UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature Straniere, Lingue e Linguistica
Curriculum: Letterature e Culture Straniere

CICLO: XXXVII (2021-2024)

TESI DI DOTTORATO

Escribir en el norte de México.
Procesos de *fronteriorización* en la narrativa de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel.

S.S.D. SPAN-01/B - LINGUA E LETTERATURE ISPANO-AMERICANE

Coordinatore
Prof. ANDREA ZINATO

Tutor
Prof. LUCA SALVI

Dottoranda: Dott.ssa Sara TRENTINI

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI Lingue e Letterature Straniere

SCUOLA DI DOTTORATO DI Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN
Letterature Straniere, Lingue e Linguistica
Curriculum: Letterature e Culture Straniere

CICLO: XXXVII (2021-2024)

TESI DI DOTTORATO

Escribir en el norte de México.
Procesos de *fronteriorización* en la narrativa de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel.

S.S.D. SPAN-01/B - LINGUA E LETTERATURE ISPANO-AMERICANE

Coordinatore
Prof. ANDREA ZINATO
Firma _____

