éste es mi paraíso. El pasado agrio lo dejo allá en el norte, del otro lado de la frontera” (*Estrella* 16). Sin embargo, la unión que el Güero mantiene con los fronterizos mexicanos es sólo una apariencia (“o un deseo”) puesto que no vemos en todo el relato que el protagonista forme parte integral de ningún grupo social. Este pensamiento del Güero es muy importante, pues sabe que como estadounidense tiene un poder simbólico dentro del territorio mexicano, y un tanto de poder social pues de alguna u otra forma participa en el sistema económico. Decir que él se siente parte de esa “raza”, incluyéndose en un grupo social y económico: “los meseros y yo”, es mostrar la intención de querer despojarse de todo poder simbólico para poder caber en una sociedad a la cual no pertenece del todo. Despojarse de todo poder e insignia es el primer paso del drama social. De hecho, el rechazo que de todas maneras recibe en ese espacio por los meseros y la demás “raza” comprueba la etapa de liminalidad que el protagonista está a punto de iniciar. En este momento del relato todavía no sabemos qué motivó el drama social del protagonista y qué realmente causa el rechazo social.

Por lo pronto, podemos colocar al personaje en una posición social, racial, económica y simbólica gracias a estas relaciones de oposición y rechazo entre los personajes de la obra y al

²³ Dentro del análisis que continúa dedicaré un apartado al lenguaje del Güero, que es una representación viva de la mezcla, del cruce, de la indecisión en cuanto al espacio geopolítico y geo-simbólico al que el personaje pertenece junto con sus co-habitantes en “Sabaditos”.

conocimiento previo de los lectores; es decir, le otorgamos ciertas características: “gringo”, chicano, mexicano-americano, “güero”. Si bien el Güero es personaje literario, lo reconocemos como sujeto social y como figura construida y unívoca a través de un “contexto lejano o *in absentia*”, según define Philippe Hamon, para quien el personaje es siempre “la colaboración de un efecto de contexto y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector” (131). El resto de los personajes de la obra se basa en este contexto para definir socialmente al protagonista, rechazándolo, en un primer momento, por lo que representa.

A pesar de que el Güero no es miembro de ninguna comunidad en Tijuana, su poder simbólico lo involucra de alguna manera en el sistema social. Ser estadounidense en la frontera norte mexicana le permite ocupar una posición sólo por participar (aunque no activamente) en la economía de la región a través del cruce turístico. Tal cosa podría provocar, en un primer momento, las reacciones de rechazo que el personaje experimenta en la Calle Sexta por los individuos con quienes se relaciona, los cuales se encargarán a toda costa de despojarlo de cualquier posición y categoría social.

El Güero versus Margarita: las posiciones de poder

Una de estas maneras de dejarlo fuera de una estructura social es llamar al personaje Güero y no por su nombre propio que nunca llegamos a conocer. En la Calle Sexta, pese a que todo mundo sabe el poder que representa, el Güero es prácticamente invisible, el apodo ayuda considerablemente para mantenerlo a distancia. Si bien el personaje no es legítimamente reconocido por los grupos locales, dentro del texto el Güero produce y reproduce prácticas sociales y se convierte en agente social capaz de crear e innovar las prácticas representativas del

ámbito en el que se desenvuelve. Dentro del relato podemos observar estas dos posiciones del protagonista en sus relaciones con los otros personajes y a través de sus pensamientos y reflexiones. Entre los personajes con los que convive están Beto, el cantinero del bar La Estrella, donde algunas veces entra a tomar unos tragos y a contarle sus penas; Laurita la delgadita, mesera del bar; Margarita, prostituta que se gana algunos pesos (que en realidad son dólares) bailando con los clientes. Los diálogos entre el Güero y estos personajes son generalmente acordes al oficio de cada uno de ellos, interacciones comunes entre vendedores y clientes. Como el Güero es, digamos, el producto que se intercambia en estas interacciones que son más bien económicas, el protagonista no puede ser actor dentro de un orden social establecido. Debido principalmente a su condición de extranjero no participa en la producción de sentido común que surge de ese orden social. Sin embargo, por esa misma condición, el Güero representa un poder simbólico que poco a poco va permitiéndole mantener relaciones y una participación importante dentro del espacio social que es el destino final de su ritual de pasaje.

Vemos cómo, a lo largo del relato, el protagonista siempre está intentando crear lazos de amistad con los otros personajes, les cuenta de su vida, sus penas y pasado. En cambio, ellos lo ignoran, ponen como barrera su oficio, tal como sucede en este diálogo con Beto:

Hay unos que se ahogan por puro deleite, ¿no?, por pura diversión, porque la sobriedad es muy aburrida y necesitan darle un jalón de orejas a la neta que están viviendo. ¿No te parece, Beto?

-Te digo la verdad, güero: lo único que quiero es que llegue la hora de cerrar y largarme a dormir. (Crosthwaite, *Estrella* 46)

O en este otro intento frustrado de diálogo con Laurita, la delgadita: “Oye, Laurita, ¿me dejas hacerte una pregunta? [...] antes de que te vayas a rondar las otras mesas [...] Ándale, Laurita dientona, sonrisita minifaldera, ¿qué te cuesta responderle a este viejo su pregunta que no es de malas palabras sino muy sincera y proveniente del alma?” (32). Después de una extensa verborrea el Güero finalmente pregunta: “¿Tienes papá?” (35). Laurita no responde sólo se ríe. El protagonista supone que después de tantas cervezas ya está “diciendo pendejadas”, pero en realidad comprende que no se puede tener una conversación personal con alguien que no está interesado: “¿Qué te estaba diciendo? Ju quers. Ya vete, Laurita, mejor termino esta cerveza y me voy” (36). Al contrario de lo que pasa con Laurita, hay otros momentos en la obra en que el Güero demanda atención y reclama a algún interlocutor desconocido su interés: “¿Qué te pasa, carnal? ¿A dónde vas? Te falta una foto. ¿Por qué no me preguntas dónde está el patriarca? No te vayas, no des un paso más o voy por ti” (41). Pero hay otros momentos, como en el pasaje anterior, en que el personaje parece resignarse ante cualquier intento de acercamiento amistoso. Aún así hay un personaje importante con quien el Güero intenta tener una relación más cercana, Margarita, que además de llamarlo “güerito” le habla en inglés. Margarita es una mujer mayor, de manera que el Güero la ve como una madre: “Ella no es de las que platica, quizá la única diferencia con la auténtica móder que escurría sonidos por todo el cuerpo. ‘No búlchit, yas dans’, me dice, aunque le insista en que me hable español” (30). Por su parte y a diferencia de los otros personajes quienes generalmente le responden con evasivas o simplemente no le contestan, Margarita muestra directamente su apatía y desinterés por entablar conversaciones con el Güero. Generalmente la conversación es en español, pero Margarita siempre usa frases cortas en inglés que son las que usualmente usa con sus clientes. Esas frases en inglés, que es en el terreno

económico y cultural una lengua de poder, imposibilita la comunicación entre los dos personajes, impidiéndole al protagonista cualquier tipo de búsqueda que concluya en algún sentimiento de pertenencia; es decir, queda fuera del orden social ahí establecido. Todas estas situaciones obstaculizan su participación como agente social en el espacio. En ese terreno sigue manteniendo su posición de sujeto liminal. Al introducir el inglés en las conversaciones con el Güero, Margarita en realidad fortalece las barreras sociales entre los sujetos que habitan el espacio social y el Güero como extranjero. Ésta es otra de las formas en que los habitantes tratan de despojar al Güero de su posición simbólica.

Continuando con el uso del idioma inglés en la frontera norte mexicana, el fronterizo lo utiliza (si es que lo sabe) dentro de su propio territorio en situaciones de negocio y en zonas turísticas dedicadas a la venta de productos que solamente tienen interés para visitantes estadounidenses. El inglés no es una forma de comunicación compartida en la frontera mexicana, ni coexiste naturalmente con el español, como lo dijo García Canclini en *Culturas híbridas*; al contrario, se usa o para atraer clientela o, en muchos de los casos, para evitar el contacto social.²⁴

En su libro *Tijuanologías* el escritor y crítico tijuanense Heriberto Yépez afirma que la mezcla de ambos idiomas en estos espacios comerciales fronterizos representa una burla hacia el turista estadounidense, una estrategia comercial que subvierte los papeles sociales de dominadores-“gringos” y dominados-mexicanos. El uso del inglés en estos espacios es, según Yépez, una “resistencia irónica” o una “ficción creadora” (54). En “La Estrella”, Margarita ejerce su poder sobre el sometido Güero dándole órdenes que él sigue al pie de la letra: “Margarita la doñita me dice ‘Bésame aquí’ y le doy un beso justo donde me indica con el dedo.

²⁴ Es muy posible que ambos idiomas coexistan pacíficamente en el terreno virtual, pero no en un espacio mediado y moldeado por las relaciones sociales (desiguales) en el día a día.

‘Ahora bésame acá’ y, como niño obediente, le entrego un besos jugoso en ese otro lugar” (Crosthwaite, *Estrella* 37). O ignorando sus conversaciones en el baile marcando el paso a pesar de los pisotones: “Don guorri, mijo, its part of da yob” (30). El inglés obedece aquí a la resistencia de la que habla Yépez, es más bien una resistencia social a través del lenguaje. Margarita muestra, por un lado, lo que se puede hacer con el inglés como lengua de poder fuera de su territorio: lo deconstruye, lo reduce a un elemento de mofa, lo vuelve una total ironía. Por otro lado, en la burda imitación del idioma del Güero, Margarita no le da cabida en su mundo, haciendo imposible cualquier comunicación que cree lazos de empatía o aprecio.

En la frontera como espacio en su calidad de límite, como separación entre dos naciones económicamente desiguales, el estadounidense no es siempre el sujeto dominador solamente por provenir del país con mayores posibilidades económicas y el peso simbólico que posee. En este ámbito, la visión sobre la frontera y el discurso que a partir de ella se crea no son exclusivos de este sujeto. Ya en la introducción a este trabajo he dicho que abogo por una teoría de la frontera que dé paso a un diálogo intercultural entre los discursos dominantes y las voces que los resisten; en el marco de esta teoría, los papeles de dominadores y dominados se intercambian. Si observamos la frontera como límite en su sentido geopolítico y social es, en realidad, el sujeto que la traspasa quien está en una posición de desventaja, represente o no un poder económico, social, histórico, cultural o simbólico, como podemos ver en el relato a través de las relaciones entre el Güero y Margarita.

En la frontera el capital simbólico participa activamente en la creación de un orden social que clasifica el poder en función de determinadas reglas y valores. Dentro del texto, el Güero intenta crear *communitas* en su afán por participar del orden social a través de su poder simbólico

para así aminorar su posición de desventaja dentro de la estructura social local. El orden social, dice Pierre Bourdieu, “resulta del hecho de que los agentes aplican a las estructuras objetivas del mundo social estructuras de percepción y de apreciación que salen de esas estructuras objetivas y tienden por eso mismo a percibir el mundo como evidente” (*El sentido práctico* 138). Ante la imposibilidad de crear *communitas* o estados igualitarios con otros sujetos durante el rito de pasaje, el Güero crea dentro del texto su propio orden social, pero sin haber transgredido o cuestionado el orden social del espacio. Siendo tal caso, no existe en el ritual de pasaje del Güero la categoría esencial de *communitas* de acuerdo a lo propuesto por Turner. El protagonista como sujeto liminal, que afecta con su pasaje la condición existencial de los espacios limítrofes, es mucho más complejo que las cualidades que identifican al sujeto liminal de Turner. Al no entrar en estas distinciones ni en las que hace Martínez desde la antropología, el Güero abre una dimensión, una entidad y una realidad no contempladas. La cualidad de ser fronterizo implica también aquello que el Güero, como mexicano-americano cruzando de norte a sur, expone en su constante pasaje del límite. Esto es, pone en duda aquello que con certeza identifica a México y a los Estados Unidos.²⁵ La actuación del Güero en los espacios físicos y simbólicos del texto trastorna las prácticas institucionalizadas y regularizadas de la frontera como condición identitaria y pone en evidencia una realidad social (de los diferentes lugares y las historias) que se comparte entre muchos grupos sociales, profesionales, étnicos, generacionales, de género, etc.

El poder simbólico del Güero se vuelve poder social, un estado dominante que podría. Ya en el texto y en su papel de agente social, el protagonista consigue ejercer su poder en

²⁵ Es decir, la historia, los símbolos, las tradiciones y valores que se transmiten como propios de una cultura y una sociedad por parte de los grupos dominantes, en este caso, los gobiernos que institucionalizan y divulgan las ideas de nación y patria.

determinadas situaciones. Es al final del relato donde se presentan estas situaciones de subversión de poder, sobre todo entre el Güero y Margarita. Al llegar el domingo, el Güero se prepara para abandonar la Calle Sexta y volver a su lugar de origen para completar su rutina de semana y volver a la misma calle el siguiente fin de semana. Margarita aprovechando que el protagonista ha mostrado deseos de entablar amistad con ella, le pide que la lleve con él:

-Hey, doña Margarita: ¿usted cree que soy un gringo? Dígame la verdad.

-Qué otra cosa, mijo, un gringuito como todos.

-Ayay, sus palabras me lastiman.

-No seas así, güero. Vine a buscarte.

-No empiece, doña.

-Ahora sí llévame contigo. Ándale. Mi amor es bueno, ¿a poco no lo sientes? [...] Mira, güerito, traigo mi pasaporte. Llévame contigo, no seas malo. [...]

El Güero se niega. Margarita insiste: “-Por aquí voy a andar, mijo, recuerda que yo... que tú... que los dos... -Sí, claro [contesta el Güero] –le digo desde muy lejos, desde ese punto en la distancia donde nadie te puede escuchar”. (Crosthwaite, *Estrella* 65)

A pesar de que Margarita considera al Güero como un simple “gringuito”, sabe que es el medio para alcanzar una vida mejor. En tal caso, el poder del Güero es también una “eficacia simbólica que depende del grado en el que la visión propuesta está fundada en la realidad” (Bourdieu, *El sentido práctico* 140). La eficacia simbólica del protagonista le permite al final lograr un estatus social, lo cual, como veremos más adelante, no quiere decir que haya consumado con éxito el rito de pasaje, desde la perspectiva de Turner.

Desde su posición de poder simbólico, la visión del espacio fronterizo que el protagonista nos muestra como agente social dentro del texto es una más dentro de un universo complejo en donde los sujetos, individuales o como parte de una colectividad, también legitiman su poder y su verdad mediante poderes simbólicos, es decir, mediante la percepción y la apreciación del mundo social, de las cuales surge una verdad histórica. La verdad histórica, considerada por Foucault como una forma del ejercicio del poder, sobre todo en Occidente (“No al sexo rey”), esconde todas las formas de producción de verdades que están detrás del conocimiento de una verdad que se instituye como histórica. Foucault dice que

[e]n una sociedad como la nuestra, pero en el fondo en cualquier sociedad, relaciones de poder múltiples atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social; y estas relaciones de poder no pueden dissociarse, ni establecerse, ni funcionar sin una producción, una acumulación, una circulación, un funcionamiento del discurso. No hay ejercicio de poder posible sin una cierta economía de los discursos de verdad [...] (*Microfísica* 147-148)

A mí parecer, esto es lo que el Güero hace dentro del texto: ejercer un poder simbólico imponiendo una economía discursiva sobre los discursos de verdad de los demás para obtener un poder social y validar su verdad histórica. No obstante, los otros personajes en sus charlas con el Güero y lo que el mismo protagonista nos cuenta sobre ellos en su papel de narrador evitan que su verdad histórica del espacio se institucionalice dentro y fuera del texto. En sus interacciones con los otros personajes el Güero nos deja ver otras formas de producción de poderes simbólicos y verdades, desestabilizando así una noción de frontera como un solo orden simbólico y social. Es decir, Crosthwaite logra mostrar a través de su protagonista las dos caras de la moneda: la manera en que una verdad histórica sobre la frontera se institucionaliza y la manera en que la

frontera es despojada de toda institución descubriendo todo lo que está detrás, el camino que se recorre para la creación de verdades históricas. Con esto quiero decir que la frontera como concepto sobreviene, o debería sobrevenir, principalmente de la posición que el sujeto ocupa dentro de la frontera como contexto geográfico, social, histórico, cultural y simbólico y a través de las relaciones que mantiene con otros sujetos.

Esto es lo que ha ocurrido en las teorías y discursos sobre la frontera de mayor auge que examino en el primer capítulo: la institucionalización de la frontera como una especie de verdad absoluta por una comunidad que adquiere el ejercicio del poder gracias a su propia verdad histórica. La verdad histórica viene generalmente de un determinado acontecimiento histórico que tiene relevancia para una determinada comunidad. Examinando a Paul Ricoeur, Cristina Micieli dice que “[t]oda situación se constituye por una operación que consiste en suturar y eliminar su punto de inconsistencia, su vacío” (87). Para percatarse de esta inconsistencia, continúa Micieli, es necesaria la irrupción de un *exceso* “que haga fracasar a los conocimientos constituidos y obligue a construir una nueva verdad de la situación, una nueva manera de comprenderla”, tal exceso es el *acontecimiento* (87). Es aquí donde radica la importancia del texto de Crosthwaite, pues a pesar de que las visiones de frontera que en él se observan vienen de un acontecimiento que se ha tomado como común y distintivo del espacio: el cruce físico del límite. Tal situación ofrece nuevas formas de entender, interpretar y percibir la frontera aún desde el inicio del recorrido, que como recordamos no es nada tradicional, es de norte a sur efectuado por un mexicano-americano. “Sabaditos en la noche” a través de las interacciones del protagonista con otros personajes y sus descripciones, pensamientos y reflexiones descubre una

realidad que surge de las relaciones sociales de fuerza dentro del espacio y las maneras en que se dan estas relaciones.

El lenguaje liminal del Güero

Los discursos de poder también han tomado determinados acontecimientos para la institucionalización de la frontera. El mismo cruce del límite, la metáfora del cruzador de fronteras que surge de ello, son acontecimientos considerados por estos discursos como propios y distintivos del espacio. El texto de Crosthwaite combate la sacralización de eventos y situaciones en la frontera, entre ellos el cruce del límite y el lenguaje. Se ha dicho que la mezcla del español y el inglés surge por el contacto social entre comunidades bilingües en espacios fronterizos. Es muy probable que para algunos sujetos la mezcla de idiomas sea simplemente el resultado del contacto, pero Crosthwaite trata en su relato este fenómeno como una estrategia de sobrevivencia (y de rechazo). Las estrategias de sobrevivencia son esenciales en el ritual de pasaje. Una de las estrategias del Güero como sujeto liminal es precisamente su lenguaje que es una invención suya. El lenguaje del Güero surge de una mezcla extraña entre el español, rico en regionalismos del norte mexicano, y el inglés, su lengua materna.

Estoy en mi tra-baaaaa-jo, carnal, en la faquin escuela donde daba las faquin clasecitas a los niños enfadosos del barrio [...] enseñándoles el faquin inglés porque se supone que sólo el faquin inglés pueden hablar en mi país de mierda, land-of-da-faquin-fri. Nada de español, ¿ves?, nada que se le parezca. Por eso he decidido, damas y caballeros, que de hoy en adelante, mi lengua será el spánich, ¿qué te parece? El spánich and ay guont spik enithing els. (Crosthwaite, *Estrella* 41)

Esta cita es muy importante para entender la etapa de liminalidad que el Güero atraviesa. Aquí notamos que no sólo el origen de su lenguaje sino la motivación de cruzar la frontera y tratar de relacionarse con la gente que ahí habita surgen de la imposibilidad de hablar el español en su lugar de origen. El drama social que el Güero encarna nace de esta imposibilidad, de ser considerado por los “gringos-güeros-atole-en-las-venas” como diferente, al margen de la estructura social. Este hecho provoca en el protagonista el estado de apertura y ambigüedad que propone Turner, iniciado cuando el Güero decide transgredir los mandamientos culturales y hablar una lengua que no existe en ninguno de los dos lados. El incumplimiento de las leyes de su lugar de origen lo lleva a cruzar la frontera en busca de una posición de mayor poder y libertad. Por otro lado, pese a la firme resolución del Güero de hablar una lengua como una especie de protesta ante la poca tolerancia a otros idiomas y culturas en los Estados Unidos, en el territorio fronterizo mexicano su nuevo lenguaje fortalece las barreras sociales entre él y los otros. El lenguaje inventado adquiere poder solamente dentro del texto.

A pesar de que en el texto el inglés se transcribe fonéticamente sin importar si es el Güero o Margarita quien lo habla, no tiene la misma intención. Para el Güero, su lenguaje obedece a un deseo expreso de revelarse socialmente, mientras que para Margarita es la vía a través de la cual entabla relaciones económicas con sus clientes extranjeros.

El lenguaje del protagonista es parte esencial de su propio orden social, es por ende lo que le otorga agencia discursiva. Mientras en el espacio social el Güero es el *otro* y es relegado de la estructura y jerarquización social, en el texto el lenguaje le da presencia y alimenta su poder simbólico. A este respecto, Alfred Arteaga considera que

[i]n contexts of relatively diminished physical force, the Other is more fully relegated to the realm of absence. The more fully realized the physical subjugation is, the less is the need to represent a dangerous proximity, and so the less the Other needs to be envisioned present. Further, the Other is denied discursive presence, both in the sense that the Other is relatively absent from the vocabulary of the dominant discourse and in the sense that the Other is absent as an agent of discourse. The Other becomes nondiscursive and noninteractive and approaches the status of text: static, extant, “true”. (21)

Si bien en la frontera como contexto socio-territorial el protagonista no es agente discursivo por no seguir el discurso dominante, en el texto se vuelve eje de la vida social, por tanto existente y verdadero, dueño de un discurso que evidencia y genera representaciones sociales, es decir formas de conocimiento que son la base de una realidad común y un orden social.

El lenguaje ayuda a la conformación de la verdad histórica del Güero, pues surge de su percepción y apreciación del mundo. Al mismo tiempo, mientras conocemos las reacciones de rechazo que los otros personajes muestran al entablar conversaciones con el protagonista, su lenguaje también revela otras percepciones y apreciaciones de ese mismo mundo. Es decir, el lenguaje es un acontecimiento que, al mostrar sus dos caras —agencia y resistencia— construye una nueva verdad a la vez que trastorna la anterior, permitiendo así la exposición de un espacio, la frontera, que está en constante evolución.

Ni el Güero, ni Margarita, ni el resto de los personajes poseen un lenguaje legítimo de la frontera como espacio e historia, pero cada uno legitima su lenguaje al volverlo acontecimiento de su propio lugar, de su contexto inmediato. Es un lenguaje que se resignifica asumiendo diferentes sentidos y funciones, pertenece por tanto a un *género performativo*, pues actúa como

una crítica de la vida social luego de una evaluación de la forma en que la sociedad maneja y manipula la historia. Como tal, el lenguaje es para el sujeto liminal una estrategia de sobrevivencia, es su agencia discursiva dentro del texto.

Al contener una dimensión performativa, el lenguaje produce efectos en la reproducción de las relaciones de poder. Con esto no quiero decir que el lenguaje en sí mismo (como sistema de signos) actúe sobre los otros individuos. El Güero, por ejemplo, dice que su lenguaje se remite al hecho de que en su país no lo dejan hablar español. Para Margarita, en cambio, su lenguaje es la vía para negociar. En el texto, es el lenguaje del Güero el dispositivo de mayor poder, es decir, el que llega a producir efectos en las relaciones de poder. Ahí, el protagonista se convierte en el *Yo* que lleva el discurso dominante y reproduce fielmente el discurso de los *otros*. Genette llama a esta técnica discurso imitado o restituido, en el que el narrador no se apropia de los discursos de los demás, sino que da lugar para que los otros personajes se nos presenten con sus propias palabras (229).

A través de su propio lenguaje y el de los demás el Güero nos presenta en su relato varios caminos para descubrir el espacio. Gracias a los diálogos con el resto de los personajes podemos observar la relación dialógica entre el texto y el contexto social. Así, los sujetos sociales que habitan ese espacio son textualizados a través del relato del narrador.

Siendo el lenguaje una estrategia de sobrevivencia, el Güero necesita un interlocutor, alguien que se interese por su historia. Al no encontrarlo en el espacio social, se inventa uno que considere su lenguaje también como suyo. Desde el principio de la narración sabemos que hay un oyente a quien él se dirige directamente: “Te voy a decir cómo es esta calle...” (Crosthwaite, *Estrella* 21), “Y en ese mismo alucine, carnal” (15), “¿Crees que te estoy cuenteando?” (17),

“¿Te digo una cosa, compa? Siéntate por aquí” (40). Al final sabemos que este interlocutor existe solamente en su cabeza mientras el Güero, en un aparente monólogo, es interrumpido por Laurita, la delgadita quien le pregunta: “¿Con quién estás hablando, güero?” (55). El Güero en su papel del *Yo* necesita mostrar su poder, su discursividad e interacción dentro de ese espacio que él considera propio, es decir dentro de su orden social. El interlocutor imaginario (en tal caso, el lector como interlocutor palpable) es necesario, tanto como lo es el lenguaje, para darle al personaje agencia discursiva.

Por otro lado, notamos en la cita anterior sobre el “spánich”, una subversión a los cánones que da paso a una escritura más flexible y experimental. La escritura de Crosthwaite en este relato es híbrida, pues juega con elementos y conceptos que reflejan los conflictos relacionados con la condición geográfica y sociocultural del espacio. De tal forma, el espacio narrado por el personaje es una construcción horizontal, es decir, una situación única en un tiempo presente, o sea, un acontecimiento dentro de un lugar. Tal concepción se acerca a la definición propuesta por Santos, quien afirma que el espacio “está formado por un mundo indisoluble, solidario y también contradictorio de sistemas de objetos y sistemas de acciones no considerados aisladamente, sino como el contexto único en el que se realiza la historia” (*La naturaleza* 54). Tanto el pasado histórico como la situación social que crean los sistemas de objetos y de acciones producen en el norte mexicano una idea de frontera que posibilita esta flexibilidad en la enunciación fuera y dentro del texto. Tanto el habla como la forma de narrar en la frontera son, pues, producto del tiempo en un espacio real y concreto y de determinadas situaciones. Situaciones fronterizas o, más bien, acontecimientos como el contacto cultural, el papel del territorio del norte dentro de la nación y su cultura, la cercanía con Estados Unidos, el

consumo de productos de diverso origen, permiten la creación constante de lenguajes y formas de expresión, algunos de ellos tan fugaces que no logran formar parte de un acervo cultural. En una entrevista con Miriam Vidriales, Crosthwaite confirma que esa forma de narrar, que el habla que representa en sus textos es invención suya,

sí hay gente que habla así pero no podríamos decir que es el habla exclusiva de la frontera. Tijuana es una ciudad múltiple con múltiples culturas y siendo una ciudad que está recibiendo constantemente visitantes, que se va alimentando de migrantes, realmente necesitas estar mucho tiempo ahí para que la cultura norteamericana influya en tu lengua o en tu cultura [...] Yo lo que hago es crecer, hacer más grande este aspecto que a mí me resulta tan interesante de la ciudad, una especie de mestizaje. (Crosthwaite en Vidriales)

A nivel de la escritura, el inglés es deconstruido, dominado y devorado por el español, se somete a un proceso de castellanización. Tal como sucedió en la época colonial en México en donde la castellanización de lenguas indígenas se usó como un instrumento para eliminar las diferencias étnicas y así integrar una comunidad con igualdad entre los sujetos. Incluir el inglés en la escritura podría verse como una manera de revelarse en contra de una cultura nacional que no toma en cuenta aquellos elementos que forman parte de la cultura regional. Castellanizar el inglés también revela maneras de conservar los códigos de una lengua nacional sin evitar la confluencia con otros, inclusive con aquellos con los que las relaciones establecidas son de rivalidad o resistencia.

Crosthwaite aprovecha todos los recursos del lenguaje, todo el proceso de comunicación para crear esta escritura fronteriza que está por encima del habla de la frontera; es escandalosa, exagerada, cotidiana y a la vez artificiosa (Villoro, “Singuin” 94). Los elementos de oralidad del

habla norteña y fronteriza como entonación, ritmo y armonías, se reproducen casi fielmente en la escritura a través de la imitación, la deconstrucción y la transcripción de signos, modos y discursos. El autor logra una reproducción de algunos elementos de la lengua oral imitando acentos y entonación: “Estoy en mi tra-baaaa-jo, carnal” (Crosthwaite, *Estrella* 41). Lo oral y su efecto sonoro se representan gráficamente: “Ripit after mi: mi-jiiii-ta” (40). La palabra hablada —en español o en inglés— es evocada por el autor de distintas formas: se imita, se transforma, se deconstruye y se transcribe en signos que recrean el lenguaje inventado del Güero.

El lenguaje como un acontecimiento sociocultural conforma los discursos de la frontera como lugar, como contexto social, geográfico, cultural y simbólico. En muchas ocasiones, a través de él se reconstruyen las representaciones fronterizas divulgadas por los centros de poder, aquellos que institucionalizan el concepto. Gracias a esta reconstrucción, se revela en la obra literaria un espacio libre de estereotipos y estigmas. El lenguaje particular de esta obra no es producto del desarraigo cultural, como el centro quiere hacer creer, no es una imposición que pone en peligro la identidad nacional ni obliga a crear otra.

El lenguaje de la frontera se caracteriza por su permanencia y evolución. Es en un sentido permanente porque todavía se conservan elementos de oralidad del español del siglo XVI, mezclados con el habla norteña. Está también en constante evolución debido al tratamiento que le dan los jóvenes son sus jergas plagadas de anglicismos, el lenguaje de la tecnología y el internet. De tal forma, lenguaje y frontera participan activamente en la construcción del texto regional en el cual se evidencian diversas realidades fronterizas.

Por otro lado, tal como es importante dar un título al lenguaje que inventa, también es fundamental para el protagonista nombrar el espacio que visita. Al referir el espacio con nombre

propio el Güero nos sitúa en el *lugar* que propone Santos, existente y reconocible: “Mi esquina está en la Calle Sexta, no es distinta a otras esquinas en la Calle Quinta o en la Tercera, la diferencia recae en que yo estoy sentado aquí todos los sábados mirando a las beibis” (Crosthwaite, *Estrella* 21). Los nombres propios de los lugares que se describen, afirma Hamon, “conocidos o no, forman parte de un sistema de relaciones internas construido por la obra” (132-33). Nombrar el espacio es poner en escena lo que ese nombre trae consigo, los mitos y los estereotipos. Nombrar es también metaforizar.

Quisiera examinar la idea de ciudad fronteriza en el siguiente apartado dentro del mismo relato de Crosthwaite y en las colecciones de cuentos de Rafa Saavedra, *Lejos del noise* y *Buten smileys*. Tijuana como ciudad fronteriza se nombra de diversas maneras en ambas obras. En los últimos años la ciudad se ha convertido en lugar mítico, en un “laboratorio de la posmodernidad” (García Canclini), pero que, sin duda, sigue sujeta a las representaciones socioculturales.

La ciudad liminal. La urbe como geosímbolo en “Sabaditos en la noche” y *Buten smileys* de Rafa Saavedra

Cuando un espacio es apropiado y valorado socialmente se convierte en territorio, es decir, en espacio social y simbólico, “un espacio de estilos de vida y de grupos de estatus” (Bourdieu, *El sentido práctico* 136). Existen diferentes prácticas de producción territorial; el límite es una de ellas. Otra es la creación de centros de poder que tienen la función de actuar como referentes de identidad o pertenencia; entre ellos la ciudad. Para Milton Santos la ciudad es el más significativo de los lugares, pues en ella se instalan, conviven y prosperan todos los capitales, los trabajos, las técnicas y formas de organización (*A natureza* 322). En este último apartado examino la presencia de la urbe como material discursivo y textual en el relato de

Crosthwaite y en *Buten smileys* de Rafa Saavedra. Este capítulo gira alrededor de la condición liminal de la frontera, por tanto la representación textual de la ciudad se explora desde este enfoque.

La ciudad fronteriza surge en un principio debido a la instauración del límite geopolítico. Los efectos de la globalización en una ciudad con las características de Tijuana —lugar en donde se desenvuelven las tramas de los textos elegidos— fronteriza y sujeta a representaciones y mitos, tiene un papel determinante en la producción de irracionalidades, según los términos de Santos sobre el concepto de ciudad. En la ciudad existe por tanto una diversidad socio-espacial, encajada en ecologías socio-técnicas recreadas a lo largo de la historia urbana y ampliadas en el momento actual (306-8). Santos afirma que un espacio se define por su proximidad con otros. De igual manera, Agnew explica que: “spatial interaction between separated nodes across networks is an increasingly important mechanism of geographical sorting and differentiation” (22). Así, la intención de mostrar la ciudad como escenario, nombrarla y describirla es precisamente para diferenciarla de otros lugares.

Para Hamon, la mención de un lugar geográfico con nombre propio y su detallada descripción ejerce en el texto literario una triple función: “anclaje referencial en un espacio ‘verificable’, por una parte; subrayado del destino de un personaje, por otra, y compendio económico de ‘papeles’ narrativos estereotipados” (132-33). El espacio se vuelve verificable gracias a que posibilita el encuentro de contextos internos y externos. Gracias a las descripciones sobre el lugar en “Sabaditos en la noche”, los lectores reconocemos un espacio que moldeamos partiendo tanto del conocimiento previo como del nombre y las particularidades que el narrador ofrece:

Te voy a decir cómo es esta calle, cómo es mi esquina, cómo es la raza que pasa por aquí en las noches. Sí, sí, se trata de mi interpretación personal [...] la calle es una línea recta, sucia, rodeada de cantinas, farmacias, hoteles, congaes, restaurantes y muchísimos lugares que venden artesanías. No tiene una iglesia o una cruz roja que la redima y la salve del infierno cuando se muera [...] La raza es la misma: la mayoría son gringos gritones, morros que llegan en montón, que se meten a un bar o a un cabaret y que salen emborrachecidos y más estúpidos que cuando entraron. (Crosthwaite, *Estrella* 21)

A través de estas descripciones el lector puede relacionar el contexto de la obra y el contexto *in absentia*; así lo ajeno se vuelve familiar, incluso aquello que se sometió a un proceso de alienación. En la cita anterior, el Güero describe lo que caracteriza internacionalmente a la ciudad de Tijuana. Es en las interacciones del protagonista con otros personajes a través de las cuales percibimos otra idea del lugar, otras formas de vivirla y sufrirla. En realidad, el Güero nos narra el espacio con ojos de turista; jamás pasa de su esquina, ni se sumerge en la vida sedentaria del tijuanaense común, ni visita otros puntos de la ciudad. Por tal razón sabemos que el personaje no está embarcado en ninguna búsqueda de orígenes o raíces de identidad. Crosthwaite compone con todos estos elementos un campo surgido del espacio físico, social, histórico y simbólico en el cual se observan distintos sistemas sociales y culturales que no llegan a mezclarse sino que, a través de las relaciones sociales cotidianas, se rechazan o se sacan provecho unas de otras.

Para el Güero, la ciudad convertida en geosímbolo internacional no es un lugar habitable, en él no se repara su drama social —en términos de Turner. Su poder simbólico no le permite terminar el ritual de pasaje con éxito, es decir, el protagonista no adquiere un mejor estatus sólo por someterse a un estado de apertura y ambigüedad. Finalmente el mito de Tijuana se lo come.

El protagonista no logra adaptarse porque lo que él espera encontrar —una mayor libertad de expresión social y política— tampoco existe en esa ciudad que, como parte de un territorio, también se gobierna por leyes y se sujeta a un orden social. Luego de todos estos procesos de adaptación y aceptación, después de este infructuoso pasaje social, el Güero no puede vivir en el límite. Nuestro protagonista necesita el contacto social, un nombre, una identidad. Por eso tiene que abandonar la Calle Sexta y volver a su lugar de origen y a su propia rutina huyendo con desespero y decepción: “Por eso mejor le corro, rápido rápido me alejo de esta calle y de esta ciudad y de este país [...] Mejor nos vemos el próximo sábado, nos guachamos nexwik” (Crosthwaite, *Estrella* 65). La ciudad fronteriza en “Sabaditos en la noche” es un espacio límite en donde los símbolos que la caracterizan se modifican y redefinen a través de la recreación cotidiana de las condiciones sociales y culturales.

Con todo esto, la frontera en su calidad de ciudad-límite en el relato se materializa y simboliza gracias a mecanismos de observación y de reflexión que el protagonista lleva a cabo. Es decir, el contexto, sumado a los códigos, valores, ideologías, posiciones y pertenencias sociales, es el que finalmente crea la frontera o las varias representaciones de frontera que se observan en “Sabaditos en la noche”.

La ciudad fronteriza es también la figura más representativa en la obra del escritor tijuanense Rafa Saavedra, considerado como uno de los autores más jóvenes del movimiento literario en la frontera norte. Su obra ha sido publicada en editoriales locales y de circulación limitada. Sus textos periodísticos y literarios han aparecido en revistas como *Generación*, *Moho*, *Tierra Adentro*, *Letras Libres* y *Viceversa*. Como escritor independiente se mantiene activo a

través de su *blog* personal, en donde regularmente publica su trabajo artístico.²⁶ Es también locutor y productor de programas de radio así como editor de revistas. Entre sus obras publicadas se encuentran las colecciones de relatos *Crossfader* (Nortestación editorial, 2009), *Lejos del noise* (Moho, 2003), *Buten smileys* (Yoremito, 1997) y *Esto no es una salida. Postales de ocio y odio* (La espina dorsal, 1996). Si bien sus relatos se han considerado como cuentos, éstos tienen poca estructura argumental o unidad de efecto. Félix Berúmen dice que sus escritos se acercan más a las viñetas porque son estampas o postales que recrean una visión particular de Tijuana (*La frontera* 147). Las viñetas son además muy cortas, de manera que seleccionaré de *Buten smileys* algunas de ellas para su análisis.

La ciudad de Saavedra es un conjunto de lugares creados y mantenidos por los jóvenes de la clase social media-alta tijuanaense. Según se infiere de sus textos, el autor está interesado en las expresiones de los sujetos que dan forma a estos lugares íntimos dentro del espacio de la ciudad fronteriza. En estos lugares se concretan los gustos, valores, prácticas y representaciones de la clase social acomodada. Los estilos de vida que surgen de la ciudad de Saavedra se relacionan en momentos con las características de “la ciudad posmoderna” de García Canclini y con la hibridez cultural en espacios limítrofes. Pero hay siempre una base social, una realidad mental y física que está constantemente cuestionando y debatiendo los argumentos de la posmodernidad en espacios fronterizos.

En el primer relato de la colección *Buten smileys*, “Where’s the Donkey show, Mr. Mariachi?”, el narrador refiere el primer viaje a Tijuana de los estadounidenses Robert y Danny,

²⁶ <http://crossfadernetwork.wordpress.com/>

un par de “*marines*” que cruza la frontera para pasar el fin de semana alentados por las muchas historias que se cuentan sobre la ciudad, especialmente por el mito del “*Donkey show*”, un espectáculo en donde una mujer tiene relaciones sexuales con un burro.

Les confirmaron que es el lugar más feliz del mundo. Les hablaron de chicas caminando semidesnudas por la eterna e interminable acera principal. Les contaron sobre el surfing pendenciero en los clubes y cantinas, de borracheras míticas con sabor a blue hawaiians, margaritas, long islands, tequila y cerveza. Les susurraron al oído aquella vieja leyenda atrapa-stupid-gringos del donkey show y ellos, como buenos hijos de la Middle America —jar heads, navy guys, white trash in cut-offs—, se creyeron todo y emocionados llegaron a la city tras haber ensayado cómo pedir “one cerveza”. (Saavedra 7)

Félix Berúmen dice que a Tijuana “se llega siempre con ciertos prejuicios a cuestas. Y se ve en ella sólo lo que se quiere ver” (147). En el relato, los “*marines*” son incitados a cruzar la frontera y descubrir este maravilloso lugar por los tantos rumores e historias fantásticas que se cuentan de él. Como se ve en el pasaje, hay una colectividad implícita —unos “ellos”— que se encarga de difundir las historias y que además provoca en el texto una serie de anáforas: “les confirmaron”, “les hablaron”, “les contaron”, “les susurraron”. La anáfora en el pasaje se utiliza para remarcar la idea de que hay un discurso que motiva a los personajes a llevar a cabo una determinada acción: embarcarse en un viaje para comprobar los muchos rumores e historias que se cuentan sobre Tijuana, “el lugar más feliz de mundo”.

Podemos suponer que está voz colectiva no está autorizada para difundir las historias pues además de que está implícita no se expresa nada sobre su identidad. En tanto, hay algo de ilícito y prohibido en las murmuraciones que como un susurro llegan a oídos de los

protagonistas. La colectividad confirma a la vez las historias prohibidas incitando el interés de aquellos que las escuchan. A mi parecer, la voz de esta colectividad es dentro de la narración una especie de intertexto tácito que el narrador recoge para ilustrar los motivos que originan su relato. Las historias referidas exponen una serie de asunciones e imágenes idealizadas que se convierten en la mente de los protagonistas en prejuicios (Berúmen) que predisponen y autorizan el trato y el juicio que se le da a la ciudad desde las miradas extranjeras. Esta idea se relaciona con el Orientalismo de Said, pues finalmente el intertexto implícito da ocasión y justificación para que las ambiciones de los “otros” encuentren la manera de manifestarse en el espacio desconocido pero ya imaginado.

Evidentemente, el peso de los mitos y las representaciones simbólicas divulgadas por la voz colectiva conforma indeliberadamente una realidad que produce un sentido común que no es propio de los sujetos que habitan dichas ciudades-mito, sino de los que la imaginan desde el exterior. Ya hemos hablado de que las representaciones crean esquemas de percepción y valoración. Las maneras de percibir y valorar una ciudad con las características míticas de Tijuana hacen que la imagen se confunda con el imaginario. La imagen contiene una realidad física y mental, mientras que el imaginario remite a un orden distinto, constantemente crea sentidos. La voz colectiva es la que se encarga de dar forma al imaginario en el relato de Saavedra. A primera vista, “la city”, como la llama el autor en sus relatos, se muestra desde el imaginario, pero hay un trasfondo cuya función es despojar a la ciudad de ese imaginario para descubrir la imagen o las muchas imágenes. La imagen se revela una vez que se accede a la ciudad, una vez que el acto de presenciar los mitos que desde afuera la identifican se convierte en un objetivo para los protagonistas.

Al nivel del texto vemos que en el pasaje anterior se utilizan el idioma español y el inglés no como una mezcla sino que en una misma línea de pensamiento, en un mismo enunciado se exponen los dos idiomas, uno al lado del otro. La escritura del idioma inglés es correcta, es decir, no se castellaniza como sucede en la obra de Crosthwaite. Esto da una idea de separación de los elementos que se refieren, no sólo de las lenguas, sino de sociedades y culturas. Con esto quiero decir que el modo de expresión es una manera de delimitar el lugar íntimo —la “city”— de un espacio mayor. El uso del idioma inglés obedece en el pasaje citado a la mera descripción de aquello que identifica o tiene que ver con el sujeto extranjero, el estadounidense. Al describir a los “marines” como “jar heads, navy guys, white trash in cut-offs”, el narrador los aparta del lugar representado y los distingue de una comunidad social. Al describir a los protagonistas en inglés pareciera que el narrador considera que en el español no existen las palabras para representar a estos sujetos, quienes deben ser expuestos y descubiertos en sus propios términos.

En el resto del relato, en total son apenas 5 páginas, vemos la visión de la ciudad de los estadounidenses basada en las historias que les habían contado, y cómo esa ciudad les responde a través de los sujetos con los que interactúan. Una vez que han accedido a ella, los personajes van rápidamente del imaginario a la imagen. No obstante, la imagen que visualizan en el lugar turístico de Tijuana ha sido también cuidadosamente creada para los visitantes estadounidenses. Dicha imagen es una realidad física y mental pero construida para alimentar las historias, los rumores y los mitos.

Mientras los “marines” van caminando al centro de la ciudad, un taxista les habla y hace una mención rápida del “donkey show”. Lo que sigue en el relato, las aventuras que los protagonistas viven en cada uno de los bares y las discotecas que visitan, parece ser una especie

de preparación o preámbulo para algo más grande —el “donkey show” — que nunca llega pero cuya ilusión permanece aún cuando los personajes abandonan el lugar. Ese deseo de lo prohibido a lo que pocos o nadie ha logrado acceder es lo que hace a la voz colectiva transmitir un tanto en secreto las historias fantásticas sobre Tijuana.

En todo el relato, el inglés se entremete en la narración en español sólo cuando los protagonistas están presentes o cuando lo narrado se refiere a ellos. Es decir, el inglés no es una forma de comunicación compartida y aceptada por los que habitan el lugar. Por tanto, en el relato, el uso del idioma extranjero es incidental. Por ejemplo, un taxista cuando intenta persuadir a Robert y Danny de subir a su carro les dice en inglés: “I know where is the best mexican pussy” (Saavedra 8). De modo que cuando el taxista ve en ellos la imagen de “jar heads, navy guys, white trash in cut-offs”, sabe que debe hablarles en inglés y decirles dónde y cómo encontrar lo que están buscando, o sea, sexo y prostitutas. Por eso el uso del inglés por parte de los que habitan “la city” obedece no precisamente a una intención de entablar conversación sino que se traduce en un conjunto de frases hechas que persuaden y tienen sentido para los sujetos extranjeros que visitan la ciudad.

Sabemos que los “marines” están esperando ver y tener acceso a mucho sexo y alcohol, pero deciden continuar su travesía a pie porque otro de los rumores que escucharon es que los taxistas les cobrarían mucho dinero por transportarlos unas cuantas cuadras. Esto comprueba que las historias y los mitos sobre Tijuana existen solamente en una pequeña parte de la ciudad, la más cercana a la línea divisoria. Cuando los dos protagonistas llegan al primer bar, Robert advierte que no hay nada inusual en el ambiente, que aquello “parece Norteamérica: todos los clientes son gringos y los únicos mexicanos que hay son los meseros que quieren propina de a

dólar cada vez que sirven otra ronda de cerveza dos equis lager” (8). La imagen que poco a poco se les revela no tiene nada de extraordinaria, de diferente a aquello que ven en su propio país. Los susurros, los cuentos y las habladurías que la voz colectiva se había encargado de hacerles llegar se desvanecen ante una realidad que les parece familiar. En otro bar del centro, Danny le pregunta a una chica si habla inglés, ella no le responde. Un viejo amigo en Estados Unidos le había dado una frase en español que, según él, nunca fallaba para tener sexo en Tijuana: “¿chupas verga?”. Danny lo cree y le hace la pregunta a la chica que rápidamente le contesta “¡No, get lost, cabrón!” (9). “El tono y los ademanes son hartamente efusivos [dice el narrador], el desprecio traspa la frontera del idioma y Danny vuelve angry a su cerveza” (9). La mujer usa el inglés no como una forma de comunicación, como había dicho antes, pues no existe por parte de ella ningún interés de entablar una conversación, sobre todo después de la pregunta de Danny. Ella responde parte en inglés y parte en español como una forma de decirle al “marine” que entiende su idioma pero que no quiere hablar con él. Los protagonistas, predispuestos por los susurros, esperan que todo lo que hay en Tijuana esté a su servicio, incluidas las mujeres. La creencia de que “la city” es “el lugar más feliz del mundo” se esfuma rápidamente gracias a la corta frase de la chica en el bar: “get lost, cabrón”.

El narrador, por su parte, al contar el evento usa un adjetivo en inglés para describir el sentimiento de Danny luego del altercado: “angry”. El narrador no escribe las palabras en lengua extranjera en letras cursivas, o entrecomilladas o con alguna seña que indique que son anglicismos dentro del texto. Al escribirlas gramaticalmente, las palabras y frases en inglés parecen un giro propio de la lengua que domina la narración, es decir se acoplan con el resto de las frases en español dando cierta fluidez a la lectura. Sin embargo, a nivel del contenido, el uso

de anglicismos es una manera de mostrar “lo otro” sin considerarlo como tal, es decir, sin hacer de “ese otro” un elemento que merezca reconocimiento en el discurso o en la realidad social que se refleja en el relato. Tal como lo vimos en “Sabaditos en la noche”, hay una intención en la ciudad de ignorar o rechazar a los extranjeros por medio del lenguaje, generalmente haciendo uso de su propia lengua como instrumento de burla y repudio.

La búsqueda del mito del “donkey show” propiciada por un discurso dominante predetermina en el relato el sentido y la experiencia del viaje y condiciona la percepción de la ciudad fronteriza, de la imagen que finalmente se les revela en el momento en que los protagonistas acceden a la ciudad. La imagen que tienen ante sus ojos es la de la ciudad-casino, un lugar turístico pensado para que los estadounidenses puedan disfrutar de “los placeres de la vida” sin ninguna restricción legal. Esta imagen es en la actualidad un constructo premeditado para que los ahí presentes saquen un provecho económico de la situación. En esa intención de negocio, de compra-venta, los mitos del imaginario se desvanecen dentro de los límites de la ciudad. Sin embargo, la misma ciudad se encarga de que fuera de los límites se propaguen historias fantásticas que pocos o nadie tiene la suerte de comprobar. De manera que Robert y Danny todavía alcanzan a escuchar en “la city” rumores que confirman la existencia del espectáculo del “donkey show” aunque ellos no logren presenciárselo. Pese a la mala experiencia que han tenido los personajes, la visita a la ciudad-mito consiente expectativas y posibilidades que prueban la realidad de las historias. Los amigos dejan la ciudad con un sentimiento de derrota pensando que aquellos rumores e historias existen pero que no tuvieron la suerte de comprobarlos. Al caminar del centro a la garita, los “marines” se encuentran con un grupo de mariachis. “Robert se anima, se acerca a uno de ellos, el tipo sonrío pensando en dólares”

(Saavedra 11). De nuevo, como sucede en “Sabaditos en la noche”, en el lugar narrado la actitud de los habitantes por hacer negocio a costa de los turistas estadounidenses siempre está presente. “Ante la sonrisa [del mariachi], Robert se relaja y por fin, confiado, pregunta: “Where’s the donkey show, Mr. Mariachi?” (11). En definitiva, lo que hace a la ciudad de Tijuana un geosímbolo en el texto de Saavedra es que lo que se ve y se cuenta de ella delimita un lugar íntimo que tiene sentido para la sociedad que lo estructura sobre determinadas intenciones.

“La city” como geosímbolo crea o ayuda a crear una realidad fronteriza que identifica al espacio. Al contarnos esta historia, el narrador separa el imaginario de la imagen de la ciudad, confiriéndole sentido a una realidad social determinada. Un sentido que sólo tiene lógica y significado para la comunidad que Saavedra describe en su relato. Tanto la imagen como el imaginario son sistemas de representación. La imagen que los protagonistas conforman luego del recorrido por la ciudad turística responde a una serie de estímulos que la misma ciudad les proporciona. Danny y Robert como estadounidenses que cruzan la línea para comprobar el imaginario de Tijuana, las historias, los rumores y los mitos, se enfrentan a una ciudad que va constantemente del mito a la realidad y viceversa, según sea conveniente.

Por lo general, Saavedra refleja en sus escritos al fronterizo joven de clase media que habita los espacios urbanos y que se expresa a través de un lenguaje casi cibernético. A pesar de que este sujeto vive en un espacio liminal geográfico y político, son las fronteras virtuales las que continuamente cruza. El lenguaje que caracteriza a este sujeto está en una constante evolución que va a la par del desarrollo de la tecnología. Martínez clasifica a dicho sujeto como *consumidor binacional* porque adquiere servicios y compra la mayoría de los productos que consume en los Estados Unidos (77). Para el sujeto fronterizo de Saavedra la frontera es sin duda

el acceso más rápido y eficaz a los productos culturales de los Estados Unidos y de casi todo el mundo; pero es también el hogar, el sitio de origen y el lugar íntimo de su realidad social.

En el relato “Tijuana para principiantes”, el narrador describe en casi 5 páginas su ciudad:

MI CITY NO ES SOLAMENTE UNA CALLE LLENA DE gringos estúpidos viviendo un eterno verano e indios bicolores que venden flores de papel, de burros rayados y maletines de joyería chafa, de mustios ojos rasgados con videocámaras sony, de terrazas llenas de motherfuckers que beben popper y besan el suelo buscando una mexican señorita, de periodistas extranjeros persiguiendo una leyenda negra que sólo existe actualmente en su negro culo. (Saavedra 73)

En este párrafo, el narrador recoge todos los elementos que existen en Tijuana que han dado pie a un sinfín de historias y mitos. Lo que aquí se expone son las partes en las que se divide ese constructo del que hablaba antes. El cuadro que el narrador pinta se puede observar en el paseo turístico de la ciudad, de la zona de la garita al centro que une la Avenida Revolución. El narrador acepta que esto es parte de su ciudad, pero que no lo es todo. En lo que sigue, el narrador definirá su “city” desde su muy particular punto de vista, clase social, posición, profesión, edad, sexo, etc. Para el que narra, su ciudad es “una chica de ahora, deseo y pasión desbordante, semi atrevida como una de las movies porno del Gran Cinema y semi virtuosa como beata franciscana, brillante como un anuncio luminoso de refresco de cola y oscura como cualquier calle de la colonia 3 de octubre” (73). Con lo hasta ahora descrito no podemos inferir mucho de la condición social, económica y profesional del narrador, pero entendemos con lo anterior y las descripciones que siguen que es un habitante que conoce perfectamente cada rincón

de su ciudad y que ha experimentado sus efectos desde diferentes lugares íntimos y a través de diversas argumentaciones.

En casi su totalidad, el relato se cuenta a través de un excesivo uso de elipsis y anáforas como figuras literarias de repetición a nivel retórico y pragmático, como se puede observar en el párrafo arriba citado. El segundo conjunto de anáforas inicia en el segundo párrafo luego de la frase: “La pobreza [de la “city”] está en los suburbios y Dios en cada iglesia, en los spots digitales de la televisión, en el ingenio y destreza del computer world que no niega el lado darkie del asunto” (Saavedra 73). En esta oración existe una elipsis cuando se omiten los sustantivos *pobreza* y *Dios* en las frases que le siguen, sólo para dar más fluidez a la lectura. La elipsis está aquí a nivel gramatical. En cuanto al resto del párrafo, el autor escribe las siguientes oraciones tomando como base la frase última del enunciado anterior: “el lado darkie del asunto”. A partir de aquí se explica que “el lado darkie del asunto” es “ese que existe en los cientos de residencias en las cuales se respira con miedo, circuito cerrado y vigilancia privada” (74). Luego continúan las explicaciones omitiendo la frase del “lado darkie”, de nuevo usa la elipsis, y empezando cada oración con la preposición *en*. De manera que el lado oscuro existe también “en los clubes y discotecas”, “en los restaurantes high class con cucarachas y manteles quemados”, “en el rumor del uso de carne de perro”, “en los teatros y casadelacultura vacías”, “en los colegios elitifascistas”, “en los mercados populares”, “en las fábricas de misiles ocultas”, “en los malísimos programas raciales de denuncia” (74), “en los cantantes ambulantes y limosneros con lentes ray-ban”, “en sus locos sonrientes”, “en los jóvenes winos”, “en la cara, morena por el sol, de ese chico minusválido sonriendo como freak desde una caja de madera en el downtown” (75). Las anáforas aquí sirven para exponer todas las particularidades, reales y míticas, que determinan

e identifican la “city” del que habla. La fascinación de Saavedra por reflejar en sus obras el espacio urbano, especialmente en este relato, hace pensar en el concepto de *heterotopía* de Foucault; un espacio en el cual los aspectos históricos y temporales pasan a segundo término. La ciudad de Saavedra en *Buten smileys* como el espacio heterotópico de Foucault muestra elementos en yuxtaposición, unos al lado de otros, es como “una red que une puntos y se entreteje” (*De los espacios otros* 1). “La city” tiene una diversidad de capas que se observan en el párrafo de las anáforas, que escapan a la visión perfeccionada que la sociedad elabora de sus propios espacios. La heterotopía representa este escape. En esas capas existen simultáneamente espacios físicos y mentales que se conforman lejos del autoritarismo y la represión que la sociedad pudiera instituir dentro de esa percepción que idealiza. Para Foucault la heterotopía “tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (4). Las anáforas en el relato cumplen la función de yuxtaponer los interminables elementos, la multiplicidad de capas de la heterotopía que “la city” significa.

La heterotopía es un sistema de representación espacial, tal como lo son la imagen y el imaginario; en tal caso, una función, como afirma Foucault (*De los espacios otros* 6). La heterotopía se mueve entre dos extremos. Ya sea que crea un espacio de ilusión que denuncia el espacio real como un espacio más ilusorio todavía; o, por el contrario, conforma otro espacio real, perfecto, meticuloso y ordenado, esto es, todo lo que el espacio real no es (6). Hacia el final de este relato, el que narra concluye desde su posición que su “city es un punto libre y un aparte sin censura, un rincón lleno de contrastes y esperanzas, mosaico de posibilidades y frente en alto; es un desfile de marcas no registradas y logos de neón, de cadenas y franquicias; de personas y

sentidos en dolby stereo, de lucha y de intentos, de sueños en technicolor y realidades cotidianas” (Saavedra 77). Aquí vemos tanto las visiones utópicas como heterotópicas del lugar íntimo que “la city” significa para el que la describe. Hay en el párrafo anterior algunas frases utópicas e idílicas que anuncian un futuro mejor —“mosaico de posibilidades y frente en alto”, “de lucha y de intentos, de sueños en technicolor”— y existe también la intención de crear un espacio de ilusión que compense la complicada cotidianeidad que, pese a todo, ofrece “un punto libre y un aparte sin censura”. En este caso, el espacio es heterotópico pues es más ilusorio que la aparente realidad.

En el relato “TJ2020.HTML” se expone la situación social y política de “la city” y a manera de correo electrónico dice:

Welcome to Dystopia. Las últimas estadísticas arrojan un superávit depresivo que ha aniquilado todo intento y a cualquier proyección positiva por rebatir los infundios que aparecen sin cesar en los mass media virtuales. Claro, la situación en la city es alarmante: ataques racistas, violencia sindicalizada, mega desempleo, el porcentaje de suicidios en alza y, para colmo, las actividades de esa fauna urbana de cholos killers en patines, call girls de luxe en constante tour y ejecutivos junior con digi-antenas too much smart para extorsionar y tolchoquear a las víctimas del futuro shock. Todo esto ha hecho insoportable nuestra situación de eco-rebeldes en paro. (Saavedra 43)

Ese espacio otro, heterotópico, que es creado en el relato es “Dystopia”. Aquí, “la city” sería ese espacio real imperfecto y desordenado que requiere de un espacio de ilusión (Foucault). “La city” ha sido invadida por una sociedad itinerante que intenta convertirla en la ciudad del futuro, pero que aún reprime a sus miembros: “La city es una zona de combate en la que se prohíbe

pegar anuncios sin código de barras, consumir superdrogas en la vía pública y además cualquier tipo de representación gráfica de c=8s y (l)s u otro contenido artístico presumiblemente provo/sick es cancelada” (Saavedra 44). Ahora bien, *Dystopia* también remite a la creación de un espacio distópico en donde se anuncian “imágenes apocalípticas del porvenir” (Botero Jiménez 185). La narración de “la city” en este relato es utópica, distópica y heterotópica. Esto es, existe un propósito de conformar un espacio cuyo futuro sea conveniente para todas las comunidades habitantes, así como una aprensión y miedo a ese espacio que está porvenir y, sin duda, hay una expectativa de la manera en que los “emplazamientos”,²⁷ que se traducen en “relaciones de proximidad” (Foucault), se repartirán y constituirán en el espacio que cada uno de los habitantes considera como íntimo, suyo y, en tal sentido, real. Debido a que estos espacios son individuales son yuxtapuestos, de manera que es posible que lo que para unos es un lugar real para otros es mítico. La visión heterotópica en el relato aboga por la concepción singular del espacio y el respeto de tal concepción.

Es muy difícil saber exactamente a lo que remiten las palabras subrayadas en el texto arriba citado. Recordemos que el relato está escrito en forma de correo electrónico, así que tal vez el subrayado obedece a una simple razón de formato. El emisor del mensaje es svdr@tjroom.com, y el receptor es everybody@tjroom.com. El correo electrónico, dirigido a un “todos”, podría ser una forma efectiva y rápida de comunicar y persuadir sobre algo. En este caso, el texto y el discurso se posibilitan o adquieren una condición material a través del proceso de producción, esto es, el correo electrónico. En el corpus del relato existen también marcadores

²⁷ Situación, colocación, ubicación.

de intertextualidad explícitos, como las comillas, que en algunas frases obedecen al mismo formato del correo electrónico, pero en otras se usan para marcar un discurso que se recupera:

«Ante la gravedad de la situación, el clamor hipócrita de la Junta Municipal se concretó en citar a toda la población a una marcha por la unidad, una marcha con cánticos y mantas [...] con discursos mesiánicos que prometían un regreso al esperanzador futuro que, cosas del destino, todavía aparecía mencionado en la última edición de los libros de texto gratuitos: “La city es el paradigma de la nueve metacultura nacional, un espacio enfocado a la creatividad empresarial y un incomparable bastión de la lucha constante por el rescate y la permanencia de nuestra identidad cultural en un ámbito de modernidad y globalización”. (Saavedra 47)

En este caso, las comillas que aparecen al final de párrafo se utilizan para expresar el discurso de otros, de aquellos que intentan fundar un espacio ordenado que vaya acorde con las necesidades económicas y tecnológicas del tiempo. Dentro de ese espacio real, el que escribe el correo electrónico como parte de una resistencia que se hace llamar “eco-rebeldes” aboga por la creación de un espacio heterotópico que compense los efectos de los cambios que proponen “los otros”, lo que tienen una visión utópica.

Los sujetos que Saavedra retrata en sus textos son los miembros de la llamada “Generación @”, jóvenes que nacieron con el internet y lo toman como medio principal de información y comunicación. Podrían ser considerados, por tanto, sujetos globalizados y posmodernos, a quienes, en contraste, les es muy difícil desprenderse del peso social y moral del espacio en el que viven. El espacio fronterizo de Saavedra es a la vez físico y virtual, pertenece a la globalización en el espacio virtual, y a la nación y a la región, en el físico. En el espacio

virtual cruza y vuelve porosas las fronteras, incluso las del lenguaje, mientras que en el físico se rige sobre prejuicios sociales de su espacio doméstico, el espacio social que vive de manera rutinaria.

La liminalidad del espacio geopolítico se observa en “Sabaditos en la noche” y los relatos de *Buten smileys* una vez que se accede a la ciudad y a todos sus elementos, lenguajes, discursos, códigos, valores e ideologías. Así, la ciudad cumple la función de geosímbolo del espacio fronterizo como límite, pues participa activamente en la creación de sentidos que dan vida a las relaciones y representaciones sociales y simbólicas de la frontera tanto en el contexto interno como en el externo. La ciudad como circunstancia del territorio fronterizo liminal ayuda a la conformación de una simbología de la frontera y, a la vez, acaba con la simbología que surge dentro de los discursos de poder. En la ciudad fronteriza se materializan los procesos, las relaciones y las representaciones sociales, así como también la transnacionalización de los capitales y los productos culturales, y la migración. La ciudad como parte y consecuencia del límite geopolítico le ofrece a la frontera, en gran medida, una existencia material propia.

CAPÍTULO III

UNA LITERATURA DESDE Y SOBRE LOS MÁRGENES: *LA GENARA* DE ROSINA CONDE Y “EL GRAN PRETÉNDER” DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

Introducción

En el constante tráfico y consumo de productos que sucede en la frontera gracias a su importante rol en el comercio internacional, pareciera que los límites económicos entre naciones de distinto desarrollo se desvanecen. Particularmente en la frontera México-Estados Unidos estos límites también son aparentemente atenuados por la incesante migración social que, de una u otra manera, mueve y promueve el intercambio económico entre las dos naciones. La migración social, sin embargo, tiene otra cara que ha impedido y frenado las relaciones económicas y políticas: la migración ilegal, que ha modificado significativamente la percepción de la frontera, sobre todo del lado estadounidense que se ha dado a la tarea de reforzar las medidas de seguridad ante el propósito de defender su territorio de esa transgresión. Este acto no solamente contiene el paso ilegal de migrantes que vienen de México y de casi todo el mundo, sino que también mantiene y fortalece el símbolo de la frontera de la historia política estadounidense. La frontera, es decir, el límite geopolítico, es para ellos el resultado de una larga tradición de conquista y expansión territorial. La vigilancia extrema de la línea divisoria en aras de mantener esa tradición ha sido un factor determinante que ha dado lugar a una frontera violenta en el espacio físico que, pese al intercambio económico y cultural, se ha vuelto lugar de separación, ruptura y división social.

En este proceso se forma la frontera como margen, como ese espacio en blanco, vacío que el norte mexicano representa en la conformación y continuación de un *geosímbolo* de diferente significación para los dos países. El poco efecto y valor que tienen las percepciones sobre la frontera desde el lado mexicano²⁸ en la creación de un ideal y de un concepto de frontera ha mantenido el espacio fuera de casi todo orden teórico y crítico-cultural originado en razón de ella. A través de los años, el territorio del norte ha sido visto como tierra de nadie, bárbaro e indómito, como “espacio de presidios y misiones habitado por una sociedad marginal y marginada” (Jiménez Núñez 454), como lugar de malas costumbres y promiscuidad, falta de cultura y educación. Pese a tal consideración y luego del establecimiento de la línea divisoria, la frontera mexicana fue encargada de proteger los valores y las tradiciones mexicanas de la influencia sociocultural de los Estados Unidos.²⁹ Aunque hoy en día la idea que el centro cultural mexicano tiene sobre el norte ha ido poco a poco cambiando, el espacio sigue siendo—principalmente gracias a la presencia del límite geopolítico—margen territorial, extremidad y orilla de la nación. En este capítulo quisiera explorar los sistemas simbólicos que se originan debido a la función del norte de México como territorio fronterizo, es decir, en su calidad de extremidad, de margen geográfico, social y cultural.

Las obras literarias que propongo analizar en este capítulo, *La Genara* de Rosina Conde y “El gran preténder” de Luis Humberto Croshtwaite, exponen situaciones marginales que se suscitan en lugares igualmente definidos. La frontera siendo en su conjunto un espacio doblemente considerado como marginal, es decir como espacio en blanco y como orilla

²⁸ Principalmente desde el norte del país.

²⁹ Los valores y las tradiciones que identifican a México tanto a nivel simbólico como dentro del imaginario colectivo alentado por una ideología de nación.

territorial, también alberga lugares que son mantenidos al margen de las estructuras sociales regionales, fuera de toda participación cultural y económica. La condición marginal de la frontera se descubre en las relaciones sociales cotidianas que provocan que algunos sujetos sean marginados en sus comunidades tal como su lugar de origen lo es dentro de un espacio social y cultural mayor. En muchos casos, la marginalidad social es una consecuencia y, como veremos en los análisis textuales, una alegoría de la marginalidad del espacio.

“El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite cuenta la historia de El Saico, un cholo de Tijuana, que se gana el respeto y la admiración del barrio por haber derrotado a otro líder cholo en una pelea callejera. Narrado en tercera persona, el texto da fe del ascenso y la caída del líder de una comunidad marginada en un espacio urbano fronterizo. Crosthwaite se adentra con este texto en el margen del margen, es decir, en las fronteras sociales dentro del territorio fronterizo. Rosina Conde, por su parte, retrata en su novela *La Genara* el conflicto de género y explora los márgenes a los que las mujeres son confinadas en el espacio de la frontera norte mexicana por una sociedad represora.

La marginación tanto del sujeto femenino como del sujeto relegado socialmente, como el cholo, es una representación de la situación geo-política y sociocultural del espacio. En ambos textos se recobran los paisajes, los ambientes, los rasgos de las particulares formas de vida del hombre y la mujer fronterizos, sus derechos e iniquidades, su acato a las normas sociales y las marginaciones que sufren cuando se rebelan contra ellas. Esta es la razón de haber elegido estos dos textos para su análisis como parte fundamental de una idea de frontera que surge de considerar el espacio del norte mexicano como margen. Condición que se representa en el diario vivir de las ciudades fronterizas y que genera nuevos sistemas simbólicos dentro de los textos

literarios, los cuales dan voz a los sujetos considerados como los “otros”, los socialmente marginados. Así, estos textos ayudan a la reconceptualización del término frontera que se escribe y se piensa desde la región, fuera de las metrópolis y de los sistemas políticos y culturales dominantes.

El análisis de los textos elegidos se basa en el examen de la condición de margen de la frontera México-Estados Unidos que está presente en el imaginario socio-cultural mexicano. De tal forma, cobran especial relevancia los sujetos sociales que se enfrentan a los códigos de comportamiento establecidos por las comunidades a las que pertenecen. Dichas comunidades fundan muchos de los códigos sobre la posición que el lugar habitado y socialmente regulado ocupa en un espacio social y cultural nacional. Así pues, los personajes principales de ambos textos funcionan como encarnaciones de lo que la frontera —como lugar y espacio marginal— es para el imaginario mexicano. Los protagonistas dan forma a sus historias y experiencias personales en la frontera guiados por las normas que rigen su vida cotidiana: el género en *La Genara* y la cuestión socio-racial en “El gran preténder”. Mi principal intención con este análisis es mostrar a través de los textos literarios la correspondencia que existe entre la marginalidad de los sujetos que habitan la región fronteriza del norte mexicano con respecto a la comunidad que los decreta, disciplina y sanciona, y la marginalidad de la frontera ante el imaginario social y cultural creado por el poder que le da forma al espacio nacional.

Tanto los actos como la relación que los personajes hacen de ellos en los textos—ya sea de manera autobiográfica a través de la escritura de cartas en *La Genara*, o por medio de la reseña de un narrador en “El gran preténder” —se gobiernan por el contexto que marca las pautas de la vida social. Dentro del texto literario, este contexto se vuelve un campo de batalla en

donde los sujetos sociales censuran y se sublevan contra las normas de la comunidad que determina su existencia. Para examinar las posiciones que los personajes ocupan dentro de su comunidad y los actos que los llevan a vivir en los márgenes de ella recurro a los conceptos de *performatividad de género* y *precariedad* propuestos por Judith Butler, así como a los mecanismos de percepción objetiva y subjetiva del *habitus* que plantea Pierre Bourdieu.

Para Butler, la teoría de performatividad de género

presupone que las normas están actuando sobre nosotros antes de que tengamos la ocasión de actuar, y que cuando actuamos, remarcamos las normas que actúan sobre nosotros, tal vez de una manera nueva o de maneras no esperadas, pero de cualquier forma en relación con las normas que nos preceden y que nos exceden. En otras palabras, las normas actúan sobre nosotros, trabajan sobre nosotros, y debido a esta manera en que nosotros ‘estamos siendo trabajados’ se abren caminos en nuestra propia acción. (“Performatividad” 333)

Según la visión de Butler, la cuestión de la performatividad implica el conjunto de expectativas sociales preexistentes al sujeto que lo moldean y rigen su existencia y actuación social. De tal forma, lo que hace a una mujer, en el caso de *La Genara*, no es su género biológico sino las posibilidades sociales decretadas para ella por la comunidad. La performatividad es, entonces, “a dramatic and contingent construction of meaning” (139), un conjunto de actos discursivos continuos que se traducen en prácticas significativas dentro del campo social, político y cultural. Dentro del contexto que rige y da lugar a las posibilidades sociales, Butler propone el concepto de precariedad que es “una condición inducida en la que una serie de personas quedan expuestas al insulto, la violencia o la exclusión, con riesgo a ser desprovistas de su condición de sujetos

reconocidos” (322). La identidad es la vía que da cuenta del reconocimiento social de los sujetos. La precariedad en los protagonistas de las obras se induce en los márgenes de la identidad, esto es, hace que el reconocimiento social que suscita la performatividad se vea amenazado. De ahí que la precariedad está presente en los discursos identitarios de los protagonistas, advirtiendo los riesgos de la performatividad.

Dentro de los textos, tanto la performatividad como la precariedad se fundan en los mecanismos de percepción objetiva y subjetiva del espacio, en términos de Bourdieu. Dichos mecanismos ponen en evidencia las luchas simbólicas a propósito de la percepción del mundo social, esto es, del espacio. Desde la percepción objetiva, dice Bourdieu, “se puede actuar por acciones de representaciones, individuales o colectivas, destinadas a hacer ver ciertas realidades” (*El sentido práctico* 137). En cuanto a la cuestión subjetiva, “se puede actuar tratando de cambiar las categorías de percepción y de apreciación del mundo social, las estructuras cognitivas y evaluativas, los sistemas de clasificación, es decir, en lo esencial, las palabras, los nombres que construyen la realidad social” (137). La apreciación subjetiva, por tanto, contiene un conjunto de estrategias que aboga por construir una nueva realidad social rechazando las normas, expectativas y posibilidades sociales, sobre todo las que se expresan en el lenguaje, aquellas que Bourdieu califica de eufemismos que nombran y legalizan el espacio social. De tal forma, el lenguaje expresa el estado de las relaciones de poder simbólico. De ahí que el lenguaje a través del cual se enuncian los discursos de los protagonistas tenga especial relevancia en el análisis, pues éstos últimos también determinan sus actos y discursos basados en las fuerzas simbólicas de los espacios en conflicto que se expresan en las obras a nivel del léxico. Tanto la

performatividad, como la precariedad y el mundo social habitado —el *habitus*— dan cuenta de las diferentes posicionalidades identitarias de los protagonistas dentro de sus grupos sociales.

La frontera como margen, siguiendo la lectura deconstruccionista de Derrida, crea y multiplica los espacios de conocimiento que en lugar de sustituirse se superponen unos a otros de manera que constantemente se establecen diferencias y lecturas múltiples. Así, el margen da ocasión para que la frontera geográfica e histórica del norte mexicano se nos revele como un gran fuerte que a la vez consolida y transforma lo mexicano, las identidades y los pensamientos que conforman la nación. Lo aparentemente unidimensional, dice Zalamea, se torna adecuadamente multifacético, y la percepción de la cultura desde sus márgenes adquiere gran densidad y hondura (5). El margen es, en consecuencia, un lugar estratégico de posición y de análisis para examinar las diferencias que hacen que las naciones funcionen y se mantengan.

La marginalidad del espacio reflejada en el lenguaje y la enfermedad del cuerpo femenino en *La Genara* de Rosina Conde

Rosina Conde nació en Mexicali, Baja California en 1954. A los pocos años su familia se muda a Tijuana donde concluye sus estudios básicos. A principios de 1970, Conde emigra a la capital de la República donde cursa estudios de lengua y literatura hispánicas en la UNAM. La escritora se ha desempeñado también como profesora de literatura, filosofía e inglés, como editora de revistas, traductora, cantante de jazz y blues, escenógrafa y guionista para televisión. Ha publicado varios libros de novela, cuento y poesía, que le han valido diversos premios y becas. Su trabajo se ha considerado como parte importante de la literatura mexicana femenina al reflejar con un lenguaje directo y expresivo las opresiones sociales y sexuales de las mujeres del México de finales del siglo XX. Entre sus obras más importantes se cuentan: *Poemas de*

seducción (1981), *De infancia y adolescencia* (1982), *En la tarima* (1984), *El agente secreto* (1990), *Textículos* (1992), *Bolereando el llanto* (1993), *Arrieras somos* (1994), *Embotellado de origen* (1994), *La Genara* (1998), *Como cashora al sol* (2007), entre otras.

Su novela *La Genara* fue escrita y publicada por entregas en el suplemento cultural de un periódico tijuanense. Según menciona la autora en su página personal de internet, la obra es una especie de novela colectiva inspirada por los comentarios de sus lectoras.

Tengo que admitir [comenta Conde], que me vi envuelta en un interesantísimo juego creado por mis lectoras: yo les daba por el lado y, al mismo tiempo, les rompía los esquemas. Era como un juego de rol: sin darse cuenta, ellas me daban la clave para la siguiente entrega. Unas veces, me encontraba alguna amiga el domingo que me decía: “Pinchi Genara, está loca, ¡cómo se le ocurre hacerle caso al Eduardo! Yo que ella, me conseguía un amante”; pero más tarde, me encontraba con otra que pensaba lo contrario y me comentaba consternada: “Pobrecito Eduardo, yo que la Genara, le daba chance de nuevo”. Así, la Genara se convirtió en un personaje vivo, dinámico, cotidiano para todos en el estado [de Baja California], que rondaba de boca en boca al mismo tiempo que se gestaba. Y la gente me hablaba de ella como si realmente existiera. Desafortunadamente, el suplemento fue suspendido; la novela se quedó en la entrega número 18, y perdí el sabor de la interacción de primera mano, así que se quedó sin concluir en un disquete de computadora. La novela la terminé varios años después, cuando me la pidieron para publicarla en forma de libro. Todavía en pruebas finales le estaba haciendo agregados: ¡como que me quedó la inercia de escribirla por entregas! (Conde <http://www.rosinaconde.com.mx/genara.htm>)

La Genara cuenta la historia de una mujer joven tijuanaense que acaba de descubrir la infidelidad de su esposo Eduardo. Genara tiene que decidir entre su dignidad como mujer o seguir las reglas de la sociedad que se hacen valer a través de la madre. Genara tiene una hermana mayor, Luisa, que vive en la Ciudad de México donde estudia una maestría. La novela es epistolar y en ella se abordan temas como el matrimonio, la infidelidad, la violencia conyugal, el sexo, el narcotráfico y la anorexia. En la novela, Conde muestra la marginación a que son sometidas las protagonistas, no sólo por sus esposos sino por otras mujeres, como su madre.

El propósito de analizar *La Genara* como parte de un corpus textual que informa sobre la condición de margen de la frontera es examinar la relación entre el ser femenino y su entorno físico, social y moral que se expresa en los sucesos de vida narrados por las protagonistas en sus cartas. De esta relación surge un discurso que cancela los imaginarios colectivos de nación, región y comunidad, porque lo que observamos en las cartas son las apreciaciones subjetivas de las protagonistas que las llevan a cuestionar y rebelarse contra las categorías y las estructuras evaluativas y cognitivas de su mundo social. En este discurso, se conforma, por tanto, una declaración privada e individualista femenina del espacio, la moral y la sociedad que se manifiesta en contra de la presión familiar y de la clase social.

La obra está compuesta en su totalidad por cartas, correos electrónicos, faxes y telegramas que se intercambian principalmente entre los tres personajes femeninos más importantes: Genara, Luisa, la hermana, y Francisca, la madre. La comunicación por estos medios dura un poco más de dos años. La primera carta la escribe Genara en Tijuana, Baja California el 24 de enero de 1989 y la dirige a su esposo Eduardo. La última está fechada el 15 de febrero de 1991 en El Grullo, Jalisco. Está escrita por Luisa y dirigida a su hermana Genara.

Entre otros lugares desde donde se escriben cartas dentro de la obra se cuentan México D.F., Cuernavaca, Morelos, La Paz, Baja California Sur, y El Grullo, Jalisco. La presencia e importancia de los lugares desde los cuales se escriben las cartas se debe no solamente a una simple formalidad del género epistolar, también está estrechamente relacionada con los modos, humores, temperamentos, disposiciones y formas de actuación y pensamiento de las protagonistas.³⁰

El género epistolar asegura un grado de privacidad y autenticidad en los eventos narrados. Pese a que el género epistolar aparenta ser un recurso sencillo de la escritura literaria, contiene una gran complejidad, pues los mismos asuntos se tratan desde muy diversas perspectivas. El género epistolar en *La Genara*, aunque estamos hablando de una obra de ficción, permite conocer y comprobar hechos que se consideran como verdaderos. Es decir, lo que encontramos en el texto es una gran variedad de discursos ficcionales que se ciñen a una o varias verdades, o a lo que los personajes consideran como sus verdades. Siendo tal el caso, cada uno de los personajes de la obra actuaría como un yo narrativo que enuncia ficcionalmente emociones y acciones personales. La narración del yo está adherida a una comunidad social y lingüística que le otorga significado. De manera que un sujeto también se conforma como yo narrativo cuando es entendido por los otros que pertenecen a la misma comunidad.

Para poder lograr reconocimiento dentro de una comunidad, es esencial que el yo narrativo le dé valor y justificación en su discurso a las acciones y los acontecimientos pasados que sirven de base para dar sentido a los actos presentes (Cabello 256). El discurso del yo narrativo cambia conforme se van añadiendo nuevos acontecimientos que a veces modifican o

³⁰ Demostraré esta idea más adelante en el análisis literario de la obra.

van en contra de una narración temporal y/o social. Por eso, Judith Butler afirma que el reconocimiento nunca se cumple o satisface del todo. Sin embargo, según Butler, es necesario cumplir con ciertas normas que gobiernan ese reconocimiento, aquellas que hacen que una persona sea reconocible (“Performatividad” 325). Los personajes de *La Genara* se nos presentan en sus propias palabras. Los reconocemos y los ubicamos en determinados planos sociales y culturales a través de su particular modo discursivo. Gracias a las cartas, que contienen las narraciones y discursos, el reporte de los hechos y sucesos diarios de las protagonistas, los lectores conocemos las condiciones que rigen la existencia y actuación social de éstas, su performatividad y precariedad.

A través de sus escritos sabemos que Genara es joven y está casada con Eduardo de quien está en proceso de divorcio por una infidelidad de él. Es originaria de Tijuana en donde vive con sus padres luego de la separación. La decisión de separarse de su esposo y de volver a casa de sus padres la hace víctima de los señalamientos de la madre y de su círculo social que todavía forma parte de una sociedad recatada, censora y represora. Obligada por la madre a reconsiderar su decisión sobre el divorcio, Genara inicia correspondencia con su hermana Luisa en busca de consejo. Meses antes Luisa tomó la decisión de divorciarse de su esposo Martín de quien había sufrido episodios de infidelidad y violencia doméstica. Al no encontrar aceptación ni apoyo familiar, Luisa se mudó a la Ciudad de México en donde cursa estudios de maestría. Genara queda afectada por la decisión de su hermana, pero cuando atraviesa por las mismas situaciones restablece comunicación con ella. A diferencia de Luisa, que parece vivir una vida más libre y desenfadada en la capital, Genara todavía sigue sujeta a las reglas morales de la familia y al

impedimento que la sociedad tijuanaense ejerce sobre las mujeres y en contra de una vida independiente en lo social, económico y profesional.

Luego de la separación, Genara vuelve a casa de sus padres mientras encuentra un departamento para vivir sola. Sobre esta experiencia le cuenta a su hermana Luisa en la primera carta: “Deséame suerte, ya ves que en Tijuana está pelón conseguir uno decente [un departamento]. O están muy caros, o bien lejos, sin agua, sin línea telefónica, sin pavimentación o embanquetado. ¡En fin!, para qué te cuento si tú ya padeciste lo mismo” (Conde, *La Genara* 11).³¹ Lo primero que entendemos de esta referencia es que la ciudad no está acondicionada para que una mujer como Genara viva sola, cómoda y tranquilamente y con un mínimo de seguridad. Genara dice mucho sobre la situación social y económica de Tijuana en esta frase. No sólo describe la condición de la ciudad en el tiempo en el que se escribe la narración, sino que demuestra el espacio íntimo y personal que la ciudad significa para la protagonista. Tijuana es vista entonces como espacio y como lugar social.

El *espacio*, según define Michel de Certeau, es “el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (129). Bourdieu, por su parte, define el espacio social como “un espacio de estilos de vida y de grupos de estatus caracterizados por diferentes estilos de vida” (*El sentido práctico* 136). En la novela, la ciudad de Tijuana actúa como un espacio geo-social (como la unidad polivalente de de Certeau) en donde se conforman diversos estilos de vida propios de los diferentes grupos habitantes

³¹ Lamentablemente, el libro de *La Genara* es muy difícil de conseguir debido a la poca difusión. La autora me hizo el favor de enviarme su archivo personal en *Word* con la condición de que fuera usado sólo para efectos de investigación no de reproducción. La citación en este trabajo corresponde con el documento que me fue facilitado.

(Bourdieu). Cuando Genara en sus cartas hace referencia a Tijuana y a cómo la ciudad afecta su vida diaria, nos muestra tanto su percepción objetiva como subjetiva del espacio social, su propio estilo de vida y esa especie de sanción que sufre cuando dentro del mismo espacio intenta cambiar su modo de vivir; es decir, cuando su reconocimiento social se tambalea y ella tiene que decidir si quiere seguir siendo ‘reconocible’, “leída” o “entendida como ser viviente” o si prefiere vivir “al otro lado de los modos de inteligibilidad” (Butler, “Performatividad” 325). Según Genara, Tijuana no ha sido predispuesta para que una mujer como ella lleve individualmente su estilo de vida. La lectura que hace Genara del espacio social desde su percepción subjetiva convierte el espacio geográfico y social de Tijuana en un lugar. El *lugar*, según determina de Certeau, se caracteriza porque en él “imperla la ley de lo ‘propio’: los elementos considerados están unos *al lado* de otros, cada uno situado en un sitio ‘propio’ y distinto que cada uno define” (129). El lugar es, por lo tanto, una realización individual del espacio, es una convención subjetiva, “el acto de un tiempo y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas” (de Certeau 129). Tanto el espacio social como el lugar evolucionan y se regulan por las prácticas cotidianas. Las prácticas y las acciones sociales cotidianas, según de Certeau, condicionan la producción de un espacio y lo asocian con una historia (130). El espacio simbólico en la frontera norte mexicana surge de esas prácticas y acciones dentro del espacio social.

La manera en que Genara construye Tijuana como lugar depende de su visión y apreciación del espacio social que están supeditadas a la posición que ocupa dentro de él y a las condiciones preexistentes de la performatividad. Si bien Genara está en vías de tomar una decisión que se opone a las normas sociales establecidas para las mujeres en su comunidad, no

puede desprenderse completamente de aquello que identifica a ‘una mujer decente’. Es decir, Genara no puede vivir en un lugar que no sea similar a su hogar familiar o conyugal, no puede privarse de comodidades básicas. Al no encontrar las disposiciones sociales que ella busca fuera de su comunidad y fuera de su casa conyugal, aquellas que la identifican, Genara siente que Tijuana la margina, la confina a lugares en donde ella siempre tiene que subordinarse a las leyes de otros. Por eso en momentos reconsidera la idea del divorcio, más por conservar la tranquilidad que da el hogar:

Todos estos días no he hecho otra cosa que pensar en lo de Eduardo. A veces no sé si se deba a que ya estoy harta de la familia y lo único que deseo es salirme de aquí (¡la vivienda en Tijuana es tan difícil!). También, en ocasiones, me acuerdo de mi casa y de mis gatos y me entra la nostalgia. No puedo negar que fui verdaderamente feliz allí.

(Conde, *La Genara* 18)

La primera imagen que viene a la mente de Genara sobre su vida matrimonial es la de su casa. La casa que parece que comparte más con sus mascotas que con su marido. Sin embargo, ese lugar le trae tranquilidad y estabilidad. Al comparar esa vida con aquella que llevaría en los departamentos pequeños, alejados de la ciudad y con falta de servicios básicos, Genara siente nostalgia por la seguridad de la casa conyugal. La manera en que Genara se expresa de su casa hace pensar que para ella la estabilidad que ahí tiene es sinónimo de felicidad. Algo que no podría encontrar en otras viviendas en Tijuana. Hay una contradicción entre el deseo que tiene Genara de dejar la casa de los padres: “lo único que deseo es salirme de aquí”, y la frase siguiente que está entre paréntesis y con signos de admiración, “(¡la vivienda en Tijuana es tan difícil!)”. La frase entre paréntesis parece un pretexto muy tonto para no abandonar la casa

familiar, porque lo que es difícil en Tijuana, según se intuye en las palabras de Genara, es encontrar un tipo de vivienda similar a la casa matrimonial o a la de sus padres. En la visión de Genara hay un vínculo inquebrantable entre los departamentos pequeños y sin servicios básicos y la gente que los habita, que indudablemente son personas de escasos recursos. Estas personas también están asociadas, en el círculo social de Genara, con una falta de moralidad. En la percepción social de la protagonista, pobreza es sinónimo de inmoralidad. Genara considera la idea del divorcio siempre y cuando no pierda “la buena moral” que da el estatus económico que se refleja en la forma de vivienda. Los signos de exclamación que encierran la frase sobre la vivienda en Tijuana enfatizan la ingenuidad de Genara, que siente la necesidad de remarcar un simple pretexto como si fuera una verdad absoluta.

Las descripciones de Genara de los lugares que narra y lo que de ellos reflexiona no viene de ella misma sino de otro lugar, un lugar en donde las obligaciones son articuladas y crean nuestra conciencia (Butler, *Precarious life* 130). La conciencia e identidad de Genara como mujer parece, hasta este momento, regirse sobre dos elementos: matrimonio y casa. Después de la infidelidad de su marido, el concepto de matrimonio está perdiendo sentido para ella, sin embargo, no logra deshacer el vínculo entre casa conyugal (que da buena fe de la posición económica), felicidad y estatus moral. La identidad de Genara, basada en esas dos coordenadas sociales que dan sentido a su existencia, se ve afectada ante la pérdida de ambas. No teniendo aquello que sustenta el sentido de ser (según se define en su comunidad), su ambiente se vuelve hostil y Genara quedaría expuesta a condiciones de precariedad: insulto, violencia, exclusión, indefensión y desamparo. Dentro de su comunidad, el divorcio le traería muy seguramente violencia e insulto; por otro lado, vivir en un departamento pequeño y alejado le causaría

indefensión y desamparo. La performatividad de género es para Genara la causa de su agencia discursiva,³² la precariedad, en cambio, sería una amenaza a su reconocimiento social y económico, podría suprimirla como ‘ser femenino’ y pondría en riesgo su pervivencia.

Luisa en cambio, luego de perder las condiciones que daban sentido a su vida en Tijuana, decide abandonar la ciudad con la intención de atenuar la precariedad en otro lugar. En una de sus primeras cartas, Luisa le relata a su hermana el tipo de vida que lleva en el Distrito Federal: “La vida en México no me es pesada. Es más, creo que hasta la disfruto a pesar de la contaminación. No es mucho lo que hago, ya que los trabajos de la maestría no me dejan tiempo casi para nada más; pero de repente voy al cine o al teatro y a uno que otro concierto y estoy contenta así” (Conde, *La Genara* 13). El Distrito Federal como ciudad cosmopolita y moderna es en todo sentido la contraparte de Tijuana, especialmente desde la visión centralista del país. Para la capital de la República, Tijuana es “un lugar exótico, paradisíaco y pervertido [...] una válvula de escape para evadir la represión sexual, el moralismo y la abstinencia” (Berúmen, *Tijuana* 113). Paradójicamente, desde el punto de vista social y moral, Tijuana califica a la Ciudad de México casi con las mismas características, a pesar de que se tiene la idea de que en las ciudades grandes es más fácil convivir y prosperar. Milton Santos asevera que durante mucho tiempo la ciudad grande, o la metrópolis, fue definida, al menos en los países subdesarrollados, como el lugar en donde se encontraban los recursos de la Nación y donde la densidad capitalista era más alta (*A naturaleza* 322).³³ La densidad capitalista produce grandes diferencias sociales y

³² Aquí sigo la definición de *agente* propuesta por Butler. Para ella, el *agente* es producido socialmente, es un “deliberator” social cuya agencia y pensamiento se hace posible debido a un lenguaje que lo precede. Es decir el “yo” es producido a través del poder (324).

³³ Esto concierne con las concepciones y las diferencias entre los territorios focales y los fronterizos.

económicas entre la Ciudad de México y Tijuana. La descripción que hace Luisa de sus actividades diarias en la capital confirma la enorme disparidad que hay entre Tijuana y Ciudad de México en cuanto al desenvolvimiento femenino en el mundo social y profesional. Luisa parece muy serena, muy segura de sí misma, satisfecha con su presente y con muchas posibilidades de crecer personal y profesionalmente en el futuro.

A través de las descripciones de las ciudades que habitan las protagonistas entendemos las percepciones objetivas y subjetivas de los espacios. Los mecanismos de apreciación “compiten en producir un mundo común, un mundo de sentido común o, por lo menos, un consenso mínimo del mundo social” (Bourdieu, *El sentido práctico* 136). Cada una de las hermanas conforma un mundo de sentido común del espacio que declara sus obligaciones y da forma a su conciencia. Francisca, la madre de Luisa y Genara, también ofrece sus propias percepciones de los espacios que habitan ella y sus hijas. Francisca es una mujer chapada a la antigua, de fuertes valores morales, que ejerce gran influencia en la familia. Poco nos enteramos del padre en las cartas. Sabemos su postura con respecto a los problemas de sus hijas solamente a través de las cartas de las mujeres. El padre no dirige ninguna carta a su hija Luisa. Es la misma Francisca que informa a Luisa sobre la salud y los pensamientos del padre. Francisca es la vía principal de información y contacto entre las hijas y el padre. Por lo que intuimos en las cartas, Francisca y su marido tienen la misma actitud acerca de las normas sociales y morales. Ambos están en contra del divorcio. Según afirma en algún momento, la madre considera que el matrimonio por la Iglesia es para toda la vida. El papel de Francisca en la correspondencia es convencer a Genara de que vuelva con Eduardo. Algunas veces intercepta faxes y llamadas telefónicas entre los dos para provocar encuentros de manera que el divorcio no se consolide.

Las cartas que Francisca le envía a su hija Luisa son para pedirle que persuada a su hermana de reconsiderar la decisión del divorcio y de vez en cuando le pide que se comunique con su padre. Como yo narradora, Francisca entreteje líneas argumentales de manera que haya una conformidad entre el proceder moral de su familia y el de su círculo social. Es decir, ella aprovecha cada oportunidad para instruir a sus hijas sobre las normas morales y así mantenerlas dentro del reconocimiento social en Tijuana. Sin duda éste es el rol del yo narrador según Ceballos: destacar unos hechos y omitir otros, seleccionar tramas y prescindir de otras, “siempre en relación con el contexto, las funciones y los efectos que tratamos de conseguir” (257). El papel de Francisca como yo narrador que advertimos a través de su pensamiento y proceder es también conservar su reconocimiento por parte del contexto social. Según entiende Butler, el poder no puede mantenerse si no se produce a sí mismo (“Performatividad” 323). El poder que tiene Francisca como ser social está también sujeto a la performatividad de su género, a saber, a la posición que le es otorgada por ser una mujer que ha seguido las reglas impuestas por el sistema, es decir, que se ha casado y que apoya y fomenta tanto esas reglas como las que impone su marido en la casa familiar. Al promover ese poder Francisca mantiene reconocimiento. Si dejara de tener influencias sobre sus hijas en cuanto a seguir dichas normas, también ella perdería toda actuación social y se enfrentaría a situaciones de precariedad dentro de su propio mundo de sentido común.

En la primera carta que Francisca le escribe a Luisa le dice:

Ojalá tú pudieras convencerla de volver con Eduardo. ¡El pobre ha sufrido tanto! ¡No sabes cuánto le ha rogado! A veces tengo miedo de que se nos canse y ya no vuelva a buscarla. ¿Te imaginas? ¡Sería desastroso!, porque, entonces, ya no podría volver a

casarse. Quizás, en parte, estuvo bien que tú no lo hubieras hecho por la Iglesia; así podrás rehacer tu vida en cuanto te decidas. Lo único que me consuela de que estés en México es que allá podrás encontrar un hombre de bien al que no le importe tu pasado. Aquí en Tijuana sería muy difícil, ya ves cómo son. (Conde, *La Genara* 17)

Francisca recurre a una narración espacial dada por un determinado contexto sociohistórico para dar consejo a sus hijas, es decir, como dije antes, recurre al poder. En cuanto a la percepción subjetiva de los espacios, según Francisca, cada contexto exige un comportamiento y un modo discursivo: Tijuana castiga actos de rebeldía social y moral, sobre todo en las mujeres, mientras que la capital es más permisiva, acepta y perdona actos que no serían bien vistos en otros lugares.

Para corroborar su pensamiento, Francisca como yo narrativo tiene que darle valor y justificación al sentido de las acciones y los acontecimientos pasados que conforman su narración social y temporal: la Iglesia es esta influencia histórica que parece ser la base de la sociedad a la que Francisca pertenece. La religión católica como base histórica da sentido a los actos presentes de los sujetos en la sociedad tijuanaense de la madre. Siguiendo las normas sociales y los dogmas católicos, Francisca no sólo se asegura sino que mantiene un reconocimiento social, es así como puede ser “leída” o “entendida” por su comunidad. La madre tiene el deber de transmitir esta performatividad a sus hijas, sobre quienes, queriéndolo o no, esas normas ya actúan y hacen que ellas sufran consecuencias cuando oponen resistencia.

Notamos en la cita anterior que para la madre hay una gran diferencia entre sus dos hijas. Genara, por haber seguido una norma social de gran peso en su comunidad —la unión matrimonial religiosa— todavía posee cierto reconocimiento que, mientras ese lazo no se

deshaga y no abandone el hogar familiar, la hacen redimible y puede recuperar la identidad como sujeto social femenino en Tijuana. Luisa en cambio ha perdido todo vínculo con su espacio original. Además su matrimonio no se llevó a cabo por la vía religiosa, por tanto Luisa, según se entiende de lo que dice la madre, no está del todo sujeta a las reglas que el pasado impone. Digo que no del todo, porque en el pasaje anterior Francisca dice: “quizás, en parte, estuvo bien que no te hubieras casado por la Iglesia”. Ese “en parte” quiere decir que Francisca todavía conserva la ilusión de que Luisa encuentre un “hombre bueno”, que aunque no sabemos con certeza cuáles son las características de un hombre bueno según la madre, sí podemos intuir que es alguien opuesto a Martín, con quien Luisa pueda consumar un matrimonio por la vía religiosa. De acuerdo con Francisca, el lugar que habita Luisa —“allá en México”— podría ser una especie de exilio en donde el pasado de su hija quede en el olvido y así logre encontrar un buen marido. Lo que se percibe del discurso de Francisca es que ella no acepta que sus hijas no compartan su vida con un hombre, que lleven una vida libre como mujeres solteras o divorciadas. Como Luisa no ha tenido la posibilidad de encontrar un “hombre bueno” en el exilio, el lugar, la Ciudad de México, deja de ser tal, en la visión de la madre, y se convierte en un espacio que se señala, que se juzga desde los preceptos y normas de la sociedad que Francisca representa.

Ambas ciudades se muestran entonces como *habitus*, es decir, como algo que se adquiere pero que, a la vez, poco a poco se inserta en el cuerpo convirtiéndose en preceptos o disposiciones que alcanzan la condición de permanentes. El *habitus* es el lugar en donde “se producen y reproducen los significados con los que el sujeto se percibe a sí mismo y a los otros” (Pech 7). El *habitus* implica un “*sense of one’s place* pero también un *sense of other’s place*” (Bourdieu, *El sentido práctico* 134). Es decir, el *habitus* conforma juicios clasificatorios que

surgen en el lugar de origen y que se usan para calificar ese y otros lugares. Un juicio clasificatorio “supone que, en tanto agentes socializados, somos capaces de ver la relación entre las prácticas o las representaciones y las posiciones en el espacio social (como cuando adivinamos la posición social de una persona según su acento)” (135). El *habitus* conforma, entonces, el mundo de sentido común que para aquellos que lo definen parece evidente y absoluto. Lo que no cabe dentro de los sistemas de producción, percepción y apreciación se margina, se deja de lado y bajo condiciones sociales, políticas o legales de inferioridad.

En este contexto, Francisca se muestra como reguladora de las leyes propuestas por la sociedad tijuanaense y por las leyes familiares establecidas por el padre.

Por favor, escríbele a tu hermana pidiéndole que recapacite. Tú eres la única que puede hablar con ella. [...] Tú sabes que siempre ha sido muy rebelde. ¡No en balde Eduardo la dejó! [...] Escribe pronto y no te olvides de enviarle unas líneas a tu padre, que se enoja porque no lo haces. (Conde, *La Genara* 17)

A lo largo de la comunicación epistolar, Francisca frecuentemente toma la figura del padre (quien jamás se expresa por sí mismo en la novela) para autorizar sus propias normas. Ella considera que la única manera de que sus hijas sean reconocidas socialmente es perdonar a sus maridos infieles e ignorar el daño moral para así alcanzar una honra impuesta por la comunidad. La madre no se presta a discusiones ni a cuestionamientos entre ella y sus hijas. Hay situaciones de las que ella prefiere no enterarse. Por ejemplo, Francisca no sabe que su hija Luisa fue golpeada varias veces por su ex-esposo y una de esas veces acabó en el hospital. La madre mantiene un vacío que ella misma abre entre ella y sus hijas en cuanto a comunicación y confianza. Esto se observa en la manera en que la madre firma las cartas: “tu madre que te

extraña” o “tu madre que te adora. Francisca Luna de Martínez” (17). A pesar de que se anuncia como “tu madre”, también posee una identidad más fuerte obtenida gracias al matrimonio, pues incluye el apellido del marido al final del suyo.³⁴ Se sabe que dentro de las comunidades sociales, las normas sexuales y las de género poseen gran poder para decidir quién será o no reconocible. De manera que firmando con su nombre completo e incluyendo el apellido del marido como si fuera suyo, Francisca se adhiere a esas normas para poder ser reconocida. El reconocimiento social de la madre se localiza en el matrimonio, Francisca se nos revela como una posesión de la sociedad y de su marido. Su nombre encierra la autoridad de los dos, o la autoridad del esposo que se manifiesta a través de ella. En este sentido, la identidad performativa de Francisca se conforma bajo condiciones de precariedad, sujeta completamente a los designios del marido. La madre desea esta misma situación para sus hijas, recordemos que aún tiene la ilusión de que Luisa encuentre un “hombre bueno”.³⁵ Es precisamente en este momento de la obra en que se puede ver la relación que hay entre la situación marginal de las mujeres de Conde, sometidas por un padre o un marido que está ausente pero que hace cumplir las normas sociales, y la situación que vive Tijuana como un espacio que ha sido de antemano configurado por una visión centralista a través de un discurso que está ausente también, esto es, que no se oye en la cotidianeidad de la ciudad pero que rige la manera de percibir y de percibirse como ciudad marginal.

La posición subalterna y marginal en la que se encuentran todas las mujeres que aparecen en la obra, víctimas de una sociedad tradicional que parece no corresponder ni a la época, ni al

³⁴ A pesar de que en México el uso del apellido del esposo no es un cambio que se haga de manera oficial.

³⁵ Aquí podría entenderse que el “hombre bueno” debe ser una copia del padre.

espacio, ni a su educación formal,³⁶ se observa en el intercambio de cartas y mensajes. Las mujeres de Conde son arrastradas a extremos que les impiden una total pertenencia al mundo social y profesional como sujetos independientes y autosuficientes. Tijuana se convierte en el lugar íntimo y personal de las protagonistas dentro del espacio fronterizo al que la ciudad pertenece. Cada vez que en las cartas se menciona el nombre de Tijuana se autorizan también los discursos individuales, objetivos y subjetivos, del espacio geográfico, social y cultural. Desde la perspectiva subjetiva de los personajes, sobre todo de Genara y de Luisa, Tijuana se vuelve una alegoría de los estatutos de la sociedad que ejerce poder sobre ellas. “Tijuana” nombra una sociedad que las juzga y las sanciona. La ciudad es para Luisa una imposibilidad y, comparada con la capital, es inferior, inculta y vulgar. Dice Genara en una de las cartas que dirige a Luisa: “Estoy de acuerdo contigo en que no tengo ni tu nivel intelectual ni tu experiencia, y que nunca he salido de Tijuana, sino de vacaciones” (Conde, *La Genara* 38). Con esto sabemos que Luisa ha estado juzgando a su hermana desde su percepción subjetiva y los esquemas de apreciación del *habitus*. Sin embargo, Luisa sabe que Tijuana tiene distintas significaciones para los miembros de su familia. Estando al tanto de la importancia que la ciudad representa para la madre como lugar de valores sociales y morales, Luisa le dice: “¡No sabes cómo extraño Tijuana, mamá!” (26). Pero en la siguiente carta que Luisa le escribe a Genara le comenta: “La verdad es que no tengo ganas de ir a Tijuana, no la extraño para nada” (27). La manera en que la madre nombra el espacio le autoriza articular el derecho del poder. Cuando Luisa le dice a su madre que extraña Tijuana, Luisa pretende compartir con ella la misma visión subjetiva del espacio; es decir recurre a las formas narrativas dadas por el contexto socio-histórico de la

³⁶ Genara es abogada y Luisa está a punto de completar una maestría.

ciudad. Ésa es la manera en que Luisa puede ser inteligible para su madre. Cuando Luisa nombra Tijuana en la carta que dirige a su hermana, la concepción es totalmente diferente. Ahí el espacio se articula como un modo de exclusión a través del cual se refuerza la marginalidad que el espacio representa para Luisa. Desde la visión subjetiva del *habitus*, Luisa imagina el espacio que es suyo y los espacios que le son ajenos, como la Ciudad de México.

Ante Genara, Luisa desafía las formas narrativas de Tijuana. Por eso dice haber huido de la ciudad después de su divorcio: para escapar de los problemas familiares y de los chismes en los que se vio envuelta. Luisa no quiere saber nada de ese mundo íntimo y personal que la ciudad significa para ella y para su familia:

¡Con una chingada!, ¿por qué no me dejan en paz con sus idioteces familiares? ¿No te das cuenta, Genara, de que si me salí de la casa fue, precisamente, porque no quería saber nada de la maldita familia? ¿No te das cuenta de que estoy harta de su pinche mundito asqueroso y podrido? (64)

Finalmente Tijuana como su lugar de origen y hogar se torna un lugar repulsivo para Luisa no sólo por las maneras en las que ese espacio la relegó socialmente luego del divorcio, sino porque ahora puede juzgar a esa sociedad desde un punto de vista externo. Desde una perspectiva, un tanto alienada, creada bajo las apreciaciones subjetivas del lugar que ahora habita. Vemos un cambio enorme en Luisa desde la primera hasta la última carta. Es en el momento en que Genara empieza a resolver su situación amorosa cuando notamos un cambio radical en la actitud de Luisa, que hasta ese momento se nos había presentado como una mujer feliz, realizada, inteligente, estable en el terreno amoroso y muy concentrada en su carrera profesional. Luisa es el producto de las luchas simbólicas del espacio social. Con su partida se evidencia la

imposibilidad de consensuar en Tijuana su *lugar* propio con el *espacio social* y se revela, asimismo, el impedimento que la Ciudad de México como metrópolis y territorio focal tiene en considerar Tijuana como ciudad desarrollada y culta. No obstante y pese a que en las primeras cartas diga que disfruta mucho su vida en la capital, Luisa se enfrenta a otro problema: la adaptación a un espacio social que le es extraño. En ese proceso de adaptación la visión que Luisa tiene de Tijuana se ve perturbada por las apreciaciones de la capital y es entonces cuando Tijuana se vuelve el “mundito asqueroso y podrido” en el que viven su madre y su hermana.

Según Santos, emigrar a una ciudad grande significa dejar una cultura heredada para encontrarse con otra. Cuando un individuo se enfrenta a un espacio que no ayudó a crear, cuya historia desconoce, cuya memoria le es extraña, ese lugar es la sede de una vigorosa alienación (*A naturaleza* 328). Luisa debe adaptarse a un orden espacial, es decir a una percepción objetiva, pues es ese orden, de acuerdo con Santos, “el que realmente coordina y regula las órdenes exclusivas de cada tiempo particular” (159, la traducción es mía). El otro problema que Luisa afronta es la performatividad de género que la persigue a donde quiera que vaya. La subversión a las reglas establecidas para las mujeres en el propio círculo social no quiere decir que las mujeres subversivas se convierten en sujetos soberanos, opina Butler, pues “hay una serie de normas históricas que convergen hacia el lugar de nuestra personalidad corporizada y que permite posibilidades de actuación” (“Performatividad” 334). A lo largo de la correspondencia entre las hermanas nos damos cuenta de cuáles son estas posibilidades limitadas de actuación que Luisa tiene dentro de un espacio que le es ajeno; una de ellas es la alienación.

En principio, la Ciudad de México se le revela a Luisa como espacio social a través de situaciones cotidianas:

(A propósito, aquí no puedes decir *la Genara*, *la Ernestina*, *la Julia*, *el Martín*, *el Pedro*, porque se sienten. Ayer, en la biblioteca, llegué como clásica norteña preguntando por una de las secretarias. “¡Está la Juanita!”, le dije a una de las dependientas con mi típico tono tijuaneño, y casi me cuelga. “No se dice *la*, que no somos animales”, me contestó ofendidísima. Yo nomás me le quedé mirando con cara de boba, como si no hubiera entendido, y me fui de largo buscando a la Juanita. “Es increíble que esté en la maestría y no se le quite lo bronca”, alcancé a oír a mis espaldas, “si hasta parece que se acaba de bajar del caballo”). (Conde, *La Genara* 28)

Anteponer el artículo a un nombre propio es una forma muy común en el habla tijuaneña y en casi todo el norte del país. En la capital, Luisa es inmediatamente identificada como extraña por su lenguaje, la forma en la que se expresa no sólo verbal sino a través del cuerpo. Esto rápidamente sitúa a Luisa en una situación de desventaja en el proceso de adaptación a una nueva ciudad y a una nueva sociedad. Todas las maneras en las que el espacio de la Ciudad de México se le revela a Luisa, incluida la situación referida en el pasaje anterior, son modos de exclusión a través de los cuales se refuerza la marginalidad que Luisa representa por venir de un espacio histórico, simbólico e ideológicamente degradado y rechazado. Desde la capital el norteño se ha considerado desde el tiempo de los aztecas como bárbaro, hosco y “bronco”. Las viejas pugnas simbólicas entre el territorio focal que es la Ciudad de México y el territorio fronterizo que representa Tijuana toman forma en el lenguaje que enuncia las percepciones subjetivas de aquellos que habitan el territorio focal. Genara es la que ofrece la contraparte de estas luchas simbólicas entre ambos espacios. Luego de visitar a Luisa en la capital, Genara le comenta en una carta:

Oye, ¡qué chistoso hablan en Chilangolandia!, tienen un cantadito muy curada, y me di cuenta de que usan mucho el superlativo. Para todo dicen “padrísimo”, “buenísimo”, “queridísimo”, “adoradísimo”, “gratisimo”, “estimadísimo”. Revisé tus cartas y noté que a ti también ya se te pegó. Con decirte que, a mi regreso, hubo algunos amigos que me dieron carrilla, y más ahora con la campaña antichilanga que ha promovido el Zeta en Baja California..., y con eso de que todo el mundo lo lee, pues ya te imaginarás, de “achilangada” no me han bajado en todos estos días. (32)

La “campaña antichilanga” que Genara menciona en su carta existió en los años ochenta en casi toda la parte noroeste del país, comenzando en Hermosillo. Surgió a raíz de una columna en un periódico sonorenses que instituyó la frase “Haz patria, mata a un chilango”. La mala reacción de los norteros hacia los capitalinos surgió luego de que un gran número de estos últimos emigraran hacia el norte del país después del terremoto de 1985. Los norteros acusaban a los “chilangos” de no adaptarse a un estilo de vida y de querer llevar un modo de vivir que iba en contra de ciertas reglas sociales. Un periodista llamado Héctor Félix Miranda, que firmaba bajo el seudónimo de “El Gato Félix”, escribía semanalmente en el periódico *Zeta* de Tijuana una columna llamada “Chilangos, *go home*”. En ella, los capitalinos eran blanco de pesadas críticas y chistes, todo con la intención de que los “chilangos” o los “guachos”, como se les llama en Sonora, siguieran la filosofía que encierra la frase “a la tierra que fueres haz lo que vieres”. Félix Miranda fue asesinado en Tijuana en 1988, hasta ahora no se sabe el motivo de su ejecución, se cree que por alguna reacción a lo que publicaba en su columna “Un poco de algo” en donde evidenciaba la corrupción de la política local y sus nexos con el narcotráfico. Luego de la muerte de “El Gato Félix”, el director del *Zeta*, Jesús Blancornealas, dice que la campaña antichilanga se

fue poco a poco desvaneciéndose, pues Tijuana ya entraba en otras problemáticas sociales como el mal gobierno y el tráfico de drogas. Como podemos ver en las citas anteriores las pugnas simbólicas entre los dos espacios están todavía vigentes. La historia y la memoria colectiva que también se expresan a través del lenguaje siguen siendo elementos fundamentales para la creación de los esquemas de percepción y apreciación de los espacios propios y los espacios ajenos y de los sujetos que los habitan. Las pugnas simbólicas que vienen de la historia, la memoria y el lenguaje exponen las relaciones actuales (del tiempo de la narración) entre los dos espacios más importantes en la novela. Las críticas de Genara en su carta tienen también la intención de hacer burla de la manera en que el capitalino se expresa. Se trata de responder a una intención de rechazo con otra intención igual. La exclusión es mutua, pero al considerarse un derecho propio de la sociedad con más poder —económico, simbólico e ideológico— el espacio fronterizo es el que permanece en la marginalidad que se expresa constantemente en las situaciones cotidianas.

Aunque a Luisa parecen no afectarle las percepciones subjetivas que se tienen en la capital del país del espacio fronterizo de Tijuana, esas impresiones van poco a poco formando parte de su mundo propio. “Es más, en México me di cuenta de que ni siquiera tenía una percepción adecuada de mí misma. [Antes] No estaba segura de cuáles eran mis dolencias, mis gustos, mis gestos cotidianos” (Conde, *La Genara* 74), le dice a Genara en una de sus últimas cartas. Conociéndose a sí misma, dándose el tiempo de analizar su precariedad femenina en la que quedó luego de su divorcio en Tijuana, Luisa intenta convertir el espacio del D.F. en su *lugar*, su mundo de sentido común. La alienación de Luisa comienza cuando intenta adaptarse al

espacio objetivo de la Ciudad de México para convertirlo en espacio subjetivo, en un lugar propio que para ella tenga significación.

Una vez inscrita en la maestría, me sumergí en mis estudios y en mi soledad. Me volví hosca y poco tolerante. Desdeñé el hecho de que necesitaba a los demás y dejé de ser la Luisa alegre y bullanguera que tú conociste, para pasar a ser la profesionista que buscaba un motor de vida diferente, que rechazaba todo aquello que tuviera que ver con su vida pasada. Y empecé a tomar las cosas con una distancia y una seriedad espeluznantes, y, por supuesto, el amor fue lo primero que mandé a la chingada, y juré que nunca más me volvería a enamorar, ni volvería a repetir ninguna acción que me pareciera cursi ni romántica. (74)

En el proceso de convertir a la capital en su mundo personal e interior, Luisa se vuelve víctima de una alienación, de la fuerza simbólica que ejercen las ciudades grandes sobre los sujetos extranjeros. La acción y el proceder social y moral de Luisa son el producto de las normas históricas de su *habitus* que, vaya a donde vaya, convergen en su cuerpo o en su “personalidad corporizada” (Butler). La deslocalización del cuerpo ocasiona un comportamiento social alienado. El cuerpo, como dice Butler, siempre está en observación, sufriendo la destrucción por los propios términos de la historia. La historia es la creación de valores y sentidos por las prácticas significativas que requieren la sujeción del cuerpo (*Gender Trouble* 130). La alienación de Luisa resulta en una profunda soledad en la que se crea un mundo fantástico en donde ella tiene varios amantes y vive una vida plena.³⁷ La actuación de su cuerpo en el espacio social real se quebranta ante la imposibilidad de convertir ese espacio en un lugar propio. En esta lucha, el

³⁷ Genara descubre al final que Francisco y Jorge, supuestos pretendientes de Luisa, no existen.

cuerpo de Luisa es víctima de la anorexia. La anorexia es la vía a través de la cual la precariedad, las normas de su *habitus* y su performatividad de género se materializan en el cuerpo de Luisa. Butler afirma que la destrucción corporal es necesaria para producir al sujeto que habla y a sus significaciones (130). Es decir, un sujeto que sea reconocible, leído y entendido. La anorexia de la protagonista confirma el pensamiento de Butler de que el poder no puede mantenerse si no se produce a sí mismo de alguna forma, “y cada acto de reproducción se arriesga a salir mal o a resultar equivocado, o a producir efectos que no estaban del todo previstos” (“Performatividad” 323). La anorexia es la manera en que Luisa reproduce su poder, su reconocimiento; los efectos de la enfermedad, en cambio, la desproveen de toda inteligibilidad.

Hacia el final de la novela, Genara conoce a Fidel, un amigo de Luisa, se enamoran y cuando al fin el divorcio de Genara ha concluido, Fidel viene a vivir con ella a Tijuana, a la casa que antes compartió con su ex-marido. Cuando la familia se entera de la enfermedad de Luisa, va a visitarla a la casa de reposo en donde se recupera en El Grullo, Jalisco. Desde ahí, Genara le escribe a Fidel diciéndole:

Mi padre, aunque se hizo cargo de la situación, se ha negado a hablar con Luisa, pues, dice, ella es la responsable de que yo me haya divorciado y de que ahora viva en pecado contigo [...] Todavía no puedo creer que mi padre no se dé cuenta de la gravedad del asunto. Para él, Luisa sólo está un poco flaca. Así le dijo cuando llegamos a Cuernavaca: “Oye, Luisa, ¿no crees que estás un poco flaca?” Y aunque ella le contestó desesperada que todavía está gorda, él ni en cuenta. (Conde, *La Genara* 71)

Esta cita es definitiva para conocer el destino de las hermanas dentro de espacios y contextos marginales. Por un lado, vemos que el padre, citado por Genara, está imposibilitado de ver la

terrible situación en la que se encuentra su hija mayor. El papel del padre como proveedor lo cumple a la perfección, pero en la cuestión sentimental y moral, según intuimos a través de las palabras del padre en la narración de Genara, Luisa merece el castigo o, mejor dicho, merece la indiferencia familiar. Por otro lado, Genara da cuenta de la manera en que resolvió su problema de vivienda. Luego de algunas semanas de la separación, Genara decidió volver con su marido a la casa. Después de seguirlo y espiarlo por algún tiempo se entera de que su esposo le sigue siendo infiel. Finalmente lo deja y conoce a Fidel en uno de los viajes a la Ciudad de México. Genara y Fidel mantienen una relación amorosa por correspondencia hasta que él decide mudarse a Tijuana para vivir con Genara en la misma casa que compartió con Eduardo. Aún así y pese a que Genara decide romper las normas sociales de su familia y grupo social llevando a cabo el divorcio y viviendo en unión libre con su actual pareja, su lenguaje todavía manifiesta que hay algo de inmoral en sus decisiones. En el pasaje anterior Genara hace relación de las palabras del padre sin resaltar que son una cita exacta de sus pensamientos: “ella es la responsable de que yo me haya divorciado y ahora viva en pecado contigo”. Sin hacer ningún tipo de indicaciones en la escritura, parece que Genara entiende y acepta como verdades los juicios del padre.; esto es, ella se sigue identificando con los criterios de su círculo social aunque sabe que, en parte, ella rompió con ciertas reglas y es señalada por eso. Se entiende entonces que efectivamente Genara considera la unión libre como un pecado. Sin embargo ella se revela a la norma aunque sin desprenderse totalmente de su comunidad social. Aquí vuelvo a mi teoría de que la vivienda mantiene un estatus social y económico, sin importar que otras normas sociales y morales se hayan quebrantado. Esto es porque finalmente Genara no abandona su hogar conyugal y trae a su nueva pareja a vivir con ella. De tal forma, aquello que define y preconice

a las mujeres de Conde como sujetos sociales, incluidas las normas sexuales y de género, se inscribe en el cuerpo y se manifiesta a través de su lenguaje (verbal y corporal). La marginación social que sufren las protagonistas se transforma, sin pretenderlo, en un acto de auto-marginación. En Luisa, este acto se materializa en la anorexia que sufre; en Genara, en la forma en que ella misma expresa su situación amorosa.

Los actos de las dos mujeres siguen sujetos a la naturaleza simbólica y significativa de los espacios, de “sus cimientos citacionales y discursivos” (Ceballos 50), es decir, las narraciones espaciales y temporales que las preconcebieron como sujetos sociales y como mujeres (el género es ya un acto de marginación premeditado por la sociedad). El lenguaje de ambas revive la percepción subjetiva de los espacios. Luce Irigaray dice que si no inventamos un lenguaje, si no encontramos el lenguaje de nuestro cuerpo, éste tendrá muy pocos gestos que acompañen nuestra historia (En Pascual 1). La anorexia, en el caso de Luisa, es el lenguaje del cuerpo que simboliza su personal historia en los espacios en los que se mueve. En su última carta, Luisa le escribe a Genara a manera de confesión todos los secretos que había guardado durante su matrimonio, divorcio y huída de Tijuana. En ella, Luisa revela el maltrato físico y psicológico al que Martín la había sometido, el embarazo que se interrumpió por causa de una de esas golpizas, las maneras en las que fue señalada en Tijuana por haber tomado la decisión de divorciarse y los chismes e inventos que sus amigos y allegados hicieron correr. También confiesa haberse inventado amantes en la Ciudad de México, haber envidiado la casa que Genara aún después de su divorcio conservaba y en la que era libre de traer a su nuevo novio: “Luego, al ver que tú y Ernestina [una prima política que perdió a su marido en un accidente de auto] sí tenían una casa en la que podían hacer todo aquello que yo no me había atrevido a hacer a mis treintaicinco años, me entró

la envidia, y cuando recapacité sobre ello, me vino la crisis” (Conde, *La Genara* 75). Luisa acepta de una manera que la anorexia fue un escape, un tanto consciente, para sanar sus heridas anteriores, una especie de purificación. La anorexia, en ese momento de cambio, le dio cierto poder y autonomía; fue una especie de ideología que Butler entiende como “a discursive effort to cover over a constitutive ‘lack’ in the subject” (*Bodies that Matter* 194). Continúa Luisa en la carta: “Me encerré a trabajar y a estudiar como loca sin preocuparme siquiera por bañarme. Cada vez fumaba más y comía menos, hasta que llegó el momento en que me encerré en Cuernavaca con el pretexto de la tesis, y dejé de revisar el correo electrónico” (Conde 75). Su estancia en Cuernavaca la aleja de toda forma de juicio y es así como Luisa se siente útil. El exceso de trabajo trae consigo la enfermedad; pero aún así, la anorexia es para Luisa una posibilidad de actuación, muy limitada, producto, por un lado, de la alienación en un espacio ajeno y, por otro, de los prejuicios sociales que la habían sometido; pero finalmente es la manera en que ella cree —desde su perspectiva subjetiva— que es reconocida. En definitiva, la anorexia es para Luisa una forma de comunión entre los espacios, los sujetos y ella misma.

En conclusión, el lugar propio de las protagonistas de Conde no es más que una situación prevista y preconcebida por el grupo social que da significado al espacio. Ninguna de las tres protagonistas principales logra desvincularse del todo de las normas sociales y llevar una vida independiente y exitosa. En ellas, principalmente en su lenguaje verbal y corporal, permanece un dejo que acusa un estado de ánimo o social sujeto a las normas preconcebidas de la performatividad. De ahí surge un discurso que confirma el margen como otro texto, que observamos en la rebeldía de Genara y en la anorexia de Luisa, como un discurso propio e individualista —en este caso femenino— del espacio social que devalúa los imaginarios de

nación e identidad nacional. El discurso marginal de las hermanas es una forma del pensamiento mexicano de finales del siglo XX (desde la perspectiva femenina). Por tanto, los discursos que surgen de los márgenes convierten el concepto “en una reserva inagotable” (Derrida 30). En el espacio en blanco, virgen, vacío que la frontera norte mexicana ha sido para los discursos dominantes existen otros textos, otras formas de lectura y entendimiento que dan cuenta de la riqueza diferencial de las naciones, los territorios y las regiones.

El discurso de la precariedad y los imaginarios colectivos desde el margen de la nación en “El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite

En este apartado quisiera explorar otras formas de marginalidad social en la frontera norte mexicana en la obra “El gran preténder” de Luis Humberto Crosthwaite para luego ofrecer conclusiones sobre la frontera en su función de margen tomando en cuenta ambas obras. El autor tijuanense publicó su obra *El gran preténder* originalmente como novela corta en 1992 en la Ciudad de México a través del Fondo Editorial Tierra Adentro. Como parte del CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), una institución que se encarga de promover y patrocinar el arte y la cultura a nivel nacional, Tierra Adentro se ha dedicado a estimular, apoyar y difundir la obra de artistas y escritores jóvenes de toda la República desde 1990. El programa cuenta con una revista del mismo nombre y un fondo editorial que anualmente lanza diversas convocatorias de poesía, cuento, ensayo y novela. Cada año también organiza un encuentro nacional de escritores para alentar el debate artístico y cultural. Una de sus convocatorias, el *Premio Binacional de Novela Joven Frontera de palabras/Border of Words*, está destinada exclusivamente a escritores jóvenes mexicanos que residen en los estados fronterizos del norte de México y del suroeste estadounidense. Gracias a este medio, a la revista y al fondo editorial

muchos de los escritores del norte del país se han dado a conocer a nivel nacional e internacional. La publicación de *El gran preténder* en Tierra Adentro dio al autor gran reconocimiento local, tanto que la obra es considerada por el escritor y crítico literario Gabriel Trujillo Muñoz “como una de las diez obras maestras de la literatura bajacaliforniana” (<http://larc.sdsu.edu/baja/genero/novela.html>).

Antes de *El gran preténder*, Crosthwaite había publicado dos colecciones de cuento: *Marcela y El Rey al fin juntos* (1988) con apoyo de las editoriales Joan Boldó i Climent y la Universidad Autónoma de Zacatecas, con un tiraje de 2000 ejemplares, y *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (1990) en la editorial de la Universidad Pedagógica Nacional, la cual imprimió 1000 ejemplares. Ambas publicaciones están agotadas y no se han reeditado. Debido al éxito obtenido y a la buena recepción crítica de *El gran preténder* y luego de una novela publicada por la casa editora Corunda, *La luna siempre será un amor difícil* (1994),³⁸ que tuvo escasa difusión, la editorial Tusquets se interesó por la obra del escritor tijuanaense. El primer trabajo de Crosthwaite para Tusquets fue *Estrella de la Calle Sexta* (2000) que contiene tres relatos: “Sabaditos en la noche”, “Todos los barcos” y su primera novela *El gran preténder*. En el 2002, el autor publica con Joaquín Mortiz *Instrucciones para cruzar la frontera*. En enero del 2009, Crosthwaite vuelve a trabajar con Tusquets y lanza la novela *Aparta de mí este cáliz* y la segunda edición de *Estrella de la Calle Sexta*. Al año siguiente, en noviembre del 2010, la editorial publica *Tijuana: crimen y olvido* y la segunda edición de *Idos de la mente: La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, publicada originalmente

³⁸ Crosthwaite escribió esta novela con el apoyo de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1990-1991). Corunda lanzó un tiraje de 1000 ejemplares. La obra no fue reeditada por Corunda pero fue traducida al inglés por Debbie Nathan y Willibaldo Delgadillo y publicada en El Paso, Texas por la editorial Cinco Puntos en 1997 bajo el nombre de *The Moon Will Forever Be a Distant Love*.

por Joaquín Mortiz en el 2001. La edición de Tusquets de esta última, “remasterizada” por su autor, contiene pasajes que fueron omitidos en la publicación de Mortiz y aparece bajo el título de *Idos de la mente. La saga de Ramón y Cornelio*.

La mayoría de las novelas y los relatos de Crosthwaite se sitúan en la ciudad de Tijuana que, en *Estrella de la Calle Sexta*, es el único elemento que da cohesión a las tres historias. La atmósfera urbana guía las tramas de los relatos que no por localizarse en Tijuana, internacionalmente conocida como un mito y estereotipo fronterizo, repiten aquello que identifica a la ciudad como tal. Es decir y en palabras de Juan Villoro, los relatos no describen “una Disneylandia XXX”, ni reproducen “las denuncias del periodismo a propósito de la narcocultura o los abusos de la migra” (94). Para Villoro, Crosthwaite “construye un símbolo, una Tijuana de la mente, universal y duradera” (94). Si bien el nombre de Tijuana aparece pocas veces en los tres relatos, hay elementos, frases, nombres de calles y de establecimientos que nos ubican en una ciudad real y conocida. Cada uno de los relatos nos muestra el lugar íntimo y propio que el espacio significa para los personajes. Para el Güero, el protagonista de “Sabaditos en la noche”, es su Calle Sexta, su esquina, su bar. Para el estadounidense Ken, el personaje principal de “Todos los barcos”, es la avenida Revolución a donde va con sus amigos para celebrar su cumpleaños número dieciocho: un lugar sucio, lleno de restaurantes, cantinas y farmacias que sus amigos llaman “el paraíso” por la abundancia sin ninguna restricción de sexo y alcohol. Para el Saico, el héroe principal de “El gran preténder” ese lugar íntimo que Tijuana representa es el Barrio, con mayúscula: “El Barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se respeta. El que no lo respeta hasta ahí llegó: si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo” (Crosthwaite, *Estrella* 81).

El Barrio en “El gran preténder”, como lugar propio, marginal y precario, condiciona la producción de un espacio fronterizo, un lenguaje y un modo performativo. El espacio urbano fronterizo en el cual se sitúa la trama del relato es nombrado como el Barrio por una comunidad social específica, la comunidad de cholos en Tijuana, a través de su propio sistema de valores y apreciaciones subjetivas. Mantener el sistema que le da sentido al Barrio en la obra parece ser una tarea muy sencilla, como vemos en la referencia anterior. Esto es, el modo performativo dicta un comportamiento de conformidad y de respeto: “si es cholo se quemó con la raza”, o sea si eres cholo lo serás de por vida, no tienes otra opción; y una conducta de defensa y ofensa: “si no es cholo lo madreamos macizo”, es decir, el extraño no tiene cabida y será violentamente atacado a menos que se adapte, todo en aras de mantener el significado del Barrio como elemento unificador de una historia, una memoria, una geografía propia y un discurso.

Según José Manuel Valenzuela Arce, el cholo como fenómeno social surgió en los barrios chicanos de la ciudad de Los Ángeles en los años 60 y se extendió por casi todas las ciudades fronterizas de ambos lados de la frontera a lo largo de los años 70 (*¡A la brava!* 56). Muchas de las características que identifican a este grupo social fueron heredadas de los pachucos, otro fenómeno de gran presencia en la urbe fronteriza en los años 40 y 50. Elementos como el lenguaje y su peculiar manera de vestir afirman la identidad del cholo basada en creencias comunes que unifican a individuos que vienen de distintas procedencias. La mayor parte de los miembros de la comunidad son jóvenes de extracción social humilde, migrantes o hijos de ellos, que viven en las ciudades fronterizas mexicanas como Tijuana y Ciudad Juárez. La clase social y la migración fueron factores importantes que desencadenaron el surgimiento y expansión del cholismo. Como colectividad, los cholos son frecuentemente relacionados con la

delincuencia, el consumo y el tráfico de drogas. La identidad del cholo también se conforma en gran medida sobre la influencia y el consumo de elementos y productos culturales estadounidenses, entre ellos, el idioma inglés y la música.

Dentro del espacio general de la frontera,³⁹ el Barrio es el lugar personal que la comunidad de cholos ha logrado significar y determinar como propio. En esta especial geografía liminal y marginal, el Barrio a la vez que ofrece un sentido de comunidad también fragmenta el espacio social, es decir la frontera de los discursos de poder desde la perspectiva de las instituciones culturales nacionales e internacionales y, de igual manera, el espacio desde donde se piensa y se reproduce la concepción del Estado-nación. Esto es porque el Barrio si bien es una vía efectiva para sobrellevar la precariedad que caracteriza a la comunidad del cholo, es también una imposibilidad para organizar un espacio regional y nacional homogéneo y hegemónico.

Los lugares que define de Certeau tienen la capacidad de adquirir mucho poder y representar todo un espacio social. Si es éste el caso, el lugar común se confunde con el espacio social debido a su gran presencia y contribución a la hora de definir las representaciones sociales. La manera de destituir los lugares comunes de poder es refutando y despojando los símbolos y las representaciones que los identifican mostrando otras perspectivas particulares, apreciaciones subjetivas y prácticas sociales de los espacios. Dicho lo anterior, pienso que el texto literario como parte de un discurso cultural desde y sobre la frontera como margen ha sido un arma efectiva para dar voz a estas otras perspectivas que destituyen el lugar común que se ha vuelto el discurso de la mexicanidad en el espacio nacional. El análisis de “El gran preténder” está encaminado a mostrar las voces consideradas como subalternas, pero que en realidad dan vida y

³⁹ Es decir, de la frontera como un espacio y un discurso establecido constitucionalmente, difundido y alimentado por las visiones de las instituciones culturales de mayor poder localizadas en los dos países que la comparten.

mantienen tanto la soberanía de un espacio como su adherencia a una cultura nacional y, a la vez, generan discursos que luchan contra las instituciones que marginan su actuación social en el espacio al que pertenecen, el cual debería consentir y salvaguardar su existencia, tomar en cuenta sus perspectivas y apreciaciones, y permitir sus prácticas sociales.

El relato de Crosthwaite como una especie de escritura del Barrio, de una ciudad fragmentada y afectada por la marginación y la precariedad, reafirma la presencia e importancia de la marginalidad como un proyecto cultural y estético que trastorna el orden de los espacios sociales. A través de este análisis es mi intención examinar los distintos discursos que surgen de esta escritura desde y sobre la frontera como margen. El Barrio en “El gran preténder” da pie a discursos subjetivos e individualistas del espacio social, en una lucha propia y particular de supervivencia y resistencia. Es aquí donde reside la importancia del margen no sólo en la literatura mexicana sino en la latinoamericana, pues la escritura desde los márgenes ha provocado el desarraigo de las culturas centrales, Europa y Estados Unidos, y, cómo dice José Zalamea, “gracias a una sana distancia, a una edificante perspectiva, a una sintética visión a vuelo de pájaro, los mejores creadores latinoamericanos han logrado resistir a desgastantes modas e impulsar a menudo aceradas y rigurosas miradas alternativas” (5). A pesar de que los escritores mexicanos fronterizos han sido considerados como autores provincianos, de la periferia, alternativos, incluso renegados, y luego de que se ha puesto en duda su capacidad escritural y el nivel estético de sus obras, se han dado a la tarea, a través de la práctica literaria, de nutrir la historia y la geografía del espacio latinoamericano.

De ahí la importancia de los lugares desde donde se reflexiona sobre el tiempo y el espacio y mi interés de comenzar este análisis examinando el espacio de la trama antes que a sus

personajes que, como veremos más adelante y como advertimos en el análisis anterior de *La Genara*, son producto de los lugares que ocupan y, por supuesto, de la relación individual entre ellos y el espacio. Dichos lugares fungen como una especie de medios de transporte que facilitan la circulación de las acciones de la historia y la geografía, y de las representaciones sociales, siempre y cuando no se vuelvan lugares comunes. Las narrativas que surgen de los lugares que consienten esta circulación producen, como dice de Certeau, “geografías de acciones”, que son perspectivas determinadas por una fenomenología del existir en el mundo (129-30). Las acciones en un lugar determinado se articulan a través de las prácticas cotidianas. El Barrio de “El gran preténder” como lugar íntimo y personal, como una propiedad individual del espacio, da continuidad a las acciones de la historia y la geografía y permite el examen de las prácticas cotidianas que producen dichas acciones y de las diferentes representaciones del espacio. Los lugares, a pesar de que posibilitan la continuación de la historia y la geografía, parece que siempre están en peligro de desaparecer, de sucumbir ante la incursión de otras narraciones espaciales y representaciones sociales de mayor poder. Pero los lugares propios no desaparecen sino que son más bien pasajes que mantienen y prolongan la existencia del espacio social.

El Barrio del relato de Crosthwaite da continuidad al espacio fronterizo a medida que surgen en él las narraciones individuales. En ese momento, el Barrio en su papel de lugar toma el mando de las acciones que mantienen la historia y la geografía del espacio. A través de esta transición del tiempo y del espacio se innovan las perspectivas que construyen y reconstruyen la cultura en la frontera norte mexicana. Este tránsito es lo que Zalamea llama “múltiples movimientos pendulares”, que suceden cuando diversos estratos espaciales chocan unos con otros (5). De ahí surge una percepción reflexiva “que culmina en cartografías y topografías

“movedizas” originales, particularmente sensibles al tránsito del saber” (Zalamea 6). La constante circulación entre los lugares estimula la comprensión de lo regional y lo nacional de manera profunda. En lo que resta del capítulo me centraré en el análisis de los discursos que surgen del Barrio en “El gran preténder”, aquellos que resultan de los imaginarios colectivos pero que a la vez acaban con ellos, esto es, impiden que dichos imaginarios se vuelvan lugares comunes, mitos y estereotipos.

El Barrio como lugar-margen no logra superar la condición de marginalidad, si lo atenta se muere; pero los discursos que ahí se forjan sustentan la evolución del espacio social. Dentro del relato, la unión del Barrio se sostiene por décadas gracias a su líder, el Saico. José Arnulfo, su verdadero nombre, es un mecánico mediocre que en su juventud decide enfrentar al Millas, el entonces líder de la comunidad, cansado de sus insultos y maltratos. José Arnulfo ataca y derrota al Millas con una cadena de tiempo⁴⁰ que luego el personaje guarda celosamente como recuerdo en una caja debajo de la cama: “Y hasta la fecha el Jeremías [El Millas] anda de baboso, de menso, tartamudo, sin conseguir jale, perdido en las esquinas del Barrio” (Crosthwaite, *Estrella* 94). La excitación y la violencia a través de las cuales José Arnulfo derrota al Millas le valen el apodo del Saico: “[...] luego patadas en la panza y en las costillas y el bato en el suelo, y chingazos, más chingazos hasta que le dijimos: calmado, socio, calmado, carnal, yastuvo, deje algo pa más al rato, qué pues, se está poniendo usted muy saico, calmado, ése” (94). El evento que motiva el apodo del protagonista da inicio a su corto reinado como líder de la comunidad de cholos del Barrio 17 de Tijuana. El apodo inviste al protagonista con una agencia performativa de mucho poder que, en aras de mantenerlo, José Arnulfo debe aceptar el Saico como un nuevo

⁴⁰ Parte del motor de un automóvil.

nombre propio al que debe defender a capa y espada: “Y de ahí que José Arnulfo es el Saico y que nadie le diga otro nombre porque ya sabrá lo que le pasa” (94). La historia personal del Saico, elevado a líder del Barrio con todos los honores, guía los eventos y el posterior derrumbe de la unidad social de la comunidad de cholos.

Crosthwaite inicia su relato contando el final de la historia, después de que el Saico fue aprehendido por la fuerza pública:

Ya se acabó, comentan los morros.

El Saico no está, el Mueras no está, el Chemo no está.

Nada es lo mismo.

Se llevaron a los culpables, a inocentes; se los chingaron, les valió madre.

La juda, la chota, la placa.

Por eso el barrio ya no es el barrio.

Por eso la raza ya no es la raza.

Por eso los morros se juntan en las esquinas, frente a los Licores Corona, y hablan de aquellos tiempos y dicen, aseguran, que nunca volverá a suceder.

Por eso. (86)

El barrio es *per se*, en el sentido de arrabal, un lugar marginal por estar ubicado en la periferia de las poblaciones. Rechazado por una sociedad dominante, el barrio se estructura y se sostiene por un grupo que también domina todas las prácticas y las acciones que en él suceden. A pesar de ser sometido tanto por fuerzas externas como internas, el barrio constituye la unidad y la convivencia social de aquellos que lo habitan. Para pertenecer a este aparentemente bien ordenado sistema social no se necesita llevar a cabo un rito de iniciación, como afirma

Valenzuela (*¡A la brava!* 80), sino simplemente hay que adaptarse y aceptar ciertos modos de vida. Pero cuando un individuo crece en el barrio, esos modos de vida son ya códigos, normas y comportamientos, de alguna manera, naturales; es decir, se heredan y se reafirman con la práctica. La adaptación y el acatamiento de las normas que sustentan la unidad social permiten que los habitantes del barrio atenúen condiciones de precariedad que, como dice Valenzuela, no podrían combatir de forma individual (80). La principal vía para mitigar la precariedad del barrio es la igualdad y la confianza que existe entre los habitantes. Esto no garantiza de ninguna forma la pervivencia, pues para el sistema social que conforma y regula el espacio geopolítico sigue siendo un lugar propenso, como dice Butler, a ser suprimido por voluntad o por accidente (“Performatividad” 322). Debido a la localización marginal geopolítica y social, el barrio carece de soporte económico, por tal razón sus poblaciones, según Butler, “están sujetas a la violencia del estado, así como a otras formas de agresión no provocadas por los estados pero contra las cuales éstos no ofrecen una protección adecuada” (322-23). De ahí que el sentido de comunidad y las condiciones de igualdad y confianza deben existir en el barrio para luchar contra las formas de agresión externas. Por otro lado, cuando no se satisfacen las necesidades de la comunidad, el barrio queda expuesto a una violencia interna que garantiza su desaparición. En “El gran preténder” nos enteramos de las fuerzas que azotaron al Barrio y lo dejaron expuesto a la violencia sin la protección de sus líderes principales: el Saico, el Mueras y el Chemo.

En la cita anterior se entrevé que esas fuerzas externas son formas de agresión provocadas por el estado, personificadas en la policía: “la juda, la chota, la placa”. Después de la intervención de la policía sólo queda desolación y ausencia. Los que permanecen, los “morros” —los miembros más jóvenes— ya de por sí desprotegidos ante las instituciones sociales y

políticas, quedan también en un estado de indefensión y expuestos a la violencia interna que se genera sin el control de los líderes. El ataque de la policía se centró en combatir y derrotar a “la raza”, es decir, el soporte del Barrio. La raza, la pandilla, la banda, la clica o la ganga son, según Valenzuela, organizaciones informales a través de las cuales los sujetos que habitan lugares físicos marginales “encuentran identidad y adquieren confianza en sí mismos” (*¡A la brava!* 82). Con el encarcelamiento de “la raza”, de los líderes que mantienen la organización y la unidad, el Barrio en “El gran preténder” deja de ser lugar y mecanismo de poder para aquellos que lo habitan y le dan sentido.

Los discursos de la precariedad que surgen del lugar-margen no resultan de la pérdida de la comunidad y de la caída del barrio, sino que se gestan en las prácticas cotidianas mediadas por la historia personal de cada uno de los individuos involucrados. Después de contarnos sobre la aprehensión de “la raza” en el presente de la narración, los años 80, en el capítulo siguiente un narrador omnisciente que regularmente irrumpe en la trama para dar continuidad a las voces personales y presentarnos la ideología del Barrio, nos sitúa en el pasado de la historia, los años 60, en una fiesta en la casa del Chemo. Aquí, el narrador nos pone al corriente de la vida personal del Saico, sobre todo de su gusto por “las rolas de Los Platters” (Crosthwaite, *Estrella* 87). A pesar de que está casado con la China, a quien él considera como “su esquina”, “su rancho”, “su rolita oldi”, “su beibi”, “su pensión”, “su cárcel”, el Saico se identifica con la letra de la canción “The great pretender” porque le trae recuerdos de amores y conquistas pasadas. A la China en cambio, según nos cuenta con sus propias palabras, la canción le hace recordar cuando conoció al Saico porque fue la primera canción que bailaron juntos. Además de los

recuerdos que trae a la mente de los protagonistas, la letra de la canción captura el carácter y la naturaleza del Saico durante el tiempo en el que cumple las funciones de líder cholo.

Toda la información que obtenemos del episodio de la fiesta nos lleva a examinar la cuestión de la performatividad del cholo tanto en el espacio social como en los lugares propios marginales de la frontera norte mexicana. El problema es que el Saico tiene dos facetas que no le permiten cumplir al pie de la letra las normas de la performatividad social del Barrio y condicionan su posición en el espacio. Una de estas facetas toma forma en José Arnulfo, un joven con muchas carencias afectivas y económicas cuyo único gusto y placer en la vida es escuchar canciones del grupo The Platters. La otra tiene que ver con su condición de líder social, como el Saico. De tal modo, el personaje enfrenta la inteligibilidad social por ser tanto un inadaptado social como José Arnulfo así como por ser un ícono cuya tarea es compilar y condensar la simbología del cholo en su faceta del Saico. Debido al gran poder e influencia que el Saico tiene dentro del Barrio, José Arnulfo tiene que disimular su verdadero carácter, sus problemas, preocupaciones y traumas de la infancia. Su situación precaria surge de esta imposibilidad de negociación con las formas de poder que, observa Butler, “condicionan a aquellos cuyas vidas serán más agradables de vivir y a aquellos cuyas vidas lo serán menos, si no completamente insoportables” (“Performatividad” 333). El cuerpo de José Arnulfo comienza realmente una actuación social en el momento en que los otros miembros de la comunidad se dirigen a él como el Saico. El apodo demuestra que José Arnulfo tiene la capacidad de perpetuar la ideología, simbología e iconografía del cholo. Y todo esto surge a partir de la pelea con el Millas cuya actuación social estaba poniendo en peligro dicha ideología y simbología: “[e]l Millas no respetaba, y está mal visto que un cholo no respete a la raza de su barrio, me cae. Un

cholo no anda buscando broncas aunque no le saca cuando anda una por ahí” (Croshtwaite, *Estrella* 93). Después de haber derrotado al Millas, acto que la comunidad interpreta como una manera de hacer valer las normas internas, José Arnulfo no tiene otro remedio que convertirse en el Saico, “el bato más machín de la colonia” (Croshtwaite).

Ser el dirigente de la comunidad de cholos demanda un tipo de comportamiento y una responsabilidad específica. Al seguir tales demandas se logra una actuación y una función social. En su libro *Prekarious Life*, Butler explica la cuestión de “*being addressed*”, o el acto de apelación, es decir, la manera en que los demás se dirigen a nosotros exigiéndonos comportamientos y obligaciones, una actitud de poder que no queremos tener pero que tampoco somos libres de rechazar (131). Para Butler, la estructura de la apelación es muy importante para entender de qué manera la autoridad moral y la performatividad se introducen y se mantienen. La performatividad brinda existencia social. Si el acto de apelación falla, el resultado será la precariedad, el sujeto dejará de existir (como ser social). No obstante, concluye Butler, lo que nos une moralmente tiene que ver con la forma en que los otros se dirigen a nosotros de maneras que no podemos impedir ni evitar; tal impacto nos constituye en primer lugar en contra de nuestra voluntad o, mejor dicho, anterior a la formación de nuestra voluntad (130). La voluntad de José Arnulfo no llega a concretarse debido al comportamiento que le es exigido por los otros habitantes del barrio. Su voluntad se ve afectada por un poder que le reclama ser de maneras contrarias a sus propósitos o anhelos personales. Por ejemplo, como líder de barrio debe cumplir con ciertas obligaciones y estar disponible en cualquier momento para todo aquel que necesite su ayuda o protección. Dice el narrador que el Saico “[n]o tiene oficina. Se le puede encontrar de diez de la mañana a seis de la tarde en el taller del Pocho y de seis quince a dos de la mañana,

con el resto de la clica, en la esquina que todomundo conoce” (Crosthwaite, *Estrella* 84). Ahí llegan todos aquellos que necesitan de “sus servicios” y favores, ya sea para golpear a un ofensor, para sacar del Barrio a un intruso, incluso para aleccionar o “madrear” a hombres infieles cuando las mujeres vienen a delatarlos, siempre y cuando éstas paguen el favor de manera sexual. Esa relación casi inevitable que ahora tiene con las mujeres, tal vez en contra de su voluntad porque para él su mujer lo es todo, lo hace tener problemas con la China, que solía despertarlo por las mañanas con palabras dulces. Pero la China “ahora lo trata como basura. En las mañanas con frecuencia sale de su casa una voz estruendosa: ¡Ya levántate, pinche güevón!” (84).⁴¹ El adverbio de tiempo *ahora* distingue la vida actual del Saico de la que José Arnulfo llevaba como mecánico y hombre felizmente casado. A pesar de la ocupada agenda del Saico como líder cholo, él dedica buena parte de su tiempo a darle forma a su voluntad, a resolver sus propios problemas existenciales y personales, especialmente con su esposa, a desarrollar gustos y pasatiempos. Por esta razón, el acto de la apelación no triunfa del todo, tanto que sus problemas personales llegan a poner en riesgo su pervivencia como líder, la actuación social de su cuerpo y, por ende, la del Barrio mismo.

El narrador dedica un capítulo completo a exponer la manera en que el Saico actúa dentro de la comunidad. Pese a que está casado, el Saico “seduce a las morras del Barrio”, “sólo bebe cerveza Tecate en Caguama”, “sólo come atún cuando el bote señala con claridad que fue procesado en Ensenada o El Sauzal, Baja California” (83). Se encuentra en los bordes del alcoholismo, así como “en Tijuana todomundo se encuentra en el borde de este nuestro país tricolor” (83). El Saico no se lleva bien con los “Emigrados Piojos”, que son “batos que jalan

⁴¹ Más adelante analizaré las maneras en que la China maneja el nuevo poder de su esposo y, en muchas ocasiones, se ampara bajo este poder para actuar como líder de las mujeres cholos.

legalmente en Estados Unidos y que vienen a presumir sus ranflas último modelo, compradas a crédito, y luego no se mochan con las cervezas” (83). También odia a los chilangos “que se estacionan sobre las banquetas, los que se pasan los altos, los que presumen que son chilangos hablándole en inglés” (83). Además, “piensa pasar su vida en el Barrio” aplicando esta filosofía: “El que no pitea anda mal; al que no le gustan las viejas anda mal; el que no escucha a los Platters anda mal”. Y, aunque el Saico nunca lo ha aceptado formalmente, y esto es porque esta labor no corresponde con la actuación de un líder cholo, “dicen que es autor (a la sorda) de los primeros volúmenes de Barrio Music” (84), seguramente una recopilación de las canciones llamadas *oldies but goodies* que él conoce a la perfección. Y para finalizar, el narrador atestigua que el Saico “no es un bato feliz” (85).

Su filosofía, ideología, comportamientos y gustos, su manera de hablar, la tranquilidad que aparenta y la relación con la China son formas y modos performativos de expresión del Saico como sujeto individual, como José Arnulfo. Éstas deberían ser maneras a través de las cuales los seres sociales se transcriben en el espacio, es decir, deberían ser formas de inteligibilidad que les permitirían ser reconocidos por una comunidad. Butler considera que la inteligibilidad es “la legibilidad en el espacio social y el tiempo [...] así como una relación implícita hacia los otros (y hacia otras posibilidades de marginalización, repudio y exclusión) que está condicionada y mediada por las normas sociales” (“Performatividad” 333). Muchas veces estas normas se recuperan del pasado o de otros lugares que fungieron como “vectores de poder y de historia” (333). Después de no haber sido un miembro activo de “la raza” que mantenía el orden del Barrio, el Saico, luego de la pelea con el Millas, tiene que adoptar y admitir aquellos rasgos ya prefabricados que identifican a un líder de Barrio. El odio que siente

por los “emigrados piojos” y “los chilangos”, las relaciones con las mujeres y su habilidad en las peleas forman parte de la performatividad del Saico como líder cholo.

Por otro lado, la preferencia del Saico por The Platters y el *doo wop* estadounidense es un modo performativo heredado del cholo de los barrios en los Estados Unidos, es decir, es un vector de historia que se recupera; así que aunque parezca ser un gusto personal de José Arnulfo, en realidad es una especie de rito del cholo. A cada elemento, símbolo y modo de actuar, hablar o vestir, a cada vector de poder o de historia que se recupera en “El gran preténder” se le otorga un significado tanto individual como colectivo que conforma un universo simbólico que cumple la función de soporte de la identidad, además de dar continuidad a las acciones de la geografía y la historia del espacio social.

El carácter melancólico del protagonista y la precariedad que viene de la poca estabilidad que tiene como sujeto social surgen de la imposibilidad de negociar con el poder, de compaginar la personalidad de José Arnulfo con la condición autoritaria del Saico. Las normas del Barrio entran en crisis ante esta contradicción del personaje. Hay otros pasajes en la obra que muestran el conflicto que hay entre la performatividad del Saico como líder y sus modos y gustos personales. Una de las cosas que más lo entristece es no tener una familia. Se sabe que tiene un hermano que la madre hace mucho tiempo echó de la casa por drogadicto, vago y alcohólico. Gracias al hermano, el Saico conoció la música de The Platters. Sobre el padre no sabemos a ciencia cierta si está muerto o simplemente abandonó el hogar; según refiere él mismo refiere, el Saico no lo recuerda físicamente. La madre nunca le habla de él, cuando quiere saber algo sobre su padre el Saico visita al Pancho, un cholo “ruco” (viejo) de la comunidad. Pancho le dice que su padre peleó en la guerra y que era un hombre muy valiente: “Tímido y callado, fortachón,

prudente, manejaba el arco y la flecha como si fuera un indio de Hollywood” (Crosthwaite, *Estrella* 100). Parece ser que luego de su regreso de esta guerra, el padre del Saico tuvo problemas con la autoridad luego del asesinato de su mejor amigo. La relación del Pancho sobre el padre del Saico es en realidad una invención, pues más adelante sabremos que el Saico conserva de él un par de zapatos “que llevó puestos a su jale hasta el final” (94) y que guarda en una caja debajo de la cama, junto con la cadena de tiempo con la que derrotó al Millas y una foto de un campeón de box dedicada a una tal Betty. La descripción casi heroica que hace el Pancho del padre del Saico es una manera de mantener el propio poder del Saico, engrandeciendo todo lo que tenga que ver con él, incluyendo su pasado y su historia personal. Teniendo el referente del padre como héroe local y, según el Pancho, nacional, el Saico encuentra en la relación del amigo una motivación para sobrellevar su papel de líder. Por eso, cuando el Saico se siente triste y nostálgico, cansado de su papel, cuando siente la ausencia de la familia, “[...] se agüita. Le entra una pesadumbre que no le quita el pisto ni la mota ni las rucas ni los Platters. Entonces agarra rumbo a la casa del Pancho” (135). Toda esta nostalgia del Saico se traduce en un deseo de ser. Da la impresión de que el protagonista no encuentra un balance entre su propia identidad y su relación con el medio y la actuación que ese medio le exige. El “yo” del Saico no logra conciliar las exigencias normativas de su comunidad y las demandas de su propia realidad, pasado y memoria. José Arnulfo, con toda su nostalgia y depresión, está a punto de truncar la existencia del Saico. Si esto sucede, el Barrio sucumbirá junto con su líder.

El “yo” del Saico es producido a través del poder, aunque “no del efecto determinístico del poder”, dice Butler (“Performatividad” 324), pues para ella, “el poder descansa en un mecanismo de reproducción que puede descontrolarse y que de hecho se descontrola, que

deshace las estrategias de acción del poder y reproduce nuevos e incluso subversivos efectos” (324). El Barrio llega a una etapa de descontrol cuando los individuos que lo habitan y mantienen no reproducen este mecanismo a través de las acciones cotidianas y el seguimiento de las normas. José Arnulfo está poniendo en peligro ese mecanismo cada vez que se interpone entre el poder y el Saico. Los términos del poder, las normas y los comportamientos dentro del Barrio determinan quién puede ser considerado como miembro de la comunidad y qué papel jugará ese individuo dentro de la estructura y el sistema de valores. El sujeto entonces, dice Butler, es un efecto diferencial del poder y no una precondition de la política (324). Si un sujeto a quien ya se le ha otorgado reconocimiento no acata las normas sociales que cimientan una comunidad, esto es, el mecanismo de reproducción que menciona Butler, entonces, este individuo pone en peligro la posibilidad del poder, incluso “la viabilidad de la propia vida, de las condiciones ontológicas de pervivencia que cada uno posee” (324). Ésta es precisamente la complicación del Saico, siempre está en riesgo de perder su agencia ante la imposibilidad de José Arnulfo de resolver sus conflictos personales y de relacionarse con el poder.

El evento que decide el destino del Barrio a manos del Saico es la violación de la Cristina, una de las mujeres de la comunidad. Por otro lado, los eventos personales por los que atraviesan la Cristina y la China, esposa del Saico, darán cuenta de la posición que las mujeres ocupan en la estructura social de la comunidad de cholos, así como las situaciones de precariedad que ellas enfrentan por su condición femenina.

Una de las protagonistas más importantes es la China. Para el Saico su mujer lo es todo, lleva su nombre tatuado en el cuerpo. En ella ve la posibilidad de tener una familia. El protagonista no es muy expresivo a la hora de demostrar su amor por la China, a quien él llama

“su beibi, su primera dama, su necesidad, su desdén, su urgencia médica, su carestía, su ya no, su cómo no, su otra vez, su no me jodas, su pensión, su fin, su cárcel” (Crosthwaite, *Estrella* 89). Pero entendemos que es ella quien le da cierta estabilidad y que lo motiva, a veces obligándolo, a no despegar los pies de la tierra.⁴² Uno de los comportamientos que dicta la performatividad de ser líder de Barrio es la posibilidad de tener varias mujeres. El Saico sigue este principio al pie de la letra, aprovechándose también del papel que les ha sido asignado a las mujeres de la comunidad. La mujer dentro del cholismo padece lo mismo que otras mujeres dentro de grupos sociales machistas y patriarcales. Las mujeres, a diferencia de los hombres, no forman parte del círculo de intimidad que se mantiene dentro de “la raza”, ellas deben pagar por cualquier favor recibido generalmente de manera sexual.

En su papel de líder, el Saico siempre debe estar ahí cuando se le necesite. Luego de su trabajo, el protagonista se reúne con “la clicca” en una esquina, “[a]hí cualquier doncella en peligro puede pedir su auxilio, sólo que mucho cuidado: ella-se-tiene-que-reportar” (84). Según Valenzuela, la chola dentro de la comunidad sigue llevando a cabo labores domésticas y tiene la misma idea del matrimonio y sus restricciones como otras mujeres que no pertenecen al grupo (*¡A la brava!* 138). Desde el punto de vista masculino, la mujer para la comunidad es sólo cuerpo y objeto. En un pasaje del texto, el narrador explica cual es el papel y la actitud de la chola en la comunidad:

Son las tres y media de la tarde y las cholas andan en sus casas, ayudando a sus jefas en el quehacer; o andan trabajando en la maquila; o están ahí, jetonas, las que no les gusta jalar. Otras andan en la escuela, pero son pocas. Otras quiénsabe dónde andan; de seguro

⁴² Como en la cita que anteriormente referí que dice que la China lo despierta por las mañanas para ir al trabajo con el grito estruendoso de “¡Ya levántate, pinche güevón!”.

con su bato, tirando el rol. Aguas. Que no le caiga el jefe si la morra anda con un bato, que no la agarre con un cabrón porque le llueve una madriza, como a la Cristina, me cae, le llueven golpes y gritos. (Crosthwaite, *Estrella* 103)

Podríamos pensar, luego de leer este pasaje, que la mujer chola tiene cierta libertad para elegir un oficio dentro de la comunidad: la escuela, la maquila o el hogar. Sin embargo, fuera o dentro del Barrio, la mujer chola debe seguir las reglas familiares que impone el padre y no acatarlas implica un castigo severo que llega a los golpes. Entendemos del pasaje anterior que la manera en que una mujer que ha faltado a las normas de la performatividad de género puede recuperar la actuación social es a través de la violencia física. La violencia, como hemos visto a lo largo del análisis de la obra, es fundamental para mantener el orden social del Barrio. Es además un comportamiento que se transmite como parte del mecanismo de reproducción ideológica, pues cuando las mujeres toman la justicia en sus manos para castigar a otras mujeres que no cumplen estas normas, también hacen uso de ella. En el Barrio se tiene la idea de que una “madriza”, es decir, una golpiza, se merece, es un castigo justo. Así derrotó José Arnulfo al Millas, así se trata con los individuos que vienen al barrio y no se adaptan y así se sanciona a las mujeres no sólo a manos del padre sino a manos de otras mujeres.

A pesar de este papel secundario de las mujeres en la comunidad de cholos en “El gran preténder”, la China es considerada por José Arnulfo como su complemento. Por su parte, la China tiene una vida pública y ser la mujer del líder le vale un reconocimiento —que pocas mujeres logran— a la vez que la obliga a tener un comportamiento específico dentro del Barrio. La China existe y actúa como mujer gracias a su relación con el Saico. Como esposa del líder, la China tiene el poder de sancionar los comportamientos de las mujeres del Barrio; en cierto

sentido, ella adopta la actitud del padre de familia. Así que la China siente la obligación de castigar a las mujeres que buscan la ayuda y la protección de su esposo. Se sabe que el Saico, él mismo lo confiesa en un momento de la obra, se siente atraído por Fabricia, una chica delgada muy joven y muy bonita que por estas razones puede elegir a los hombres con los que sale. El Saico la visita en su casa y los rumores le llegan a la China que es “gordita y chaparra”. La China trama con sus amigas la venganza: la encuentran en la calle y la golpean. No se sabe que la China haya discutido este tema con el Saico. Ahora bien y según la visión de la China como esposa del líder, Fabricia tiene otro problema muy grande que es que a pesar de vivir en el Barrio no se considera una chola, no quiere adaptarse a la vida del lugar tal y como lo hizo la China cuando llegó al Barrio siendo muy joven. Así que a las mujeres también se les aplica la filosofía del Barrio: “si no es cholo lo madreamos macizo”. Fabricia finalmente tiene que pagar con la violencia hacia su cuerpo a manos de las otras mujeres no sólo por su atrevimiento de relacionarse con el Saico sino por desdeñar la identidad femenina de la comunidad. La China termina adoptando la performatividad del Saico para castigar estas faltas. Cantero Rosales dice que ha sido común que las mujeres interioricen una imagen masculina de su sexualidad como si fuera propia y la hacen real en el mundo, la ponen en práctica (33). La China, al considerar a Fabricia como una amenaza a su estabilidad matrimonial y a su propio poder como esposa del líder, hace gala de violencia al enfrentar a la joven. En el evento de la golpiza, la China se apropia del poder que los hombres de la comunidad representan sin la necesidad de tener un cuerpo fuerte y masculino. Al proyectarse en lo masculino, la China crea una conciencia simbólica que conforma en ella una identidad femenina. Tal identidad no es la misma que la del resto de las mujeres cholas del Barrio quienes deben seguir la performatividad de género

establecida, en un primer momento, en el hogar y a través del padre. Con esta actitud, la China trastorna el mecanismo de reproducción ideológica que preconice los comportamientos de las mujeres en el Barrio. La protagonista transforma su realidad femenina precaria y la convierte en un dispositivo de poder.

En este proceso y dentro del lugar-margen al que la China pertenece, ella se vuelve un ser discontinuo al no prolongar el mecanismo de reproducción social. Cuando en las culturas y comunidades emergentes, dice Butler, surgen personas que son incoherentes o discontinuas, es decir que no siguen las normas de inteligibilidad socialmente instituidas y mantenidas, éstas están destinadas al fracaso social, pierden todo reconocimiento (Butler en Cantero 39). Y finalmente esto es lo que le pasa a la China luego del encarcelamiento de su marido.

-Y ¿qué pasión con la China?, ése.

-Seeepa. Dicen que después del desmadre siguió trabajando en la maquila, luego se fue pal Otro Site y después se arrancó con un emigrado. Ahora anda jalando por allá y nunca regresa al Barrio. (Crosthwaite, Estrella 121)

Después de este decisivo evento, la China tiene que escapar del lugar, pues ha perdido el objeto a través del cual se proyectaba. Sin su marido ella no “existe” como mujer, deja de tener actuación y una función social dentro de la colectividad; es decir, está destinada a la precariedad que dicta la performatividad de género en el Barrio.

La Cristina, por su parte, enfrenta una situación contraria a la de la China, ha perdido el respeto del Barrio por no seguir las normas de la performatividad femenina. Cristina, al igual que Fabricia, no se considera una chola ni quiere formar parte de esa comunidad y hace cualquier cosa para ir en contra de una conducta establecida. Ella toma distancia de su familia y de sus

compañeras y amigas del Barrio luego de que no ve un futuro estable manteniendo las condiciones de precariedad a las que las mujeres están confinadas. Poco a poco empieza a procurarse una vida fuera del Barrio, encuentra otros amigos con mayores posibilidades económicas y acepta un trabajo en un banco. Cristina comienza a relacionarse con gente de mucho poder y dinero e inicia una relación sentimental con el Johnny, “[u]n bato crema, ése, muy de escolita, yúnior, tú sabes. De tacuche, muy perfumadito, ranfla del año, tú sabes. Un mamón. Un puto. Simón” (Crosthwaite, *Estrella* 97). Es sabido que las mujeres del barrio están destinadas a los hombres del mismo lugar. Quien se relaciona con cholos de otro barrio pierde la confianza y la estabilidad en su comunidad. Pero las cosas empeoran si las mujeres empiezan a verse con “batos crema”, que son hombres que no son cholos.

El calvario de la Cristina comienza en su afán por abandonar una identidad sin marcharse del lugar que ya tiene una significación colectiva. El Barrio la marca. Así que a pesar de que tiene una vida productiva fuera de él, tanto desde el interior como el exterior Cristina sigue siendo una chola, un objeto. El Johnny termina abusando sexualmente de ella. Cuando “la raza” se entera de que Cristina ha sido violada por un “bato crema” lo primero que piensa es que ella se lo merece “por pirujona” (13). Aún así el sentimiento de confianza y familiaridad que caracteriza a la comunidad obliga al Saico, como todo un líder de Barrio, a tomar venganza. El Saico sabe que es su deber reparar el daño que se le ha hecho a una mujer de su comunidad. Esta situación también es un acto decisivo para el Saico, es una oportunidad de ponerse a prueba, de averiguar quién es realmente: si es José Arnulfo, un mecánico mediocre que por su debilidad es maltratado, o si es el Saico, el cholo que tiene la labor de continuar una ideología y simbología, de portar los emblemas de su contexto social y de su posición dentro de él.

“La raza” ve la agresión a la Cristina como algo personal. Cristina no asegura que su agresor haya sido el Johnny, pero “la raza” lo averigua. Johnny vive en San Diego, es estudiante universitario y cruza los fines de semana a Tijuana a beber y a divertirse. Una vez en Tijuana, “la raza” empieza a seguir todos sus movimientos. En la primera oportunidad los cholos lo enfrentan y el Johnny alcanza a defenderse y le dispara al Mueras dos veces en el estómago. Los líderes suben al Mueras al carro y buscan más hombres para atacar al Johnny. Cuando lo encuentran, lo rodean, lo hacen bajarse de su automóvil y lo atacan con golpes y navajas. Después de darlo por muerto, “la raza” se esconde en el Barrio durante seis meses, en ese tiempo la policía logra encontrar al Saico y al Chemo, y luego nada se vuelve a saber de ellos. Después de este evento, las mujeres también abandonan el Barrio, no tenemos ninguna información sobre Cristina y Fabricia. La China se va a los Estados Unidos.

Cristina es de alguna manera la contraparte del Saico porque ella se atreve a desafiar las normas de la comunidad, a desdeñar el comportamiento que le es exigido y a tratar de abandonar esos márgenes que la someten. El discurso de la precariedad de Cristina surge en ese lapso de tiempo en el que intenta dejar de ser chola sin abandonar el lugar que la define como tal. Después de la violación y el ataque a Johnny, sus allegados le enseñan las notas que sobre el asunto se publican en los periódicos. La primera frase que Cristina lanza luego de leerlas es “No soy chola” (Crosthwaite, *Estrella* 41). No obstante la intención de Cristina de escapar de su identificación con el espacio, su origen marginal la persigue. Y a pesar de que logra articular su propio discurso y con él trastornar el mecanismo de reproducción y de generar historia dentro del lugar (más allá de la colectividad), su historicidad —su interpretación y reflexión de la temporalidad del lugar de origen, esto es, su apreciación subjetiva del espacio— no logra

conformarla como sujeto libre, no le permite trascender la frontera de la marginalidad. La violencia hacia su cuerpo le hace recordar que tampoco tiene una agencia personal fuera del Barrio. La violación es la manera de hacerle ver que sólo puede actuar y tener la oportunidad de ser mujer siendo chola.

Ante tal imposibilidad social, Cristina se vuelve un ser contraído y confinado por las normas y valores del Barrio. En este sentido, Cristina es también un ser discontinuo o incoherente (Butler) no sólo desde la visión interna del Barrio sino de la externa. La mujer dentro del cholismo se construye entonces colectivamente, esto es, no existe una chola (en femenino) fuera de la comunidad y una vez que se es chola tampoco se puede ser de otra manera fuera de ella. Ahora bien, es posible que los sujetos colectivos se conviertan en sujetos históricos. Sin embargo, la historicidad que difícilmente estos sujetos logran da movimiento y circulación a la historia y a la geografía, mismas que conforman y definen el espacio social de la frontera norte de México.

Dentro del discurso espacial-temporal que conforman estos seres discontinuos de “El gran preténder” la violencia es un punto cardinal. Hacia el final de “El gran preténder”, la policía que representa la violencia legítima del espacio social y la violencia ilegítima del Barrio, se apodera del lugar hasta aprehender al Saico y encarcelarlo:

Eran las tres de la mañana y se escuchaban los disparos. Tiroteaban sobre las casas, rompían los vidrios, asustaban a los niños. Redadas durante el día. Llegaba un cholo del trabajo y ahí estaban los judiciales para meterlo a la perrera y golpearlo. Las jefecitas preguntaban por sus hijos en el Ministerio Público, no se sabía de ellos. Unos tardaban hasta tres semanas en regresar. Volvían moreteados, flacos, jodidos. Los chotas, según

ellos, no sabían nada del asunto. La prensa no se interesaba. Del Saico, del Chemo y de otros, ya no se volvió a saber. Han pasado veinticinco años desde entonces. (Crosthwaite, *Estrella* 143)

La intención de traspasar los márgenes se castiga con la violencia que ha sido el recurso más solicitado para evitar que los discursos colectivos transformen el territorio fronterizo en un espacio de significación nacional. La violencia que se vive en el Barrio es también un reflejo de la violencia del Estado, aquella que se considera legítima y que es ejercida por la fuerza pública. Ésta es definitivamente otra manera en que el conflicto entre espacios de poder y marginales, entre territorios focales y fronterizos, se refleja tanto en el espacio de la frontera como en los textos literarios. Así como la visión centralista del espacio nacional mantiene al margen aquellas expresiones que no conciertan con una identidad y una cultura homogénea, en el espacio fronterizo también existen fuerzas internas que marginan los lugares que tienen la posibilidad de alcanzar el poder que tiene el territorio focal y, de hecho, de cambiar la localización del poder de un centro a una periferia.

Por otro parte, hay una identidad chola que el narrador de “El gran preténder” trata de pintarnos, pero son el Saico, la China y la Cristina los únicos que logran un discurso propio dentro de los modos y las performatividades establecidas por la colectividad. El imaginario colectivo del cholo pierde fuerza cuando conocemos estas historias personales. Por eso su caída y desaparición están predestinadas. Por tanto, el margen es capaz de crear imaginarios que tienen la capacidad de volverse lugares comunes, los cuales tienen la capacidad de representar y conformar un espacio nacional de identidad y cultura. El Estado todavía se resiste a esta fuerza que en años recientes ha tomado forma en la ficción, en la práctica artística y literaria.

Finalmente, los discursos de la precariedad de la Cristina, la China y el Saico en conjunción logran vencer y cruzar ciertos obstáculos en el espacio como sujetos históricos. Sin embargo, la relación tan estrecha que hay entre performatividad y espacio impide que los sujetos logren trascenderlos, por tanto, su actuación y función social llega a su fin, los sujetos dejan de existir. El Barrio como lugar propio queda entonces suspendido en una historia y una geografía que, al no encontrar continuidad a través de las acciones cotidianas desaparece, cambia de orden y mecanismo social. Después de 25 años del evento de la violación de Cristina y la aprehensión del Saico, el Barrio se conforma ahora sobre otras condiciones, del pasado sólo queda el recuerdo:

El invierno comienza su entrada en el Barrio. Los morros dejan la esquina y se refugian en un lote baldío. Buscan llantas viejas y forman hogueras bajo la luna. Se levanta un humo negro que se esconde en la oscuridad, empujado por el aire, rumbo a otros barrios.

Los morros rolan una botella de tequila, se soban las manos, se acercan al fuego.

La lumbre hipnotiza. A veces no hay nada qué [sic] decirse y la lumbre es la única que habla, que recuerda. Los colores naranjas y amarillos consumen las llantas. La noche se prolonga, no parece acabarse.

Alguien sugiere que ya es hora de partir. Simón, ya es hora, dicen todos. Pero se quedan un rato más esperando que las llantas se mueran. Después el frío arrecia, no respeta, y es mejor irse a rolar: mañana es día de trabajo.

Las despedidas son breves. (Crosthwaite, *Estrella* 149)

La etapa final de destrucción y muerte, tanto de los sujetos discontinuos como de los lugares propios, corresponde con lo que Zalamea dice sobre los movimientos pendulares. Aquellos que

logran que el espacio social evolucione y se desarrolle, que no se signifique sólo por el dominio del lugar común y del discurso que lo caracteriza. Por eso es necesaria la extinción. Aquellos sujetos que lograron crear historia tienen que dar paso a otros sujetos que, a través de sus situaciones cotidianas, le den continuidad a esa historia dentro de una geografía determinada.

La localización, el lenguaje, la vestimenta y las expresiones artísticas de los cholos en la frontera México-Estados Unidos han conformado un discurso que se ha tomado como una representación social. Ya en el capítulo anterior he recalado que todas las representaciones sociales tienen una base geo-histórica. Conviniendo con lo que dice Jodelet al respecto, Valenzuela define la representación social como “una construcción colectiva que participa en la definición de los significados de la vida cotidiana” (“Norteños ayancados” 37). Las representaciones sociales son, en definitiva, “campos de inteligibilidad y performatividad de la vida que median en las percepciones y relaciones sociales” (38). La performatividad como práctica social produce imaginarios colectivos, es decir, una serie de tendencias y formas de percepción y actuación. El cholo como representación social, como un tipo de performatividad y una instancia del imaginario colectivo, ha sido una presencia consistente y constante en la conformación de perspectivas, concepciones y significaciones, incluso de estereotipos y estigmas, que identifican a la frontera entre México y Estados Unidos. La comunidad del cholo adquiere especial relevancia cuando se trata de examinar la frontera como un concepto más amplio, como el que propongo en esta investigación, es decir, como límite geopolítico y margen nacional. Esto es debido a que en ella se observan las influencias de lengua y cultura que podría causar la cercanía con otro país así como también se manifiesta un discurso individual y colectivo que desestabiliza los imaginarios de nación a través de los discursos de la provincia,

del margen geopolítico. En la literatura, estos discursos luchan en contra de las imágenes establecidas por la oferta y la demanda de productos culturales de diverso origen que la sociedad de hoy reclama a través de los medios de comunicación.

Conclusiones

En México, principalmente en la periferia geográfica y cultural, la marginalidad confina a las poblaciones a altos niveles de pobreza y precariedad condenándolas a sobrevivir sin imágenes propias. Los discursos que surgen de este margen geopolítico, social y cultural resisten la penetración de un imaginario común y luchan por organizar un discurso cultural que revele las condiciones sociales de la historia y la geografía en la cual se conforman. El texto literario dentro de este discurso desde el margen es una posibilidad social que expresa, representa y simboliza los espacios y los lugares que han permanecido en los confines de la producción cultural nacional.

Tanto en *La Genara* como en “El gran preténder”, los lugares narrados dan vida al espacio social de la frontera norte mexicana.⁴³ El discurso que surge de aquellos que sufren la marginación social en el territorio fronterizo viene de la frontera puesta en práctica, no de aquella que se esencializa y se institucionaliza desde los espacios y los discursos de poder. Los discursos de la frontera como margen enriquecen la vida contemporánea política, social y cultural de la nación y se contraponen “to the relative poverty with which borders continue to be conceptualised and theorised” (Vaughan-Williams 65). El discurso del margen desde la frontera problematiza no sólo el concepto que viene de la objetividad y la legalidad sino aquel que viene

⁴³ La frontera como productora de imaginarios colectivos, representaciones sociales, géneros performativos y, dentro de éstos, de discursos personales e individuales de los sujetos históricos.

del posestructuralismo y la posmodernidad, en el cual, continúa Vaughan-Williams, a pesar de su naturaleza heterogénea, es posible identificar un interés común respecto de las problemáticas de la frontera en un sentido general en los diferentes pensadores e intelectuales que se relacionan con esta última propuesta de frontera (65). Desde el margen, la visión de la región, el territorio y la nación se multiplica ofreciendo distintas y muy particulares percepciones del espacio cuyas fronteras todavía mantienen, defienden y protegen una identidad y una cultura nacional.

CAPÍTULO IV

LA FRONTERA DE LA HISTORIA. UNA SIMBOLOGÍA DEL TIEMPO EN *LA LUNA SIEMPRE SERÁ UN AMOR DIFÍCIL* DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE Y *EL EJÉRCITO ILUMINADO* DE DAVID TOSCANA

Introducción

La historia no es orden.
Es desorden: un desorden racional.
En el momento mismo de mantener un orden,
es decir una estructura,
la historia está ya en camino de deshacerlo.
Jean Paul Sartre

La narración que se conforma sobre un determinado tiempo y con base en las experiencias personales del *yo narrador* dentro de una comunidad social y lingüística crea una lógica que expone la condición histórica de una situación dada que se suscita dentro de un espacio. La narración es un proceso de comunicación generado por un narrador, cuyos factores primordiales son el contexto y el pragmatismo del discurso. Dentro del contexto social y lingüístico, el *yo* se construye constantemente conforme se narra a sí mismo. Por tanto, de su narración, que se ordena y actúa en palabras de Blai Guarné Cabello “en el seno de las relaciones en las cuales nos vemos inmersos y de las acciones y demandas que comporta cada contexto de relación” (“El yo” 257), surge un conocimiento histórico del espacio. A pesar de que el conocimiento histórico es por su naturaleza, según Edward Palmer Thompson, “provisional e incompleto”, “selectivo y limitado”, no es por ello falso, y debe estudiarse como un proceso (512). Habiéndome dedicado en los dos capítulos anteriores a analizar las condiciones de la

frontera como espacio, en éste quisiera examinar en los textos seleccionados, *La luna siempre será un amor difícil* de Luis Humberto Crosthwaite y *El ejército iluminado* de David Toscana, las narraciones del tiempo que admiten una lógica del espacio y, por tanto, un conocimiento histórico de la frontera norte mexicana desde la literatura.

La lógica que proviene de la narración expone modos, leyes y formas para conocer la historia. Vista desde esta perspectiva, la narración es un método de conocimiento histórico, una forma de acercarse al pasado. Tal lógica de la historia, sugiere Thompson, es distinta de la lógica analítica que comprende un discurso de la demostración, propio del filósofo (510). Por el contrario, para Thompson la lógica de la historia examina fenómenos que están siempre en movimiento, que son muchas veces contradictorios. Las evidencias que resultan de dichos fenómenos se definen solamente en contextos particulares que no son constantes, sino que cambian según los movimientos del acontecimiento histórico (510). De manera que, de acuerdo con lo expuesto por Thompson, el método lógico utilizado para investigar la historia se construye en función de la búsqueda de la causalidad, en virtud de la cual se producen determinados efectos, para así poder eliminar “procedimientos autoconfirmatorios” (511).⁴⁴ El contexto y la causalidad son contemplados, dice Hannah Arendt, “bajo la luz que proporciona el propio acontecimiento [histórico] y que ilumina un segmento específico de los asuntos humanos” (48). Considero que la narración del *yo*, como producto de un contexto y portadora de una causalidad, entendida también como una categoría previa al entendimiento, desarrolla el contenido de la

⁴⁴ Que son ejemplos o ilustraciones de los factores que se rescatan como explicativos de una situación dada. Además, agrega Thompson, el discurso de la demostración de la historia debe partir de un “diálogo” entre el concepto (hipótesis) y el dato empírico (511).

historia —no tomada como un todo significativo en sí mismo— desde la individualidad y con fines ulteriores, es decir, en términos de su utilidad para un proyecto personal.

Mi hipótesis se relaciona con lo que Paul Ricoeur llama “la refiguración efectiva del tiempo”, en la cual se entrecruzan la historia y la ficción (901). Ricoeur entiende el entrecruzamiento de la historia y la ficción como una “estructura fundamental, tanto ontológica como epistemológica, gracias a la cual la historia y la ficción sólo plasman su respectiva intencionalidad sirviéndose de la intencionalidad de la otra” (902). Así, la historia y la ficción se “concretizan” a medida que, por un lado, la historia se sirve de la ficción para “refigurar” el tiempo y, por el otro, la ficción se sirve de la historia para llevar a cabo el mismo fin (Ricoeur 902).

Tanto *La luna siempre será un amor difícil* como *El ejército iluminado* muestran, principalmente a través de las narraciones de los protagonistas, momentos históricos de la frontera que resultan de procesos anteriores y son un indicativo “que señala la dirección de su curso futuro” (Thompson 521). Dichos momentos dan cuenta de diferentes problemáticas históricas que han sido esenciales para la fundación de la frontera como concepto y teoría desde la perspectiva mexicana. En el particular caso de estas dos novelas, la dirección de la historia es aquella que cada sujeto desea para sí mismo, es decir está en la manera en que el sujeto refigura el curso de la historia a través de la ficción. Mi objetivo en este capítulo es demostrar que la organización del tiempo en ambas obras, que puede ser vista como una técnica novelística, obedece en mayor medida a una motivación ideológica de los personajes que se advierte en sus narraciones temporales. En ellas, las motivaciones ideológicas están estrechamente ligadas con la frontera como contexto social, lingüístico y geográfico.

La frontera es para los protagonistas de las novelas un objeto de la historia. El objeto, según Arendt en *De la historia a la acción*, es “el fin de un proceso de fabricación”, es una acción o una situación que deja su impronta en el pasado, marca el presente y señala el futuro (100). En consecuencia, un objeto de la historia es aquel que ha influido fuertemente en el curso del tiempo y posee una perdurabilidad. Es posible que en el transcurso del tiempo un objeto de la historia se convierta o sea convertido por quienes lo narran en un *medio-fin*, “en un objeto de uso y de cambio”, en otras palabras, al que se le confiere “una efectiva utilidad” (100).

Para los protagonistas y narradores de las obras, esta utilidad se observa en la ficción. En las novelas de Crosthwaite y Toscana, los protagonistas toman en sus manos la historia nacional y la transforman en un instrumento útil para lograr aspiraciones personales. De aquí surgen las narraciones de los protagonistas y, por tanto, la lógica de los espacios y los tiempos que marcan su existencia. Sin embargo, lo que para ellos es lógico, natural y legítimo, para aquellos con quienes conviven y, en tal caso, para los lectores, las narraciones de los protagonistas pueden parecer ilógicas, incompatibles con el marco espacial y temporal tanto que rayan en lo absurdo. Finalmente, se cumple así lo que propone Ricoeur: “la ficción se sirve de la historia para refigurar el tiempo” (902), siempre a favor del que narra. Sin duda, lo absurdo favorece las intenciones del yo.

La frontera, como un objeto de la historia, es para los protagonistas un modo de pensamiento —muchas veces absurdo e ilógico— que se acomoda a los deseos y ambiciones de cada uno de los involucrados. En las tramas de las novelas, la frontera se genera, cambia y ajusta según el contexto y, sobre todo, a través de las narraciones de los sujetos. La percepción de la frontera como un conjunto de contextos temporales y espaciales, a veces legítimos, genuinos y

verdaderos, otras veces todo lo contrario, que examino en estos textos, clausura las narraciones y los discursos que esencializan e institucionalizan un solo argumento, volviéndolo un elemento más de ese gran conjunto. El análisis textual que prosigue tiene la finalidad de comprobar este presupuesto. Para apoyar mi hipótesis haré uso de los conceptos y teorías expuestos en lo que va del capítulo.

La utilidad de la frontera como objeto de la historia en las narraciones temporales de los protagonistas de *La luna siempre será un amor difícil* y *El ejército iluminado*

La luna siempre será un amor difícil (Corunda, 1994)⁴⁵ narra la historia de Balboa, un conquistador español retirado de su oficio que ahora trabaja para el rey en una oficina ubicada en Mexicco-Tenochtitlan —una mezcla entre imperio azteca y metrópolis moderna. En las calles de la ciudad, entre pirámides y tianguis, Balboa conoce a Xóchitl, Florinda en español, una india azteca deseosa de escapar del yugo familiar. Afectada por la mala economía, la pareja emprende un viaje en el tiempo, en autobús, desde Mexicco-Tenochtitlan hasta La Frontera, ciudad ubicada al norte que comparte límites con el país más poderoso del mundo: El Imperio Nortense. En La Frontera, el protagonista, lleno de nuevos bríos aventureros, pretende retomar su antiguo trabajo de conquistador de tierras. Los enamorados se hospedan en casa de los tíos de Balboa, Onelia y Decoroso, mientras descubren la ciudad caótica que es La Frontera, con su tráfico, restaurantes, sus calles invadidas de cantinas, farmacias y cabarets y, sobre todo, el muro fronterizo que la separa del Imperio Nortense. Ante la falta de trabajo y aventuras en La Frontera, Balboa decide cruzar *la línea* ilegalmente “en busca de los tan preciados e conocidos dólares” (Crosthwaite 9).

⁴⁵ La novela fue escrita con el apoyo económico de una beca del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

La novela se divide en cuatro partes trazando el trayecto de la relación entre Balboa y Florinda, en la cual la frontera juega un papel decisivo. En la primera parte, la pareja se conoce y decide emprender el viaje hacia el norte. Florinda se queda en casa de Onelia y Decoroso mientras Balboa continúa el trayecto hacia los Estados Unidos. En la segunda parte, Florinda, aquejada por la ausencia de su amado, abandona la casa de los tíos, consigue trabajo en una maquiladora y alquila un pequeño apartamento. Cuando Balboa regresa, la relación entre ellos se ha enfriado y se separan. En la tercera, Balboa emprende de nuevo el viaje hacia los Estados Unidos escondido en el baúl del coche del tío. Una vez ahí, trabaja como lavaplatos en el restaurante Charlie's donde conoce a Mary Ann Simpson, una estadounidense con quien tiene una relación amorosa que termina luego de que los servicios de Inmigración (la Migra) capturan y deportan al protagonista. Luego del forzado regreso, en la cuarta parte, Balboa se propone reconquistar a Florinda, pero ella ya tiene otros intereses. La novela termina con un epílogo en donde el autor informa al lector del destino de todos los personajes.

El ejército iluminado (Tusquets 2006) es la sexta novela publicada por David Toscana (1961), uno de los autores más importantes de su generación y más reconocidos en su ciudad natal, Monterrey. Toscana ha publicado *Las bicicletas* (1992), *Estación Tula* (1995), *Historias de Lontananza* (una colección de cuentos) en 1997, *Santa María del Circo* (1998), *Duelo por Miguel Pruneda* (2002), *El último lector* (2005) y *Los puentes de Königsberg* (2009). Ha sido galardonado con los premios Colima y José Fuentes Mares por su novela *El último lector*, y con el Premio de Narrativa Antonin Artaud en el 2005. Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán, árabe, portugués, griego, inglés, serbio y sueco. En las novelas cuyas tramas se sitúan en su lugar de origen, Monterrey y el estado de Nuevo León, Toscana rescata los espacios y las

historias que han sido ignorados por la historia oficial. El autor ha tocado en su libro *El ejército iluminado* la fibra más sensible de la frontera norte: su historia, aquella que dice que el territorio fue perdido en una injusta guerra contra los Estados Unidos. La novela relata la vida del atleta y profesor de historia Ignacio Matus. Matus, marcado por un profundo antiyanquismo, induce a sus estudiantes, un grupo de adolescentes con discapacidades mentales y de aprendizaje, la idea de conformar un ejército cuya única misión sea recuperar Texas para así pasar a la historia como héroes de la nación. La trama se narra a través de saltos en el tiempo que dan cuenta de los eventos más importantes en la vida de Matus. Uno de ellos es una maratón olímpica que se lleva a cabo en París en 1924. A pesar de ser seleccionado olímpico, Matus no puede viajar a París por falta de apoyo económico. Como signo de protesta, mientras la maratón se corre por las calles de la ciudad francesa, Matus completa al mismo tiempo el recorrido pero en las calles del centro de Monterrey. El profesor finaliza la carrera con un tiempo que supera al tercer lugar en Francia. La medalla de bronce la obtiene en París el estadounidense Clarence DeMar,⁴⁶ lo que acrecienta su sentimiento anti-yanqui. En los siguientes años, Matus trata desesperadamente de recuperar la medalla escribiendo cartas al mismo DeMar. Luego de la muerte de este último, su esposa Margaret le envía la medalla a Matus cumpliendo con la última voluntad de su marido. Cuarenta años después del incidente de las Olimpiadas en París y muy cercano al día de la maratón de los juegos olímpicos de México 68, el ejército de iluminados parte hacia El Álamo, Texas. Los miembros del ejército: el gordo Comodoro, Azucena (la única chica, que guarda la ilusión de convertirse en esposa), el Milagro (un joven que sobrevivió un accidente donde murió toda su

⁴⁶ Clarence DeMar es un personaje real de la historia del deporte estadounidense. Durante los años 20, DeMar ganó siete veces la maratón de Boston, la última a los 41 años de edad. También obtuvo la medalla de bronce en las Olimpiadas de Francia en 1924. Fue también conocido por el apodo de *Mr. DeMarathon*. Murió de cáncer en 1958. Su esposa se llamaba Margaret.

familia), Ubaldo, el artista, y Cerillo, llegan hasta unas ruinas que ellos confunden con el fuerte de San Antonio. La batalla que se pelea en El Álamo imaginado contra los “gringos”, que en realidad es un grupo del Ejército mexicano, arroja como saldo un muerto: Comodoro. Derrotados y sin haber recuperado el territorio, los iluminados regresan a Monterrey y a sus vidas vacías e inútiles. Luego de la derrota, Matus, que ahora tiene más de 60 años, se propone correr de nuevo la maratón de México por las calles de Monterrey en un intento por recuperar su dignidad y la de todo su ejército y así entrar a las páginas de la historia. Al llegar a la meta, establecida sobre unas vías férreas, Matus es arrollado por el tren que lo corta en tres o cuatro pedazos.

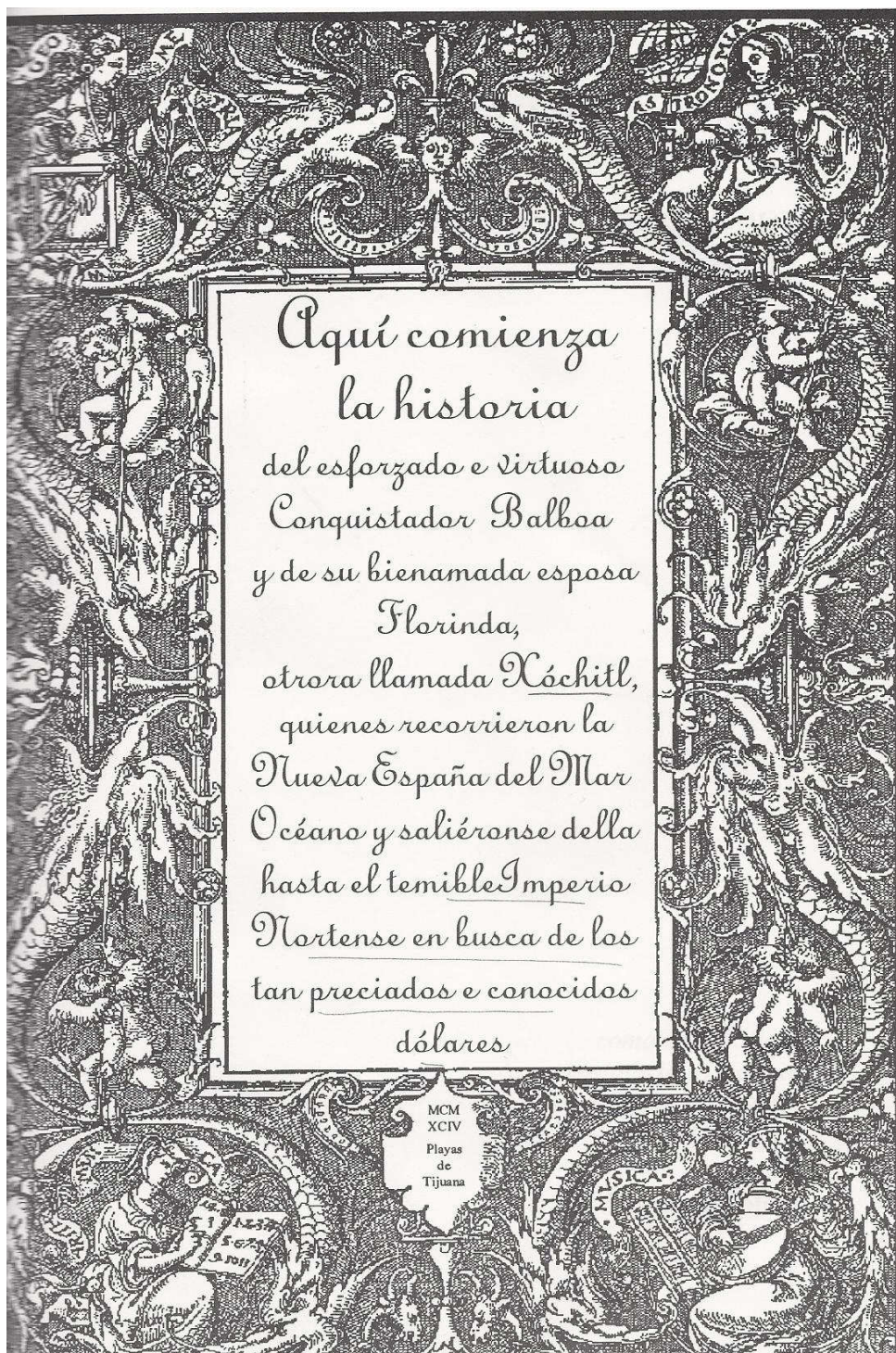
En ambas obras, la frontera desarrolla el contenido de la historia y la ficción a través de las narraciones de los protagonistas. Así es como los protagonistas dan sentido a las causas y los efectos de aquello que les rodea, que forma parte de su diario vivir, de su experiencia cotidiana en un contexto social, lingüístico y geográfico. Como se puede observar en las breves sinopsis, el contexto geográfico —los espacios y los lugares en donde se organizan las narraciones— sigue siendo elemento de mayor relevancia para examinar un concepto de frontera que no existe si no se conjugan ambas dimensiones: tiempo y espacio.

Las prácticas sociales que se desenvuelven en los espacios narrativos de las obras, como dice Bourdieu, “reciben del tiempo su *forma* como orden de una sucesión y, de ese modo, su sentido” (*El sentido práctico* 167). A su vez, como sugiere Bajtín en cuanto al *cronotopo*, “los elementos del tiempo se revelan en el espacio” (238). Las acciones de las tramas de *La luna* y *El ejército* se desarrollan en una extensión geográfica muy diversa: Mexico-Tenochtitlan y La Frontera en la primera, Monterrey y El Álamo, Texas en la segunda. Cada uno de los espacios supone su propia historia, aún más, cada ciudad según se presenta en las novelas es un objeto de

la historia. Cuando espacio e historia se unen para crear un determinado evento, situación o acción, es decir se concretizan en palabras de Ricoeur, surge de ahí una narración, esto es, el discurso de un sujeto que intenta comunicar algo específico, que persuade, que da una razón lógica (según su propia percepción) a la dimensión temporal en donde se ven involucradas las condiciones del espacio que habita.

La luna siempre será un amor difícil comienza en la gran ciudad Mexicco-Tenochtitlan en tiempos de la conquista española. El narrador inicia su relato a manera de crónica, muy al estilo de las cartas de relación de los conquistadores españoles. El narrador es aquí testigo vivencial del momento en que el protagonista Balboa conoce y se enamora de la indígena Florinda. Conforme se avanza en la lectura, el narrador cambia de género narrativo según el evento contado y el espacio y la historia en los que éste toma forma. Hay momentos en que los protagonistas actúan como narradores contando sus propias vidas a través de cartas. Así, la novela se narra a través de la crónica, la epístola (en donde se incluye la carta de relación), la poesía, la crónica, el monólogo, el diálogo, la noticia, el ensayo y la biografía a través de diarios y cartas. Muchos de los sucesos narrados son acompañados por ilustraciones. La primera página de la novela contiene un corto prólogo que indica el género narrativo que se utilizará en las siguientes páginas y da cuenta, a través del lenguaje, del tiempo en el que aparentemente sucede el evento. El prólogo está enmarcado por una ilustración que me parece pertinente incluir en este análisis para examinar el uso de diferentes géneros narrativos y lenguajes en la obra.⁴⁷

⁴⁷ El subrayado en la imagen no forma parte del texto original.



Desde el comienzo se notan las contradicciones que caracterizan no sólo las narraciones de los protagonistas sino la escritura misma de la novela. En el prólogo hay una congruencia entre la

ilustración y el lenguaje utilizado por el narrador. Sin embargo, hay una discrepancia en el contenido. La segunda parte que incluye las frases “el Imperio Nortense” y “los tan preciados e conocidos dólares”, no encaja con la primera; es decir, está fuera de orden, tiempo y situación. Más abajo encontramos otra discordancia: la datación. La novela, que por la manera en que se introduce la trama podemos pensar que es una crónica, fue escrita en Playas de Tijuana en 1994.⁴⁸ La ironía, que se manifiesta en la mezcla de géneros literarios y lingüísticos, tiempos y espacios, y en el contenido mismo es el tono predominante en la escritura de la novela. Luego del prólogo, el primer párrafo anuncia:

Entre los mercados y canales
de la gran ciudad
Mexicco Tenochtitlan, precisamente
en una esquina, donde es hoy la Calle de
Dolores, comida china y expendios de
paraguas, el Conquistador Balboa
—apresurado por un negocio del
Marqués—, y la indígena Florinda
—caminando rumbo al
tianguis—, se encuentran por un
azar, se topan el uno con el otro,
sus miradas cruzándose un
instante,

⁴⁸ Playas de Tijuana es una delegación municipal de la ciudad de Tijuana, Baja California. Se localiza en la costa oeste de la ciudad.

y comienza sin remedio la siguiente historia: (Crosthwaite, *La luna* 13)

Este párrafo es el inicio de la primera parte de la novela. A manera de exordio, los versos anuncian el evento que dará pie a la aventura que se advierte en el prólogo (imagen de la página 194). Éste es el único momento en la novela en que se usa la poesía que sirve como gancho o engaño a los lectores que nos quedamos con la impresión de que estamos a punto de leer una obra histórica o, cabe la posibilidad, una burla a un evento de la historia. En la introducción a este capítulo hablé sobre el entrecruzamiento de la historia y la ficción para refigurar el tiempo (Ricoeur). A través del uso de todas las técnicas de la ficción,⁴⁹ veo en el autor una intención de sacar de curso la historia para favorecer la refiguración efectiva del tiempo que vive cada uno de sus personajes. En la intencionalidad se descubre un recuento de los distintos actos que se refieren a un objeto, en este caso la frontera. De aquí surge la motivación ideológica que mencioné también en la introducción, la que se infiere de las narraciones temporales de los personajes y que expone los actos referidos a la frontera (absurdos en muchos de los casos) como objeto de la historia que se representa en la ficción. Las diversas motivaciones ideológicas que conforman la idea de frontera en el espacio del norte mexicano, lógicas o ilógicas, coherentes o absurdas, requieren el uso de diferentes estilos, formas, géneros, maneras de contar y explicar el contexto. De ahí que la ficción sea la vía más útil para exponer las dimensiones del tiempo y del espacio de esa frontera íntima y personal que significa para los sujetos tanto sociales como literarios.

En *La luna siempre será un amor difícil* hay distintas dimensiones espaciales y temporales. Una de ellas se expone en el pasaje citado arriba. Ahí la gran ciudad, la dimensión

⁴⁹ Los géneros narrativos que antes mencioné que caracterizan la escritura de la novela.

espacial y el contexto social, lingüístico y geográfico, se nos descubre a través del constante recorrido del protagonista Balboa por las calles. A través de las imágenes que nos son descritas nos hacemos una idea del tiempo. El narrador de la novela nos ayuda en este propósito pues, para facilitarnos la comprensión del espacio y del tiempo al que se refiere, relaciona el tiempo de la novela con su tiempo presente, que él supone es también el presente de los lectores. Lo primero que notamos en el pasaje que introduce la novela es que hay una historia dentro de otra historia. La segunda podríamos escribirla con mayúscula, Historia, pues es el marco temporal definido e institucionalizado dentro del cual surgen diversos usos y acciones. Es la Historia que Alfonso del Toro llama *Tiempo de la acción real*, que “es un tiempo empírico-histórico externo y pragmáticamente definido” (31). Aparentemente la historia que los lectores estamos a punto de descubrir se sitúa en el tiempo de la Conquista (marco temporal, externo y definido) y es contada desde el futuro de la narración, en el presente del narrador. Mientras nos relata el tiempo del pasado, el narrador nos da referencias concretas del espacio del presente: “en una esquina, donde es hoy la Calle de Dolores”. Por tanto, desde el inicio de la novela y a medida que avanzamos en la lectura, el narrador intenta darnos una noción de pasado (de Historia) y una noción de presente a través de las particulares visiones de los protagonistas y de él mismo. Los lectores tenemos que averiguar cuál es la función de la ficción en esta intención.

Después de este episodio, Balboa es despedido de su puesto de burócrata —mismo que mantienen otros “viejos conquistadores, nuevos soñadores” (Crosthwaite 18) — de las oficinas de gobierno y justicia a cargo del Marqués. Balboa sale afligido de su oficina a recorrer las calles de la ciudad, “sin un maravedí para gastar, su cabeza se ilumina con escenas de un lejano siglo veinte” (Crosthwaite 23), y obtenemos las siguientes imágenes:

La calle en dirección a su casa se inunda de automóviles (palabra extraña: automóvil). La gente refunfuña en el interior de ellos porque el tráfico no avanza, vil embotellamiento. Los autos se detienen como una lombriz cansada porque son tantos y tantos, y los semáforos (¿semáforos?), pobrecitos, no se dan abasto encendiendo y apagando sus luces endemoniadas. La calle se desborda de transeúntes (extrañísima palabra), caminando aprisa, casi corriendo, apurados, urgencia-urgencia, la vida no espera, acelere-acelere, aquelarre-aquelarre. Respiración profunda. Prisa constante. Las muchachas de falda corta suelen ser malencaradas. Sus caras hermosas se vuelven toscas. No importa si el hombre lleva una sana intención en los dedos, las muchachas de falda corta que caminan y caminan no responderán, pasarán de largo; cada una de ellas una sobrepoblación, cada una de ellas un camión urbano (¿camión?) repleto hasta el gorro y la coronilla. Los pasajeros se apretujan con intensidad sudorosa, sudorípara, sudomasoquista. El camión se enlaza a la corriente, lombriz dormida de hace rato, se conforma y remete, se resaca y retoma. El viento ya no sopla en la gran ciudad. Uy, ya no soplas, viejo. Am sorri, el mundo se ha modernizado y es parte del rollo cotidiano. Amén.

Y así, las escenas futuristas se detienen en espera de que Balboa resuelva el enigma: la felicidad se buscará aún en el siglo veinte, en esa misma ciudad, en este mismo gran mundo. (Crosthwaite 23-24)

La relación que hace el narrador de aquello que pasa por la vista de Balboa está plagada de imágenes y símbolos, en donde participan “la vista (o percepción de las cosas) y la imaginación” (Venier 121). El narrador separa los tiempos referidos en la escritura a través del uso de la letra cursiva. Aquellas que el narrador llama “las escenas futuristas” están representadas en el papel con este tipo de letra. En el párrafo de las escenas futuristas se describen escenas y objetos que no existen en el tiempo del protagonista. No obstante, esos objetos —los automóviles, camiones y semáforos— al pasar por su vista adquieren sentido, esto es, un significado si los tomamos como signos lingüísticos. Aún así, el protagonista no forma parte de la comunidad que implica el uso de los signos sino que los observa desde el pasado. De manera que esos signos se convierten para él en símbolos que presagian un futuro caótico, extraño y desconocido. El protagonista no encuentra en el espacio del futuro nada que valga la pena conquistar, no ve ahí ocasión para desarrollar su oficio de conquistador que le permita ser, existir y formar parte de la Historia.

En la visión del futuro de Mexico-Tenochtitlan, representada en el texto en letras cursivas, encontramos imágenes que forman parte de la cotidianeidad del narrador “que a su vez serán absorbidas por la vista” (Venier 121). En este caso, por la vista del protagonista. Todas estas imágenes en conjunto, sensibles o invisibles, forman parte de un corpus que nos sirve de base para comprender tanto el espacio como el tiempo que el protagonista recorre y vislumbra. Ciertamente, las imágenes le sirven a Balboa para distinguir que esa Historia no ofrece ninguna utilidad para su labor de conquistador de tierras. La Historia en el pasaje anterior no es una representación del pasado, sino del futuro. En la Historia que Balboa y el narrador aceleran con las imágenes que se perciben del “muy lejano siglo veinte” no hay lugar para el protagonista. Las imágenes futuristas podrían tomarse como una *aceleración temporal abrupta*, según definiciones de del Toro, pues no encontramos en el pasaje conectores de tiempo o de orden (luego, después, antes, primero, segundo) que nos permitan distinguir claramente el pasado del presente (47). El único señalamiento que el narrador hace respecto del cambio de tiempo, además del uso de la letra cursiva, es avisarnos que ahora nos relatará “lejanas escenas del siglo veinte” que pasan por la mente de Balboa. Aceptar esa Historia como verdadera significaría para el protagonista renunciar al lugar que como conquistador merece.

Sabemos que en la novela se realizará un viaje desde Mexico-Tenochtitlan hasta La Frontera. No obstante, antes de que este viaje se lleve a cabo, tenemos en este punto de la trama otra forma de narración, el relato de viaje, que surge del constante recorrido de Balboa por las calles, como se puede observar en el fragmento citado. De Certeau define el relato de viaje como un conjunto de “historias de andares y acciones marcadas por ‘la cita’ de los lugares que resultan de ellas o que los autorizan” (132). Para mí, tanto el relato de viaje de Balboa (que no sólo es

físico, sino temporal) como el uso de la crónica y los otros géneros literarios por parte del narrador y los protagonistas son maneras de revisar los materiales históricos y las prácticas sociales de los espacios en los que se desarrolla la trama. A través del relato de viaje, el protagonista convierte Mexico-Tenochtitlan como objeto de la historia en un *medio-fin*, como un pretexto para ir en la búsqueda de un espacio/tiempo, La Frontera, en donde pueda llevar la vida que anhela: seguir siendo un héroe. Esta intención acarrea también el uso de la ironía que se puede observar en diferentes momentos de la novela. Los distintos géneros narrativos y la ironía cuestionan la percepción convencional que se tiene de la historia y del espacio de la frontera. La narración de Balboa desafía la percepción convencional de la frontera. La ironía es una vía que propicia el diálogo entre el texto y el contexto social, lingüístico y geográfico. La ironía, el relato de viaje y el resto de los géneros literarios presentes en la novela son, por consecuencia, una excusa para refigurar el tiempo, para emprender un recorrido ficcional por la Historia.

Las “escenas futuristas”, como las llama el narrador, son intervenciones de la Historia como un conjunto de sucesos propios de una comunidad social. Siendo éste el caso, la Historia, como dice Pierre Nora, es siempre incompleta y sólo concibe lo relativo (8). Balboa ha decidido entonces, después de ser despedido y ver estas escenas de un futuro que no le conviene, irse a La Frontera de la Nueva España con su amada Florinda, pues en Mexico-Tenochtitlan siente que su reconocimiento social como conquistador se ha perdido y seguirá así en el curso de la Historia. Así, el protagonista manipula el tiempo y el espacio, convierte la Historia en un objeto para de esta manera obtener y crear una Historia estrictamente utilitaria para su deseo personal. El viaje en el que Balboa y Florinda están a punto de embarcarse, que convierte la Historia en objeto de uso para una intención personal, tiene relación con lo que Ricoeur llama la creación del “tiempo

humano”. El tiempo humano procede del cruce “en el ámbito del obrar y del padecer” (777). Esto es, Balboa tiene que decidir entre padecer la Historia en Mexico-Tenochtitlan u “obrar” la Historia, es decir, construirla, edificarla, hacer de ella una obra propia.

Luego de su recorrido espacial y temporal por las calles de la ciudad,

Balboa se tropieza con la realidad nada grata de una central de autobuses (¿?) [...] por la simple razón de que en mil quinientos y tantos no había trabajo por falta de modernidad y en mil novecientos y tantos, casi dos mil, no hay trabajo por demasiada modernidad, y la conclusión es la misma: dejar casa, familia, pertenencias, lo de uno, lo esencial, y viajar hacia La Frontera, donde se acaba la Nueva España y comienza **el Imperio Nortense**.

(Crosthwaite, *La luna* 24, el resaltado es del texto original)

Lo primero que llama la atención en este pasaje es la comparación de los distintos tiempos que se relatan. No son tiempos específicos porque cada uno da la idea de un siglo entero: mil quinientos y tantos, mil novecientos y tantos. Pero a la vez sí son específicos porque finalmente sirven como una ubicación temporal, es decir, cumplen el propósito de la *datación* que es, para Ricoeur, asignar una fecha y “un lugar *cualquiera* en el sistema de todas las fechas posibles, a un acontecimiento que lleva la marca del presente y, por implicación, la del pasado o del futuro” (904). La datación sintetiza el presente que es identificado con cualquier otro momento de la historia. Ante esa realidad nada grata, Balboa entiende que para poder entrar a la Historia de la manera en que él quiere ser recordado tiene que despojarse de algo, y abandona casa, familia y pertenencias. El despojo, elemento esencial de la Historia y también del propósito de “obrar la Historia”, hace acallar la memoria individual en aras de sustentar un acervo, un conjunto de

tradiciones, mitos y símbolos de un pueblo o de una cultura. El despojo legitima, por tanto, una sujeción social y cultural.

El pasaje arriba citado comprueba que el narrador está contando la historia desde su presente, pues notamos que cuando habla de mil quinientos y tantos usa el pasado imperfecto, “no había trabajo”, y en mil novecientos y tantos utiliza el presente, “no hay”. Pero cuando el narrador localiza a Balboa en una central de autobuses y escribe estos signos: (¿?), que significan desconocimiento o ignorancia, entendemos que ha habido un gran salto en el tiempo y el futuro que el protagonista vislumbraba ya lo ha alcanzado. Por tanto, la Historia que se ha reproducido se puede entender como una “producción intelectual y secular” (Nora 9). El exilio que comienza en la central de autobuses le ofrece a Balboa una posibilidad de recuperar aquello de lo que se ha tenido que despojar y de cambiar el curso de la Historia de manera que lo que se recobre sea mayor que lo perdido, o sea se propone “obrar” la Historia y no padecerla en el proceso de despojo. El viaje en autobús también impide que Balboa sea despojado por la Historia (intelectual y secular) de su esencia, identidad y oficio, lo más importante que el protagonista desea conservar.

El espacio/tiempo que Balboa requiere para llevar a cabo su proyecto de vida no existe en Mexicco-Tenochtitlan en mil quinientos y tantos, pero existe en La Frontera en el siglo veinte:

Balboa y Florinda rumbo a La Frontera de la Nueva España en un autobús Tres Estrellas —asientos 25 y 26—, tomados de la mano, ojos más que abiertos. El autobús avanza por las carreteras mientras que por la ventana pasan bosques y desiertos, pueblos y ciudades. La realidad se traslada a noventa y cinco kilómetros por hora. (Crosthwaite, *La luna* 32)

La realidad avanza a medida que se desplaza el autobús por el espacio y el tiempo. Pero ¿por qué Balboa ha elegido ese espacio y ese tiempo? ¿Por qué La Frontera es un lugar apto para cambiar el rumbo de una Historia nacional y adaptarla a los designios individuales? De aquí, entiendo la frontera como un espacio que se ha resistido al despojo de prácticas, tradiciones, mitos y, sobre todo, de la memoria. La memoria como la observa Nora, “social and unviolated, exemplified in but also retained as the secret of so-called primitive or archaic societies” (8). La Historia que se come la memoria es entonces la manera en que nuestras sociedades modernas, completamente desmemoriadas e impulsadas por el cambio, organizan el pasado (8). Balboa está al tanto de la forma en que las instituciones organizarán la Historia de la nación, lo sabemos por esta charla con el Marqués en el momento en que es despedido de su puesto:

— Se mojarán los campos y el verde será nuestro color predilecto.

— ¿Y?

— El blanco y el rojo. Sobre todo: el rojo.

— No entiendo.

— El transcurso de los años nos dará una independencia dos imperios la reforma un porfiriato y la revolución.

— ¿Qué tratáis de decir?

— El pueblo surgirá triunfante.⁵⁰ (Crosthwaite, *La luna* 22)

Una vez que la Historia se superpone a la memoria, Balboa tiene una revelación del futuro que se torna evidente. Para salir del dominio de la Historia y no abandonar su esencia, incluido su oficio de Conquistador, nuestro héroe necesita un espacio que no haya sido considerado como parte de

⁵⁰ Se entiende de este pasaje que para “el pueblo” Balboa no es un símbolo que se desee mantener

una Historia oficial. De este viaje a través del tiempo y el espacio comprendo que La Frontera que aparece en *La luna siempre será un amor difícil* como uno de los principales espacios de la narración es este espacio y tiempo ignorados por la Historia nacional. Narrar el espacio de La Frontera desde el presente ignorando su pasado equivale a decir que La Frontera no tiene Historia, o que su única Historia viene del presente, de lo que es en relación con el Imperio Nortense.

Tal como el espacio de la novela de aventuras al que se logra acceder para dar sentido a la vida del héroe, según señala Bajtín, La Frontera “se convierte [para Balboa] en concreto, y se satura de un tiempo mucho más sustancial” (para el protagonista), el del presente, y, posteriormente, “entra en relación con el héroe y con su destino” (*Teoría y estética* 273). Así comienza la expedición de Balboa y Florinda hacia el Imperio Nortense —ella se convence de acompañarlo “por el asunto ese de la búsqueda [de la felicidad], palabra tan esdrújula” (Crosthwaite, *La luna* 25). Ya sea como lugar que ofrece un sentido a la vida del héroe o que contiene “la felicidad”, tanto para Balboa como para Florinda, La Frontera es un espacio utópico. Lo es en el momento del viaje en autobús pues ahí todavía existe la posibilidad de un plan, un proyecto que puede resultar irrealizable.

El espacio utópico, dice de Certeau, protege las armas del débil contra la realidad del orden construido. Las oculta asimismo a las categorías sociales que “hacen historia” porque éstas las dominan. Y ahí donde la historiografía cuenta en pasado las estrategias de poderes instituidos, estas historias “maravillosas” ofrecen a su público (al buen entendedor, pocas palabras) una posibilidad de tácticas disponibles para el porvenir. (28)

Del porvenir que ofrece el espacio utópico y de la visión prospectiva de la historia y del espacio que tiene Balboa surge La Frontera. La frontera como espacio utópico y un proyecto personal exclusivo del protagonista. Es necesario un traslado en el tiempo para acceder al espacio utópico. El viaje en autobús representa una ruptura de la linealidad del tiempo que se produce, según José Valles Calatrava, cuando la linealidad cronológica de la historia se quiebra mediante el uso concreto de las anacronías tanto retrospectivas como prospectivas, esto es, la analepsis y de la prolepsis (109). Ya antes del viaje, tanto Balboa como el narrador habían hecho uso de las anacronías, especialmente de la prolepsis. Una vez en La Frontera, el mundo poco a poco se va volviendo familiar, empieza a formar parte de la memoria individual, se asimila el tiempo y aquello que remite a la época de mil quinientos y tantos se vuelve una serie de imágenes anacrónicas:

[Balboa] Mira los restos de su nao hundiéndose para siempre en el furioso mar océano [...] Balboa condenado a hundirse también como sus compañeros de viaje [...] ¿Qué será de él y de sus aventuras? ¿Cuándo podrá escribir su crónica, su historia verdadera? Adiós conquistador adiós [...] El mar océano ha ganado esta batalla. Es la noche triste. Ni modo [...] Permite que el agua salada te atrape [...] Dile adiós a las nubes, a los cielos. Dile adiós a las muchachas cajeras de Bancomer que tanto te gusta mirar [...] pronto la oscuridad envolverá tu cuerpo y serás arrastrado hasta el fondo [...] Adiós conquistador adiós te vas para siempre adiós.

Víctima de un naufragio, en la central camionera de la frontera novohispana, Balboa levanta la vista y la tempestad escampa: Florinda regresa del baño. (Crosthwaite, *La luna* 37)

Con el uso del presente, pasado y futuro, del empleo de analepsis y prolepsis, el tiempo o los tiempos narrados en este evento se entrelazan y superponen. Se observa aquí un *superposición explícita*, según define del Toro, que se da cuando un personaje introduce un nivel ficticio (a través de recuerdos o situaciones imaginadas) dentro de una acción ocurrida en el nivel temporal, constituido por el presente en el cual se insertan las anacronías (39). El pasaje contiene distintos segmentos y secuencias accionales acronológicas, lo que provoca que la historia y la ficción se complementen en el uso de los tiempos. El pasado relata la Historia, la derrota de la noche triste. El presente es un momento de transición marcado por el despojo: “dile adiós a...”. El futuro ofrece una variedad de posibilidades que Balboa tiene que hacer realidad por medio de su narración, en primer lugar, y luego de la ficción. En la ficción surge, como dice Ricoueur, “la significación vinculada al término ‘realidad’, aplicado al pasado”, es decir, la realidad que el protagonista espera renovar al escribir su crónica, “su historia verdadera”. En el pasaje hay también una circularidad temporal y accional. La circularidad temporal, dice del Toro, surge cuando las analepsis y las prolepsis se emplean simultáneamente de manera que el narrador, que parte de un punto temporal, menciona un suceso del futuro, luego un suceso pasado, para volver al punto de partida (40). El punto de partida de los sucesos antes expuestos es cuando Balboa y Florinda están en la central de autobuses, se narra luego el evento del naufragio, luego el momento de transición que trae consigo un designio: “dile adiós”, para volver al punto de partida temporal y espacial cuando Florinda regresa del baño ahí mismo en la central camionera de La Frontera en el siglo veinte.

Una vez en la anhelada Frontera, el siglo veinte se le revela a la pareja de esta forma: “La Frontera despierta se estira se baña y abre sus compuertas dejando escurrir las olas de gente en

camiones en carros en taxis; caminando, todos ellos se cruzan, se enlazan recorren colosales distancias pues el día comienza y no espera” (Crosthwaite 38). Balboa, emocionado por el futuro que le espera, por retomar su oficio que en estas tierras tan cercanas al país más poderoso del mundo le producirá grandes ganancias, “desata una de las cajas, extrae su casco de dos picos y se corona con él. Voltea hacia Florinda pidiendo su aprobación. Ella consiente sin remordimiento, con una sonrisa amplia. “Estupendo” sería una buena palabra pero sólo lo mira de cierta forma y con cierto gesto...” (Crosthwaite 35). En este pasaje, hay en los dos personajes una actitud irónica ante el otro y ante el espacio al que se intenta acceder. A lo largo de la obra, la ironía anuncia las maneras en que el protagonista intenta “refigurar” el curso de la historia de los espacios que recorre. Muchas veces, para entender la ironía es necesario tener cierto bagaje cultural; pero creo que la ironía es muy clara en ciertos pasajes de la novela, especialmente en el anterior. A diferencia de otros personajes de Crosthwaite como el Güero que es muy directo y verbal en sus críticas de los espacios, Balboa es mucho más sutil. Sus críticas y pensamientos sobre Mexico-Tenochtitlan y La Frontera se observan más en sus movimientos y actitudes, aunque también suele ser sarcástico y mordaz a través de las palabras, por ejemplo en el pasaje de la conversación con el Marqués cuando este último lo despide del puesto. En esas actitudes, que el narrador generalmente describe con detalle, se nota la ironía, la burla de aquello que rodea a Balboa, aquello que lo lleva a pensar que el espacio necesita de él, de su orden y de su fuerza como conquistador. Para mostrar la superioridad que como conquistador requiere, Balboa, apenas se baja del autobús, se “corona” con el sombrero de dos picos. El acto es una forma de expresar autoridad y mando sobre un lugar tan caótico que ni siquiera se da cuenta de su presencia. La Frontera le responde también de manera irónica pues en unos pocos días lo

rebajará de conquistador de tierras a un simple lavaplatos de un restaurante de comida chatarra. La narración temporal del protagonista se ve interrumpida por los actos irónicos del espacio, especialmente los que vienen de la cotidianeidad. De ahí que su narración se torne absurda. Es un tira y afloja entre la intencionalidad de Balboa y la historia y el espacio. La novela es una “refiguración mutua”, Balboa trata de acomodar las situaciones históricas y espaciales a sus designios personales, mientras que la historia y el espacio lo van transformando como sujeto social para que siga el curso de los acontecimientos históricos y espaciales de La Frontera. Lo absurdo surge de esta complicación.

Al contrario de lo que ocurre con Balboa, Florinda no tiene muchas expectativas de La Frontera. Antes de descubrir un sentido de vida en la ciudad, de encontrar trabajo y ser independiente, en ese primer momento que pisan suelo fronterizo, Florinda sólo desea obtener la felicidad al lado de su marido. Balboa, por su parte, imagina La Frontera desde el mismo instante en que decidió despojarse de sus pertenencias. A partir de ahí, la evocación del espacio deseado (utópico) se emplaza y se arraiga en La Frontera, apenas se bajan del camión. Entonces se crea en el protagonista la memoria que, define Nora, “installs remembrance within the sacred, [and] takes root in the concrete, in spaces, gestures, images, and objects” (9). En toda aquella realidad que pasa por sus ojos, “tránsito pitidos murmullos solicitudes exclamaciones de la ciudad” (Crosthwaite, *La luna* 40), la figura histórica del Conquistador se pierde en la atemporalidad de la narración y toma una existencia absurda. Esta es la reacción irónica que el espacio tiene de él. El espacio y el tiempo que recién ocupa Balboa en La Frontera, su nueva imagen del mundo, da para él la idea, como dice de Certeau, de la *ciudad-panorama*: “un simulacro ‘teórico’, en suma un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las

prácticas” (104-105). Ignorando la memoria colectiva de La Frontera, la historia y las prácticas sociales, Balboa intenta convertirla en el espacio en donde su proyecto de héroe pueda realizarse.

Así pues, tenemos dos fronteras, ambas surgidas de la Historia, pues el final del viaje en autobús también revela el lugar de la región fronteriza del norte dentro de la Historia nacional mexicana. Esa Historia cuya verdadera misión es, como dice Nora, suprimir y destruir la memoria (9). Ir de un espacio a otro sin recorrer a la vez el tiempo de manera cronológica representa para mí la visión que por mucho tiempo tuvo el centro sociocultural mexicano sobre la región norte, que la consideraba como tierra de nadie, sin pasado ni Historia. El trayecto en el tiempo ofrece una perspectiva de la ciudad fronteriza fundada como una especie de “traspatio” de los Estados Unidos y no como un lugar integrado a un territorio y a una Historia nacional. En el texto, lo que permanece en esa ciudad es la memoria individual que finalmente mantiene un lugar llamado La Frontera. La narración permite el conocimiento histórico del espacio del cual se desprende una condición de frontera, aquella que los sujetos otorgan a su particularidad geográfica.

En esta ignorancia de la frontera como parte de una Historia nacional surge también la frontera de la colectividad, que es la que al final se le revela al protagonista en la cotidianidad cuando no encuentra tampoco en ese espacio ni en ese tiempo las condiciones para pervivir como figura histórica. El viaje en autobús hasta el presente en donde la frontera no forma parte de la nación, aquella que Balboa vislumbraba cuando recorría las calles de Mexico-Tenochtitlan, rompe la continuidad en la narrativa dominante que armoniza la Historia nacional. Una vez en La Frontera, los discursos de la memoria individual que obtenemos de los personajes que la habitan, incluso de Balboa y Florinda que aún están en proceso de adaptación, renegocian los términos

del progreso nacional. Tales discursos como parte de la ficción descubren y exploran las distintas significaciones temporales que la memoria da al espacio, mismas que la Historia nivela o hace desaparecer. La función de la ficción, dice Paul Ricoeur, es descubrir y explorar estas significaciones (914).

En esos recorridos tan propios de un conquistador de tierras, Balboa descubre La Frontera a través de las imágenes que se le presentan:

La Frontera es una larga espera. Testigos de ello son las colas de carros frente a la garita internacional y los expendios de licores, servicio las 24 horas. La Frontera es una larga espera pero a la vez es una gran desesperanza que llega cuando nadie la invita, generalmente a la hora de comer. (Crosthwaite, *La luna* 39)

La frontera, como ya hemos visto a lo largo de esta investigación, es margen y límite. La frontera como margen se le revela al protagonista como “una gran desesperanza”. Después de cruzarla (ilegalmente), el protagonista se enfrenta a aquello que es totalmente desconocido, que no forma parte ni de la memoria ni de la Historia: el Imperio Nortense. Balboa supone que el Imperio Nortense es el lugar ideal para resurgir como héroe y plasmar sus huellas en los grandes libros de la Historia.

Al abrir la cajuela del carro de su tío Decoroso, en donde Balboa había cruzado La Frontera de la Nueva España, todas las maravillas del mundo entraron y lo envolvieron como una inversa caja de Pandora. No tenía duda: había descubierto El Dorado y su hazaña era mucho mayor que las de Cortés, Pizarro, y su homónimo Núñez de Balboa, todas reunidas y analizadas por la historia. (99)

Cruzar la frontera y encontrar este mundo de posibilidades le ofrece al protagonista la oportunidad, según él mismo considera, de cambiar el curso de su realidad y, por tanto, el de la Historia en donde él tenga un lugar relevante. La revelación del tiempo y del espacio como imágenes que atraviesan su vista y, poco a poco, se tornan imágenes de la mente es la versión de Balboa del llamado “sueño americano”. El sueño americano es y ha sido un gran pretexto para hacer de la frontera, como espacio-tiempo, un objeto. *La luna siempre será un amor difícil* juega con esta visión y, desde la ficción, la ironía y lo absurdo, la frontera de la Historia y de la colectividad se cambia y se ajusta según los contextos y a través de las narraciones de los sujetos que tienen la finalidad de alcanzar ambiciones y aspiraciones personales modificando, a conveniencia, las condiciones del tiempo y del espacio.

De igual manera, La Frontera de ambos lados, es decir la de la Nueva España y la del Imperio Nortense, resulta en una imposibilidad para Balboa. Su intento por modificar la Historia de manera que su figura de héroe no se pierda se traduce en una serie de derrotas. Balboa cruza ilegalmente La Frontera dos veces. En la segunda solamente es capaz de encontrar un trabajo de lavaplatos. En ese momento, lo único que lo mantiene es la relación con “la rubia Marián”, mesera del restaurante. La distancia y el tiempo han hecho estragos en la relación entre Balboa y Florinda. Florinda ha logrado independizarse y adaptarse a la ciudad. En el Imperio Nortense y luego de una jornada de trabajo, Balboa sale a caminar pensando en que todavía le falta mucho por conquistar, que aún no ha logrado su cometido. En ese momento es sorprendido por dos guardianes que lo atan y lo suben a un camión.

Aún no había llegado el momento. Le restaba mucho por conquistar. Trató de explicarles a los guardianes, invocó su masculinidad, su indulgencia, su muy varonil comprensión de

estas cosas. Balboa no quería volver, todavía no; pero viajó de nuevo a la Nueva España y sus pensamientos, sin otra opción, regresaron a Florinda, a las piernas delgadas brillosas oscuras y pulcras de su amada Efe, con quien era necesario hacer tregua, inventar la paz. (120)

La intención del protagonista es realmente muy personal. La presencia de Florinda en el viaje no representa más que una compañía para el héroe. Para Florinda en cambio, la razón del viaje era la búsqueda de la felicidad al lado del ser querido. La Frontera es también el motivo de distanciamiento entre la pareja. La Frontera es para Balboa una eterna derrota, mientras que para Florinda se convierte en un hogar, el hogar que no tenía con su familia en Mexico-Tenochtitlan al lado de un padre alcohólico y una madre abnegada. Su autosuficiencia en una ciudad tan caótica como La Frontera lleva a Florinda a tener su propio apartamento, un trabajo estable y un grupo de amigas con quienes se divierte.⁵¹ Al llegar a La Frontera y sufrir el abandono de Balboa, Florinda, al contrario de su amado que da forma a su intención en su cabeza, lejos de toda realidad espacial y temporal, funda sus sueños y deseos de superación en las oportunidades que el tiempo y el espacio le ofrecen. En una carta que le escribe a su amiga Auachtli, Florinda le cuenta:

A veces escucho canciones que solicitan mi regreso. No vuelvo por ahora, Auachtli. Mis planes han cambiado. No estoy en La Frontera por las mismas razones. La gente que frecuento no es la misma, no quiero decir más. Creo que hay cosas en este Nuevo Mundo que debo hacer, no sé cuáles, pero a su debido tiempo estaré haciéndolas. (162)

⁵¹ Las amigas se llaman La China, La Capirucha, La Barbi y La Sufris. Es la misma China y sus amigas que forman parte del relato “El gran preténder”.

Florinda se mueve con la corriente y por eso el espacio le devuelve victorias. Balboa se propone modificar todo a su alrededor y eso lo lleva al fracaso ideológico, amoroso, profesional y familiar. Lo único que se sabe de Balboa luego del último encuentro con Florinda es que no vuelve ni a Mexico-Tenochtitlan ni a España. Florinda sigue con su vida en La Frontera, con nuevos amigos y pretendientes. La Frontera de la Nueva España, dice el narrador, “ahí está todavía, marcando un límite que muchos se atreven a cruzar sin la debida autorización” (174).

La narración de los protagonistas, como parte de la ficción no sólo descubre sino que explora las distintas significaciones temporales que la memoria, la rutina y la Historia le otorgan a la frontera como espacio y contexto social, lingüístico y geográfico. Balboa lleva la narración a lo absurdo, su discurso se vuelve fútil. Sin embargo, la narración de Balboa adquiere importancia como parte de las significaciones de la frontera una vez que se pone de relieve, al lado de las narraciones de aquellos que lo acompañan, especialmente la narración de Florinda. De Conquistador y héroe, Balboa es reducido por La Frontera a un sujeto débil, vencido y, paradójicamente, conquistado. Su narración absurda, fuera de todo marco lógico previsible, es, como decía de Certeau sobre el espacio utópico, un arma contra la realidad del orden construido. Florinda sigue este orden, escribe la historia según lleva a cabo actos prudentes, sensatos y realistas. Dentro de esta “historiografía” (de Certeau) que caracteriza el discurso de Florinda, la narración de Balboa, maravillosa y a la vez absurda, ofrece una gama de posibilidades de “tácticas disponibles para el porvenir” (De Certeau 28). Quisiera partir de lo recién expuesto para examinar las narraciones de los protagonistas de *El ejército iluminado*, en las cuales está presente la frontera o, mejor dicho, otra versión de la frontera de la Historia.

Lo primero que se distingue en *El ejército iluminado* es la secuencia lógico-temporal invertida; es decir, los sucesos narrados no tienen un orden cronológico y, ya sea que vengan del pasado o del presente, se entremezclan en un solo plano. Al principio, el narrador nos cuenta el desenlace de la historia, que es la muerte de Matus en las vías del tren al finalizar la maratón en 1968. Esta inversión temporal obedece, tal como en *La luna* de Crosthwaite, a las necesidades de expresión del protagonista, a una intencionalidad personal más que a una intencionalidad técnica del relato.

Los sucesos y los contextos y, por tanto, las narraciones de los personajes, ocasionados por la frontera en esta novela, logran que estos últimos tengan una función y una actuación social. Recordemos que Ignacio Matus, el protagonista, tiene un particular sentimiento hacia los Estados Unidos debido a que en su carrera profesional como maratonista, los estadounidenses han logrado mayores hazañas. Como profesor de Historia, Matus ha logrado manifestar su malestar por dicho país en las lecciones que enseña a sus estudiantes que, como sabemos, tienen limitaciones físicas y mentales. Sus clases más apasionadas de Historia son aquellas en que Matus relata a sus alumnos la batalla en que el Ejército mexicano derrotó al estadounidense en El Álamo, Texas, al mando del general Santa Anna. Les cuenta a sus alumnos cómo los soldados acuchillan a sus opositores y apilan los cadáveres “gringos” y les prenden fuego. El Director de la escuela siempre lo reprende por su forma de tratar este evento histórico.

Sabe que esa mañana tendrá problemas porque el viernes llamó cobardes a sus alumnos, vendepatrias; los jóvenes de hoy nacen derrotados, les dijo, con los calzones en el suelo, incapaces de tomar un rifle si no es de juguete; y uno de ellos, un tal Arechavaleta, se puso de pie y dijo que en los Estados Unidos las calles no tenían baches y la ropa era

mejor y más barata y los aparatos eléctricos sí funcionaban y el gobierno no robaba y bien hubieran hecho en poner la frontera no en el río Bravo, sino más abajo, al sur de Monterrey, y así seríamos gringos y los sueldos se pagarían en dólares y... No continuó porque Matus lo tomó de una oreja y lo echó del salón. (Toscana 18)

Tanto la visión de Matus como la de Arechavaleta surgen de la Historia, cada uno la acomoda a su propio beneficio. Para Arechavaleta, la derrota debería traer consigo una victoria: que su ciudad forme parte de ese mundo moderno y honesto que para él significan los Estados Unidos. Para Matus, en cambio, la derrota ha acarreado más fracasos, especialmente en cuanto a proteger la dignidad y la soberanía de la patria se refiere. El discurso y narraciones sobre la frontera en *El ejército iluminado* provienen de las contradicciones al observar la Historia oficial y las diversas utilidades que los personajes le dan en su vida cotidiana. También surge de aquí el conocimiento histórico, que como decía Thompson es selectivo y limitado. De ahí que Matus, en razón de lo que luego se propone: armar un ejército que luche para recuperar Texas, decide seleccionar el evento de la batalla en El Álamo, en el cual el ejército mexicano vence al ejército más poderoso.

Vemos en el pasaje citado que para Arechavaleta la utilidad de la cercanía con los Estados Unidos a través de la frontera es muy obvia; su conocimiento histórico es superficial, viene del sentido común. Para él, la Historia se equivocó. De haber estado la frontera un poco más abajo, opina el muchacho, los regiomontanos estarían ahora recibiendo los beneficios de los avances económicos de los Estados Unidos. Para Matus, en cambio, la frontera significa una burla a la soberanía de la nación, un atentando a su dignidad como patria. Los discursos que rodean a Matus sobre la frontera y que contradicen el suyo, como el de Arechavaleta y el del

director del instituto,⁵² lo llevan a dar forma a una narración que para él tenga una lógica, que le dé sentido y propósito a su vida. Algo que sobresale en la narración de Matus y en las de los estudiantes que se le unen en la lucha por el territorio es la búsqueda del sentido, del sentido de la vida. El propósito de esta búsqueda es evaluar y, finalmente, reevaluar los proyectos personales de cada uno de los involucrados. Algunos de estos proyectos son simples, como veremos más adelante cuando examinemos las narraciones de Azucena y Comodoro, otros, el de Matus especialmente, son elocuentes y persuasivos, tanto que su grandeza sobrepasa la realidad.

Luego del incidente con Arechavaleta, Matus es despedido de su cargo. Es aquí donde Matus comienza la búsqueda del sentido de la vida. Es curioso que en las dos novelas exista un despido laboral. Parece que los oficios de los protagonistas cumplen la función de mantenerlos en un orden y una lógica temporal y espacial en donde les es permitido conservar y desarrollar sus ideales.⁵³ Luego de la destitución que significa renunciar al quehacer social, o sea a formar parte de una cierta Historia, Balboa y Matus conforman sus propias narraciones del tiempo y del espacio para llevar a cabo sus objetivos, en un intento por perdurar dentro del tiempo y del espacio.

Ya destituido de su cargo, Matus sigue corriendo, entrenando para una posible oportunidad de ganar una maratón. Después del despido y luego de una sesión dura de entrenamiento, el gordo Comodoro, amigo y ex-estudiante, recibe a Matus con una cerveza. Matus le comenta: “Hoy me vi encabezando una armada de miles de hombres; íbamos rumbo a

⁵² Cuando el director reprende a Matus le dice: “No había necesidad de hablarles sobre esa guerra ni hacer pasar a los Estados Unidos como nuestro enemigo, bastaba con relatarles que Santa Anna les vendió el territorio; es más sano odiar a un presidente muerto que a nuestros vecinos del norte” (Toscana 25).

⁵³ Que es el cometido que logra Florinda cuando es empleada de la maquiladora y tiene los recursos para alquilar un apartamento.

Texas, con las botas enlodadas, murmurando una canción [...] ¿Aún lo está viendo?, pregunta Comodoro y apaga la luz [...] Estamos cruzando el río Bravo, dice Matus en un susurro, y esta vez no vamos a perder” (Toscana 30). El proyecto de vida de Matus inicia como un sueño que ofrece a otros, sus estudiantes, la oportunidad de reevaluar sus propios estilos de vida. Al otro día, Matus se despierta con la idea de crear un ejército cuya única empresa sea recuperar Texas. Entonces diseña un cartel que hace un llamado para unirse a sus filas y lo cuelga en la plaza Zaragoza. En la plaza no aparece ningún voluntario y Matus vuelve a casa rendido. Un día después, Comodoro lleva el cartel a la escuela y dando un discurso sobre los “gringos” haciendo experimentos con “los iluminados” y mostrando los dibujos del cartel convence a Azucena, El Milagro, Ubaldo y Caralampio de integrarse al ejército. El Cerillo está durmiendo, pero Azucena, segura de que querrá acompañarlos, le levanta la mano. Los iluminados se preparan con armas y municiones, inspirados por el discurso de Comodoro sobre la necesidad de defender el país de los que habitan al norte del río Bravo. En este momento, Comodoro se apropia del discurso de Matus, hace del ejército un proyecto personal, un modo de vida que cambiará la manera en que es percibido por la gente que lo rodea.

Los iluminados, o sus familiares, ven en el ideal de Matus una vía para realizar sus propias ambiciones, que en muchachos como ellos, parecerían triviales pero son fundamentales para sobrellevar su cotidianidad. Azucena, por ejemplo, quiere casarse con un hombre valiente como Comodoro. Como dije antes, el proyecto de vida de Azucena parece muy simple, pero para una chica con sus dificultades el cometido puede ser arduo. Azucena reevalúa su vida hasta ese momento, que ha estado totalmente guiada por los cuidados y deseos de la madre, y así se une al grupo siguiendo al único prospecto que tiene de marido, Comodoro. Por su parte, Comodoro,

amigo muy cercano de Matus, pero que en las partidas de dominó con los amigos tiene la sencilla función de recoger colillas de cigarrillos y traer cervezas, quiere ser un héroe, quiere reconocimiento por llevar a cabo unas hazañas que nadie podría esperar de un “iluminado” como él. Para esto no le importa morir, siempre y cuando caiga como un héroe.

Si muero, dice Comodoro [a Azucena], y tú sigues en el mundo para cumplir mi última voluntad, no quiero que a mi tumba le pongan una losa sino un cristal, aunque sea de fondo de botella; así los diarios podrán reportar la descomposición del héroe patrio: ha dejado de ser el gordo Comodoro para volverse el esbelto Comodoro; hoy perdió un mechón de cabello, hoy se asoman los primeros huesos de su tórax, hoy cayó una falange, ahora podemos comprobar que su esqueleto se halla a la par de los más prestigiados artistas y pensadores de la humanidad. (Toscana 96)

Comodoro toma del discurso de Matus la grandilocuencia de su proyecto. Su vida diaria que se distingue por las humillaciones que sufre por no saber acomodar una ficha en las partidas de dominó y por su gordura, necesita un vuelco drástico. Comodoro considera que las humillaciones cesarán después de dedicarse a “una labor en que se ofrece la sangre” (194), de haber alcanzado un lugar en la Historia y estar al lado de otros héroes. Para él, el propósito de su proyecto de vida es no permitir que sus limitaciones lo dejen sumido en el anonimato y la subordinación.

El Cerillo, otro de los “soldados”, no tiene muchos anhelos sobre esta batalla, pero su madre supone que ese acto tan heroico le dará a su hijo la ocasión de ser algo más que un niño entorpecido por su condición mental y física. La madre quiere que Cerillo sea admirado por sus hazañas, que sea un hombre reconocido por la gente y por la Historia. Cuando va a ver a Matus después de enterarse de que su hijo se enlistó en su ejército, la madre de Cerillo le pide:

Las maestras del instituto [...] les hablan como a monos de felpa, organizan juegos sin desafíos [...] en vez de poesía les enseñan a mugir [...] Las maestras no le permitirían cambiar un foco porque dicen que se electrocuta y ahora me entero de que usted quiere darle armas de fuego y órdenes militares y la posibilidad de matar al enemigo; un plan de ataque en vez de libros para colorear, una trinchera en lugar de almohadones [...] ¿Usted puede convertírmelo en un héroe? ¿Usted puede hacer que en cualquier plaza de Monterrey un día levanten una estatua en honor de Cerillo [...]? (Toscana 42-43)

La madre de Cerillo, que se precia de darle a su hijo los cuidados necesarios que su situación requiere, no como la madre de Azucena que desea que cuando su hija salga a la calle la atropelle un coche, no quiere cargar toda la vida con un ser inútil, prefiere verlo muerto, pero convertido en un personaje admirado y recordado. La narración de la madre se funda en el proyecto de vida que desea para su hijo. Ella encuentra en la intención de Matus de cruzar la frontera y luchar contra el ejército estadounidense para recuperar el territorio texano una razón lógica siempre y cuando los actos favorezcan a su hijo o, mejor dicho, hagan realidad los sueños de convertir a Cerillo en un héroe. En la charla con Matus, la madre saca de su bolsa un retrato de Cerillo para mostrársela al profesor mientras le dice: “Mañana le voy a tomar muchas fotos, con distinta ropa, en distintas poses, también en postura militar, en posición de firmes o como si sostuviera un fusil o arrojara una granada, necesito una imagen que pueda usar el escultor; también una foto de Cerillo dormido para quien elabore su casquete mortuario” (Toscana 44). La grandilocuencia del proyecto de Matus provoca y da sentido y lugar para que las motivaciones ideológicas y deseos de quienes lo siguen en sus aspiraciones se conviertan en una realidad. El proyecto de Matus es el contexto en el cual se crean las narraciones de los otros. Dichas narraciones, que conllevan

siempre una causalidad, desarrollan en el texto el contenido de la Historia, cada una a su manera, desde la individualidad y con fines ulteriores.

A partir del momento en que la partida del ejército de iluminados hacia El Álamo es una realidad, la historia y la ficción se entrecruzan en la novela siempre a favor del que narra. Luego de la conversación con la madre de Cerillo, Matus incluye las fantasías de la mujer en su propio discurso e imagina que en algunos años, luego de la batalla, la hazaña estará en los libros de texto, “y los niños irán a la papelería a comprar estampas para sus tareas y dirán deme una del general Matus, otra del gordo Comodoro y una más de Cerillo, y las pegarán en su cuaderno, redactando abajo fechas de muerte y nacimiento y acciones gloriosas” (Toscana 45). Sin duda, un gran proyecto como el de Matus no existiría sin aquellos pequeños proyectos que lo sustentan. A pesar de contener un plan idiota, la narración de Matus adquiere una lógica histórica gracias a las fantasías de sus estudiantes. Tanto Matus como Comodoro y la madre de Cerillo buscan que la vida humana, el sentido de la vida, se represente no a través de la relación de “las cualidades caracterológicas del hombre [...] sino a través de los hechos, los discursos y otras manifestaciones y expresiones del hombre” (Bajtín 293).

El tiempo en el que se desarrollará el viaje entre Monterrey y El Álamo y lo que durará la batalla dará ocasión para revelar el verdadero carácter de los involucrados, aquel que ellos mismos o sus allegados desean. La lógica histórica en *El ejército iluminado* se dará a la tarea de ordenar las distintas narraciones que surgirán en ese contexto. Por eso el tiempo tiene que ser dispuesto de manera diferente, debe facilitar el terreno para que la Historia se acomode a los deseos y proyectos de los personajes. Así pues, la lógica se encargará de acomodar las causalidades que esclarecen “un segmento específico de los asuntos humanos” (Arendt 48).

También en las narraciones de *El ejército*, el conocimiento histórico de la frontera dentro de la ficción se relaciona con su utilidad. Cada uno de los personajes hace uso de la Historia, es decir transforma la frontera de la Historia en un objeto particular a través de la manipulación del tiempo y los espacios.

El ejército de iluminados emprende el viaje hacia El Álamo en una carreta. Unas veces Matus acompaña a sus estudiantes, otras los deja solos para correr por el desierto y entrenarse para su próxima carrera. En una de esas veces en que Matus sale a correr, el ejército cruza el arroyo Camarón, localizado todavía en el estado de Nuevo León, que confunde con el río Bravo. Más adelante, todavía en tierra neoleonesa, en el municipio de Anáhuac, divisan un casa con una cruz de concreto sobre el balcón. El ejército la toma por el fuerte del Álamo. La policía del lugar se entera por vecinos que un grupo de vándalos está haciendo destrozos en las propiedades. Seguramente por lo ocurrido días antes en la Ciudad de México, el 2 de octubre,⁵⁴ las autoridades dan parte a la policía federal y el Ejército nacional acude para enfrentar y aprehender a los bandidos. Matus llega a la casona justo antes del enfrentamiento entre los dos ejércitos. Se da cuenta de que los muchachos creen que están ya sitiados en El Álamo y que el ejército que los rodea es el estadounidense. Matus decide dejarlos continuar con su ilusión y todos se preparan para la batalla. En este momento, Matus, que es el único que sabe que el rancho donde se hallan no es El Álamo, pretende ver y sentir lo mismo que ellos, todo para bien de su ejército y de sus propios proyectos. Así, juntos inician la batalla. El proceder de Matus sirve para legitimar las acciones de su ejército, para que sus “soldados” sigan sujetos a una realidad solamente por ellos

⁵⁴ Fecha en que ocurrió la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México, ordenada por el entonces presidente Gustavo Díaz Ordaz y su secretario Luis Echeverría Álvarez y acontecida días antes de la inauguración de los Juegos Olímpicos de 1968, también llamados “La Olimpiada de la Paz”.

percibida. Para los iluminados, el viejo rancho se transforma en el espacio de aventuras que da sentido a la vida del héroe (Bajtín); es decir, se concretiza y se “satura de un tiempo mucho más sustancial” para volverse parte de su destino (Ricoeur 273). Finalmente, Comodoro recibe una bala en el estómago y el Ejército mexicano aprehende al resto de los iluminados y traslada a Comodoro a un hospital donde muere.

El relato que cuenta el viaje que emprende el ejército de iluminados convierte la frontera en un reflejo ideológico, en ella los iluminados encuentran un modo de realizar sus metas personales o las de los suyos. La frontera de la Historia se transforma en lugar de acción que se fragmenta en las narraciones de los protagonistas que exaltan los hechos y las vivencias individuales y privadas. En este sentido, la ficción es Historia, pues “los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector; por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia” (914). El relato sobre el viaje y la batalla que, en el imaginario de los iluminados se llevó a cabo, se expone como digno de figurar en la Historia por la trascendencia que se le atribuye en la ficción.

Matus, que sabe perfectamente que su ejército ni siquiera ha sido capaz de cruzar el río Bravo, debe ordenar de manera racional las prácticas y los acontecimientos que han guiado el trayecto y la derrota en El Álamo para que su narración tenga sentido y una lógica no sólo para él, sino para sus estudiantes y sus familias. Es decir, vuelve a alejarse de la realidad de su tiempo y espacio sin cambiar los acontecimientos —Comodoro realmente murió y los otros iluminados regresan derrotados a sus casas, excepto Cerillo que se perdió en el desierto luego de que cayó accidentalmente del vehículo militar que los transportaba a la estación de policía—. Matus imagina, mientras carga el féretro donde yace Comodoro, que en unos años en sus clases de

Historia instruirá a sus alumnos sobre la batalla del Ejército iluminado en El Álamo. De esta manera, ordena en su cabeza las prácticas y los acontecimientos de forma que adquieran relevancia para ser tomados en cuenta por los organismos que disponen la Historia de un pueblo:

[Matus] dedica especial atención a instruirlos [a sus estudiantes] sobre el sacrificio del gordo Comodoro, quien no cesó de disparar hasta que el rifle se destrozó ardiente en sus manos; y elabora la leyenda del Cerillo, y dice que ahí donde cayó ahora se levanta un nogal macizo como la piedra [...] hasta que [los leñadores] vencidos, optaron por construir un altar en torno a las raíces... (Toscana 198)

También a Azucena le hace un espacio en las páginas de la Historia, ella, dice Matus, sustituirá a las grandes mujeres como Doña Josefa y Margarita Maza de Juárez y será su perfil el que quedará plasmado en las monedas de 5 centavos. Matus no ha olvidado que la madre del Cerillo le había confiado a su hijo con la esperanza de que lo convirtiera en héroe y sabe que tarde o temprano tendrá que enfrentarla. En la charla que mantiene con la madre después de la derrota, el protagonista acomoda los hechos acontecidos para que la madre crea que su hijo ha muerto luchando por la patria y que así, sin duda, alguien le levantará un monumento. Esto es, refigura el tiempo para que los verdaderos acontecimientos tengan una lógica y un sentido para ella. La primera cosa que la madre le dice es: “Por lo pronto no quiero más detalles, sólo dígame si Cerillo cayó como un héroe” (Toscana 208). Matus le responde que sí, que efectivamente cayó (no especifica cómo ni de dónde) y que “pocas veces se vio tanto valor en un combatiente” (208).

La ilusión y la intención de la narración de Matus respecto del desempeño de su ejército acaban cuando Cerillo es encontrado y Matus tiene que devolverlo con su madre. “Maldito sea

[le grita la mujer a Matus], está vivo y vestido de blanco” (219).⁵⁵ Poco a poco, se va descubriendo el destino de los iluminados luego de la fallida batalla. El Milagro es recluido en la casa de unos parientes que lo mantienen en un cuarto con la televisión encendida donde algunas veces escapa a la ventana para gritar a los transeúntes que él peleó por este país. Azucena se la pasa encerrada en su cuarto y le ha pedido a su mamá un vestido negro que quiere usar por todo un año a manera de luto. Caralampio realmente no estuvo presente en la batalla porque en el momento del pase de lista estaba en el baño, y al darse cuenta que era el momento de partir no encontró papel higiénico y cuando por fin pudo salir, con los pantalones todavía abajo, ya el ejército había partido sin él.

Los sueños incumplidos de sus estudiantes, de su ejército, y el destino que la realidad cruelmente⁵⁶ les muestra motivan a Matus a volver a correr la maratón de México 68 por las calles de Monterrey. Siente que le debe a su ejército una victoria, que una vez que él sea reconocido por su hazaña personal, la proeza de su ejército de cruzar la frontera y recuperar el territorio texano será también reconocida e ilustrará las páginas de la Historia. Él ya había tratado de darle forma a los acontecimientos de manera que se adaptaran a los deseos de sus estudiantes y familias. Por eso, así como en el tiempo de la batalla un rancho en la mitad del desierto neoleonés se convirtió en El Álamo, ahora Matus, que pretende correr la maratón del 68 en Monterrey, debe usar su imaginación hasta llegar a hacer realidad el deseo de participar en una carrera de los juegos olímpicos. Matus y sus amigos Román y Santiago hacen todos los

⁵⁵ La madre había mandado a su hijo a la batalla vestido de blanco porque quería que con ese traje fuera plasmado en las páginas de la Historia y en el posible monumento que le sería erigido.

⁵⁶ La batalla, como un proyecto de vida, les sirve a los muchachos para reevaluar su cotidianeidad, pero no los pone en una situación mejor sino que cruelmente los devuelve a esa rutina y a los pequeños proyectos que su condición les concede.

preparativos, igual que lo hicieron 40 años antes, para que el protagonista corra en Monterrey al mismo tiempo la maratón olímpica de la Ciudad de México.

Una brisa levanta polvo entre cardos y nopales. Matus considera que el escenario dista mucho de tener el encanto de un recorrido olímpico [...] Sin embargo, Matus no está ahí, en el desierto de Monterrey, sino en la ciudad de México; ahora mismo acompaña a los corredores que avanzan por avenidas anónimas, con baches, con aroma de tortillas y chile y baño comunal [...] junto a monumentos de héroes sin ideales, muy distantes del ejército iluminado [...] (Toscana 224)

Dos acciones paralelas cronológicas, la maratón en la Ciudad de México y la maratón de Matus en Monterrey, llegan a fundirse en una sola en el tiempo y el espacio interno del relato. Al acto de coincidir dos acciones en un solo tiempo del Toro lo llama *sincronía*. Para él, la sincronía es intencionada y contiene una función determinada, gracias a ella “las diversas acciones se interpretan o completan mutuamente, y no son una mera representación de dos o más acciones paralelas” (43). De nuevo, en la cabeza de Matus los hechos se acomodan para dar sentido a su obra. Tal como Balboa cuando recorre las calles de Mexico-Tenochtitlan y vislumbra una Ciudad de México caótica y moderna, Matus imagina que está en la Ciudad de México corriendo la maratón a sus más de sesenta años. El protagonista de *El ejército* refigura el tiempo en el que suceden paralelamente las maratones y, así, la ficción que leemos los lectores cuando el narrador nos cuenta el evento se sirve de la Historia que se escribe conforme se lleva a cabo la competencia en la Ciudad de México. En el pasaje anterior, las imágenes de la mente que el protagonista tiene de las calles de la capital por las cuales se corre la maratón —las avenidas con baches, aromas de tortillas y chile y baño comunal—, son absorbidas por la vista y se vuelven

sensibles, sustituyen a los cardos y los nopales. Esto es, empiezan a formar parte de la memoria de Matus que organiza el tiempo y el espacio.

El relato de la carrera es el evento más importante en la narración de Matus, es la única manera que le queda para realizar su proyecto de vida, porque ya su ejército fracasó. En este suceso, el narrador, que es quien cuenta con todo detalle la carrera, manipula a antojo el tiempo y el espacio de manera que todo se acomode lógicamente, que tenga un sentido para el propósito del protagonista.

Tuerce a la izquierda sobre la carretera para dar inicio al circuito de cuatro kilómetros. Román arranca el automóvil y va detrás de su amigo. Llevas 33 minutos, le informa con la cabeza asomada por la ventanilla, y te tengo malas noticias: en primer lugar va Kenneth Moore, de los Estados Unidos. Le siguen un belga y un mexicano. Matus resopla; sabe que esta vez el gringo se le irá irremisiblemente [...] Román sube el volumen del radio [...] De nuevo vienen los anuncios de jabones y Matus le pide un favor a su amigo: si el gringo sigue en primer lugar, échale el carro encima. Con gusto, dice Román y hace rugir el motor de su vehículo de seis cilindros. (Toscana 225)

El narrador hace un contrapunto entre las acciones paralelas en un acto de demostrar la autenticidad de los sucesos. En el *contrapunto temporal*, dice Nodier Botero, las acciones que se presentan paralelamente se relacionan, entrecruzan, algunas veces van hacia adelante y otras hacia atrás (111). El método del contrapunto en el plano narrativo da lugar a abundantes especulaciones discursivas sobre los acontecimientos presentados (111). Poco tiempo después de que Matus le pidiera a su amigo “echarle el carro al gringo” si seguía en primer lugar, el locutor interrumpe los comerciales para anunciar por el radio que “el atleta norteamericano Kenneth

Moore fue arrollado por un conductor ebrio que nadie sabe de dónde vino, con lo cual el mexicano Ignacio Matus ha tomado la delantera” (Toscana 225). Las perspectivas de los personajes conjugan a través de sus narraciones las acciones paralelas en un solo plano temporal y espacial. El contrapunto autoriza que las acciones de unos sujetos en un espacio afecten a los sujetos del otro. Otra práctica efectiva de refiguración del tiempo para sacar de él una utilidad.

Finalmente, Matus alcanza a distinguir la meta y, por consiguiente, “el triunfo definitivo sobre Clarence DeMar [...] tieso en una tumba sin cruz” (Toscana 232). Conforme se va acercando, ve a Comodoro saltando de la carreta para ofrecerse en sacrificio por la dignidad de su patria. Recuerda a Azucena encerrada en su cuarto, a Ubaldo que ya sólo dibuja muertos, al Milagro gritando “ocho por once, 42, siempre 42” (232) y al Cerillo, vestido de blanco como siempre, inmóvil junto a su madre que solloza. Matus se siente inspirado y motivado por los iluminados, héroes con verdaderos ideales, desea sacarlos de la realidad que ha oscurecido sus vidas, que los dejó en tinieblas y sumidos en la inutilidad y el olvido. “Corre, Matus, vuela”, escucha que le dice una voz. El corredor de Tanzania le está pisando los talones y “el negro entelerido de Tanzania pesa toneladas y ruge y lanza chirridos y humo negro como su piel” (232). Las imágenes de la mente poco a poco van haciéndose visibles, el negro de Tanzania es un tren que se acerca a la meta al mismo tiempo que Matus.

[...] y pese al estridente silbato de la locomotora y el rechinado de los metales, Santiago y Román llegarán a jurar que por sobre todas las cosas se escuchaba la risa del inmortal corredor de Monterrey, la carcajada del tal Ignacio Matus, que elevaba los brazos y mostraba los puños y cargaba su fusil y comandaba sus tropas hacia esa meta de bandera

blanca y águila muerta, hacia esa frontera inalcanzable, absurda, y eterna como el río
Bravo. (Toscana 233)

La frontera de la Historia en *El ejército iluminado* es inalcanzable, imperecedera y perpetua; pero no así la frontera de las narraciones de los personajes, aquella que motivó, conformó discursos, cambios en las mentes y en las visiones, que dio forma a propósitos y narraciones. Mirar la frontera de la Historia, inalcanzable y eterna, requiere de un proyecto futuro, de una ambición, para hacer de su permanencia y perpetuidad un ideal. Ésta es la función de la frontera en *El ejército iluminado*. En la novela, el diseño de la frontera tiene que ser el de reivindicar a la nación, devolverle su dignidad, poniendo en duda sus dimensiones físicas y sus poderes mentales a través de las perspectivas y los propósitos individuales.

Días antes de la maratón del 68, los amigos le habían pedido a Matus que les asegurara que la aventura en la que estaba a punto de embarcarse con sus estudiantes la iba a correr a favor de la patria y no como una forma de venganza contra “los gringos” por la medalla que le arrebataron en París. Matus no afirmó ni negó la petición. Ahora, viendo a Matus mutilado sobre el concreto, Santiago y Román saben que su amigo tenía dos cuentas pendientes qué saldar con “los gringos” y, que si bien la batalla del ejército iluminado no había dado frutos, ése era el momento de cumplir al menos con uno de los anhelos del atleta y corren la voz de que el muerto es el último héroe nacional. Los amigos hacen que su narración, sus ideales y los de sus estudiantes, lleguen a la mente de los ahí presentes, para que sean ellos los que divulguen las hazañas del general y su ejército de iluminados. “¿Quién era?, insiste el policía. ¿Acaso no lo reconoce?, dice Santiago para provocarlo, y espera unos momentos antes de continuar: es

Ignacio Matus, el general Ignacio Matus, originario de esta ciudad, defensor de nuestro país, el último de los héroes nacionales, el salvador de la patria” (Toscana 29).

La frontera en *El ejército iluminado* es un elemento de gran peso histórico que será la base de las intenciones personales de un grupo de idealistas. El pasado histórico de la frontera da lugar a las historias individuales. La organización del tiempo dentro de la ficción sirve para acomodar el pasado histórico de los espacios de manera coherente dentro de las historias y los proyectos individuales. En este contexto, la frontera se vuelve un objeto que influye fuertemente en el curso del tiempo y los lugares propios de los protagonistas. Así, la frontera como objeto de la historia perdura y se anima en el tiempo tanto de la historia como de la ficción.

Conclusiones

A pesar de los terribles destinos de los protagonistas de las novelas de Crosthwaite y Toscana —Balboa es deportado por “La Migra” y Matus es arrollado por el tren—, sus respectivas narraciones cumplen sus propósitos.⁵⁷ Los protagonistas se mueven por los espacios tal como lo hace la Historia, rescatan de ella lo útil y la convierten en un instrumento para dar sentido a sus vidas y una importancia trascendental a aquello que la Historia ya les ha predestinado.

La función de la ficción en *La luna siempre será un amor difícil* y *El ejército iluminado* es mostrar la frontera como una condición que los sujetos confieren a su particularidad histórica, geográfica y social. La Historia en los textos de la literatura mexicana de y sobre la frontera tiene un carácter funcional, esto es, práctico, utilitario y, en este sentido, estético. No es una base fija

⁵⁷ Ver el primer párrafo de este capítulo.

que determina y delimita sujetos, discursos y narraciones, sino que trasciende la conciencia colectiva y crea “mundos posibles”, lo que trae consigo la evolución del espacio social y una conformación de un concepto de frontera siempre cambiante y versátil según los contextos propios de los sujetos que la narran. Las problemáticas históricas reflejadas alcanzan en los textos la forma de duda, de incertidumbre, que no sólo descubre una realidad, sino que la refracta para crear otra comprensible y sustancial, que sea moldeable, útil para que las relaciones cotidianas que los sujetos tienen con la simbología de la frontera de la Historia tengan para ellos un sentido propio, una lógica que ordene los acontecimientos del diario vivir. La frontera es un modo de pensamiento que cambia según los contextos generados por las condiciones del tiempo y del espacio en donde se halla localizada.

CONCLUSIONES

Mi disertación está dividida en dos partes. En la primera parte sometí las teorías contemporáneas más importantes sobre la frontera México-Estados Unidos a un riguroso examen y análisis. Mi intención fue demostrar que la mayoría de ellas fundamenta sus pautas y criterios en el incontrovertible proceso del cruce. La migración y la diáspora han dado sustento a una noción de frontera que funciona más como un puente de intercambio, como un punto de intersección que poco refleja las problemáticas políticas, sociales, económicas, raciales y de lenguaje que existen en el día a día en las regiones contiguas al límite geográfico. Ante el firme propósito de descentralizar tal noción y de exponer no sólo la frontera de la historia —como un contexto legítimo y constitucional— sino la frontera de la rutina, aquella que se forja en la vida diaria, que se reinventa, se imagina, se sufre, se resiste y que está en constante creación de expresiones, discursos y lenguajes, se desprende la segunda parte de mi trabajo. En ella expongo las condiciones específicas sobre las cuales es posible instituir y organizar diversas teorías estrechamente relacionadas con la frontera que complementan y completan las ya existentes.

Las condiciones de esta frontera las produce, sin duda, el sujeto. El sujeto que no necesariamente es el migrante, sino que es también el hombre o la mujer habitante, el obrero, el profesional, el líder, el maestro de escuela, la mujer que intenta ser independiente y se libera del yugo familiar y marital, el héroe en busca de aventuras, el iluso, el idealista, el joven de clase alta que vive en un mundo virtual y globalizado, en fin. Los imaginarios que la frontera norte mexicana como sistema simbólico genera son coherentes con un concepto surgido de sus particularidades. Bajo estas condiciones se producen conductas, ideales, valores, gustos y

apreciaciones que se exploran y manifiestan en el terreno de la ficción. En ella encontré el contexto y las circunstancias para desarrollar y probar la intención que motivó la escritura de este trabajo. La frontera en la literatura mexicana contemporánea se vuelve diversos contextos de enunciación que exponen una realidad fronteriza no como ambiente totalizador sino que depende de los acontecimientos y las representaciones simbólicas.

En estos textos, la frontera es mucho más que un límite o una orilla, mucho más que un cruce permanente, y se convierte en voz de los sujetos, a veces sin tener la clara intención, en realidades y fantasías, en sueños y propósitos, en proyectos de vida, unas veces sensatos y otras veces ridículos, pero que finalmente conforman una ética, un conjunto de normas sociales y morales que rigen la conducta de estos sujetos en un determinado espacio. De este conjunto de normas, representaciones y acciones reales o simbólicas surgen diversas narraciones de la frontera, aquellas que deberían dar forma a un concepto o a una teoría que, hasta ahora, ha caído en la generalización, es decir, se ha dedicado a abstraer de entre ellas solamente lo que es común y esencial. En las narraciones de los sujetos protagonistas de estas obras la frontera trasciende sobre sus particulares lenguajes (muchos de ellos inventados por el influjo de esta frontera), pensamientos y expresiones, sobre su cotidianeidad y su vida y actuación social.

Coincido con el historiador alemán Jurgen Kocka en que la narración es también una forma de exposición que “influye sobre el modo en el cual se plantea un problema de la historia y se emprende su estudio” (90). Para mí, dentro de estas narraciones en la ficción, el espacio tiene el mismo valor que la historia. Por tal razón también ha sido de vital importancia entender los conceptos de *espacio* y *lugar* y la diferencia que Milton Santos y Michel de Certeau observan entre ellos y aquella que existe entre acontecimiento e historia. De ahí la intención del primer

capítulo de este trabajo en el cual revisé las concepciones de espacio y frontera que mejor ilustraban estas diferencias.

La segunda parte de mi disertación tiene el propósito de mostrar, luego del análisis literario, cuáles son las visiones que no encuentran cabida en una teoría de frontera institucionalizada y que ayudan a entender los fundamentos de la expresión cultural y literaria de los sujetos que en el día a día lidian con un concepto de frontera que nos les pertenece porque no resulta de su pasado histórico ni de las peculiaridades de su presente como individuos y como miembros de un grupo social.

Con este trabajo, ha sido mi intención y principal propósito comprobar que la literatura mexicana contemporánea escrita en el norte del país y que trata el tema de la frontera es una literatura de lugares y acontecimientos históricos que se manifiestan en las narraciones de los sujetos. Distinguir los lugares, los contextos que conforman el espacio de la frontera norte mexicana, es reconocer los distintos acontecimientos históricos, sociales, geográficos, políticos y culturales de los cuales se desprenden diversas expresiones simbólicas que son el producto de las relaciones que se establecen en dichos lugares. En este proceso, el papel de las narraciones es dar cuenta de estos acontecimientos.

Mi investigación es relevante en el campo teórico crítico y literario de la frontera puesto que los argumentos que han resultado de los análisis textuales contenidos en los últimos tres capítulos se oponen a aquellos que dan forma a una teoría y a una literatura de espacio y de historia; un espacio y una historia establecidos, difundidos y aceptados por un poder central.

Las obras analizadas son propositivas, vorazmente críticas,⁵⁸ creadoras de una instancia de pensamiento que también da forma a una frontera protegida y perpetua, pero de manera que dentro de esa permanencia y perpetuidad se sigan generando narraciones. Es decir, la frontera en estos textos es permanente, pero los lugares y los acontecimientos están en constante evolución. En este sentido, las narraciones son formas de interpretación que evitan que la frontera se vuelva una tendencia, orientada a determinados fines. Por otro lado, las narraciones de obras como las que han sido elegidas también señalan las peculiaridades de la literatura regional en México y su relación con un centralismo cultural y artístico. La escritura y el lenguaje que se expresan en estos textos son una característica esencial de las narraciones de la frontera; son huellas que el espacio y la historia han dejado en los lugares y los acontecimientos de los sujetos.

⁵⁸ Crítica que muchas veces se manifiesta a través de la burla y la ironía.

OBRAS CITADAS

- Abric, Jean-Claude. *Pratiques sociales et représentation*. París: PUF, 1994.
- Agnew, John. "Spatiality and Territoriality in Contemporary Social Science." *Geopolíticas: Espacios de poder y poder de los espacios*. Carlo Emilio Piazzini y Vladimir Montoya (eds.). Medellín: La Carreta, 2008. 15-30.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute, 1987.
- Araya Umaña, Sandra. *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Cuadernos de Ciencias Sociales 127. San José: FLACSO, 2002.
- Arendt, Hannah. *De la historia a la acción*. Trad. Fina Birulés. Barcelona: Paidós, ICE, UAB, 2008.
- Arteaga, Alfred. "An Other Tongue". *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Alfred Arteaga (ed.). Durham y Londres: Duke UP, 1994. 9-33.
- Bajtín, Mijail M. *Teoría y estética de la novela* (selección). Trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- . "Entrevista a Homi Bhabha: El Tercer Espacio" en Rutherford, J., *Identity, Community, Culture, Difference*. J Rutherford (ed.). Trad. Cátedra. Londres, Lawrence and Wishart: Carrera de Antropología, UNR, 1990.
- Bonnemaizon, Joel. *Le géographie culturelle*. Paris: Editions du CTHS, 2000.
- Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.
- . *El sentido práctico*. Trad. Álvaro Pazos. Madrid: Taurus Ediciones, 1991.
- Botero Jiménez, Nodier. *Crítica de la novela moderna. Teoría Narrativa, estética y esquemas didácticos*. Armenia: Editorial Quingráficas, 1985.
- Butler, Judith. "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". Trad. Sergio López Martínez. *Revista de Antropología Iberoamericana* 4.3 (2009): 321-336.
- . *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, New York: Verso, 2004.

- . *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge, 1999.
- . *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. New York and London: Routledge, 1993.
- Cabello, Blai Guarné. "El yo narrativo". *Tecnologías sociales de la comunicación*. Adriana Gil Juárez (coord.). Barcelona: Editorial UOC, 2005. 256-58.
- . "Oralidad, escritura y teorías modernas de la comunicación". *Tecnologías sociales de la comunicación*. Adriana Gil Juárez et.al (eds.). Barcelona: Editorial UOC, 2005.
- Cantero Rosales, María Ángeles. *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta. Un proyecto narrativo de "ser mujer"*. Granada: Universidad de Granada, 2004.
- Croshtwaite, Luis Humberto. *Estrella de la Calle Sexta*. México: Tusquets, 2000.
- . *La luna siempre será un amor difícil*. México: Ediciones Corunda, 1994.
- Conde, Rosina. "¿Dónde está la frontera?" *El Acordeón. Revista de Cultura* 7. México (1992): 50-52.
- . <http://www.rosinaconde.com.mx/genara.htm>. Web. Febrero 02, 2011.
- . *La Genara*. 2005. Microsoft Word file.
- Cunha, Luis. "Frontera". *Diccionario de relaciones interculturales: diversidad y globalización*. Ascensión Barañano et.al (coord.). Madrid: Editorial Complutense, 2007. 147-158.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. Primera reimpresión. Trad. Alejandro Pescador. México: ITESO, 1996.
- Del Toro, Alfonso. *Los laberintos del tiempo. Temporalidad y narración como estrategia textual y lectoral en la novela contemporánea*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1992.
- Derrida, Jacques. *Márgenes de la filosofía*. Trad. C. González Marín. Madrid: Cátedra, 1989.
- Domínguez-Michael, Christopher. *Antología de la narrativa del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Félix Berúmen, Humberto. *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- . *Tijuana la horrible*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte y Librería El Día, 2003.

- Foucault, Michel. "No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy". *Un diálogo sobre el poder*. Barcelona: Altaya, 1994.
- . "De los espacios otros". Trad. Pablo Blistein y Tadeo Lima. *Architecture, Mouvement, Continuité* 5. 1984. Web. 15 de junio 2010. <http://www.urbanoperu.com/print/129>.
- . *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez Uría. Madrid: La Piqueta, 1978.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Giménez, Gilberto. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Conaculta, Iteso, 2007.
- . "Territorio y cultura". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* II.4 (1996): 9-30.
- . "La frontera norte como representación y referente cultural en México". *Cultura y representaciones sociales* 3 (2007): 17-33.
- . "Territorio, cultura e identidades: la región sociocultural". *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* V.9 (1999): 25-57.
- Giménez, Gilberto y Catherine Héau. "El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad". Comunicación presentada en el Seminario Permanente de la Gran Chichimeca, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, octubre de 2006.
- Gómez Montero, Sergio. *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*. México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes, 2003.
- Grimson, Alejandro. "Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur". *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*. Daniel Mato (ed.). Buenos Aires: CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2005. 127-142.
- Hamon, Philippe. "La construcción del personaje". Trad. David Roas. *Teoría de la Novela: Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (coord.). Madrid: Crítica, 1996. 130-136.
- Hicks, D. Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Jiménez Núñez, Alfredo. *El gran norte de México: una frontera imperial en la Nueva España (1540-1820)*. Madrid: Tébar, 2006.

- Jodelet, Denise. *Les représentations sociales*. París: PUF, 1989.
- . “La representación social: fenómenos, concepto y teoría”. *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Serge Moscovici (comp.). Barcelona, Ediciones Paidós, 1986. 469-494.
- Kocka, Jürgen. *Historia social y conciencia histórica*. Madrid: Marcial Pons, 2002.
- Kozlarek, Oliver. “Dos críticas de las ‘geografías imaginadas’: Guillermo Bonfil Batalla y Roger Bartra. *Devenires* VIII.15 (2007): 189-209.
- Martínez, Óscar J. *Border People: Life and Society in the U.S. – México Borderlands*. Tucson: The University of Arizona Press, 1994.
- Michaelsen, Scott and David E. Johnson (eds.). *Border Theory: The Limits of Cultural Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Mieli, Cristina. “Acontecimiento y verdad histórica. Una lectura desde la perspectiva ricoeuriana”. *Tópicos* 15. Enero/Diciembre, 2007. Web. 10 de junio 2010. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1666-485X2007000100005&script=sci_arttext.
- Montané, Julio César. “Las fronteras sonorenses”. *Desierto y fronteras/Desert and Borders: El norte de México y otros contextos culturales/Northern Mexico and other Cultural Contexts*. Hernán Salas Quintanal y Rafael Pérez Taylor (eds.). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Plaza & Valdés, 2004. 305-314.
- Nelson, Irina. *A Feminine Discourse in the Mexican North: Identity and Authority in the Narrative of Rosina Conde*. Tesis de Maestría para el King’s College, Londres, 1994.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: Les Lieux de Memoire.” *Representations* 26 (1989): 7-24.
- Nweihed, Kaldone G. *Frontera y límite en su marco mundial. Una aproximación a la “fronterología”*. Caracas: Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, 1990.
- Lacan, Jacques. *Seminario. Les psychoses*. Seuil, Paris, 1975.
- Liotard, Jean Francois. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.
- Ohnuki-Tierney, E. “Always Discontinuos/Continuos, and “Hybrid” by its very nature: the culture concept historicized”. *Ethnohistory* 52.1 (2005): 179-195.

- Paoli, Antonio. "Los sistemas simbólicos y sus contextos de enunciación". *Comunicación y Sociedad* 18-19 (1993): 33-46.
- Palmer Thompson, Edward. "La lógica de la práctica". *Thompson: Obra esencial*. Dorothy Thompson (comp.). Barcelona: Crítica S.L., 2002. 509-526.
- Pascual, Nieves. "Depathologizing Anorexia: The Risks of Life Narratives." *Style* (2001). Web. 01 Apr. 2011. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_2_35/ai_97074189/?tag=content;coll.
- Pech Salvador, Cynthia, Marta Rizo García y Vivian Romeu Aldaya. "El *habitus* y la intersubjetividad como conceptos clave para la comprensión de las fronteras internas. Un acercamiento desde las propuestas teóricas de Bourdieu y Schütz". *Frontera Norte* 21.41 (2009): 33-52.
- Polkinhorn, Harry. "Alambrada: Hacia una teoría de la escritura fronteriza". *La línea: Ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana/The Line: Essays on Mexican/American Border Literature*. Harry Polkinhorn, Gabriel Trujillo Muñoz and Rogelio Reyes (eds.). Mexicali/San Diego: Editorial Binacional, Universidad Autónoma de Baja California/Binational Press, San Diego State University, 1987. 29-36.
- Raffestin, Claude. *Por uma Geografia do Poder*. São Paulo: Ática, 1993.
- Rajchenberg, Enrique y Catherine Héau-Lambert. "La frontera en la comunidad imaginada del siglo XIX". *Frontera Norte* 19.38 (2007): 37-61.
- Ramírez, Socorro. *Las encrucijadas de la integración. El caso de la frontera colombo-venezolana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1999.
- Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Richard, Nelly. "The Cultural Periphery and Postmodern Decentring: Latin America's Reconversion of Borders." *Rethinking Borders*. John C. Welchman (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 71-84.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración: el tiempo narrado*. Vol. 2. México, Buenos Aires, Madrid: Siglo XXI, 1996.
- Santos, Milton. *A natureza do espaço. Técnica e tempo. Razão e emoção*. São Paulo: Editora da Universidade do São Paulo, 2008.
- . *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo, razón y emoción*. Barcelona: Ariel, 2000.

- Saavedra, Rafa. *Buten smileys*. Tijuana: Yoremito, 1997.
- Said, Edward. *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Soja, Edward W. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London, New York: Verso, 1989.
- Stauder, Thomas. “‘Glocalización’ como meta para el nuevo milenio: La propuesta de Carlos Fuentes en *Gringo viejo* y *La frontera de cristal*”. *Negociando identidades, traspasando fronteras: tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Thomas Stauder y Susanne Iglar (comps.). Buenos Aires: Editorial Iberoamericana, 2008. 39-58.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. “Apuntes sobre la literatura de la frontera norte: sus escritoras y los espacios para su expresión”. *Renacerá la palabra. Identidades y diálogo intercultural*. José Manuel Valenzuela Arce (coord.). Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2003. 93-110.
- . “Las literaturas de las fronteras”. *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. José Manuel Valenzuela Arce (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. 393-427.
- . “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”. *Frontera Norte* 9-18 (1997): 85-110.
- . “Rosario Sanmiguel y la narrativa de la frontera norte”. *Literatura fronteriza de acá y de allá*. Guadalupe Beatriz Aldaco (ed.). Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, 1994. 131-144.
- Tolosana, C. Lisón. “Antropología de la frontera”. *Revista de Antropología Social* 3 (1994): 75-103.
- Torrente Ballester, Gonzalo. “Una teoría del personaje”. *Teoría de la Novela: Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullá (coord.). Madrid: Crítica, 1996. 101-106.
- Toscana, David. *El ejército iluminado*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. Franklin: Franklin Library, 1977.
- Turner, Victor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1992.
- . *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969.

- Valenzuela Arce, José Manuel. "Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos". *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. José Manuel Valenzuela Arce (coord.). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003. 33-67.
- . "Persistencia y cambio de las culturas populares". *Los estudios culturales en México*. José Manuel Valenzuela Arce (ed.). México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 208-260.
- . "Norteños ayancados". *Comunicación y Sociedad* 38 (2000): 37-57.
- . *¡A la brava, ése!: cholos, punks y chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- Valles Calatrava, José R. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert, 2008.
- Vaughan-Williams, Nick. *Border Politics. The Limits of Sovereign Power*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Venier, Martha Elena. "La memoria, iconografía de la retórica". *Reflexiones lingüísticas y literarias*. Rafael Olea Franco y James Valender (eds.). México: El Colegio de México, 1992. 115-124.
- Vila, Pablo. "La teoría de frontera versión norteamericana. Una crítica desde la etnografía". *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Alejandro Grimson (comp.). Buenos Aires: Ediciones CICCUS, Ediciones La Crujía, 2000. 99-120.
- Villoro, Juan. "Singuin in da pinche rain". *Letras libres* (2000): 94-95. Web. Febrero 28, 2011. <http://letraslibres.com/pdf/6082.pdf>.
- Yépez, Heriberto. *Tijuanologías*. Mexicali: Universidad de Baja California, 2006.
- Yúdice, George. "La globalización y la nueva división social del trabajo cultural". *La (in)digestión cultural. Una cartografía de los procesos culturales contemporáneos*. Mónica B. Lacarrieu y Marcelo Álvarez (comps.). Buenos Aires: Ediciones CICCUS-La Crujía, 2002.
- Zalamea, Fernando. *El borde y el péndulo. Formas de la frontera y el tránsito en el pensamiento hispanoamericano 1928-2004*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2006.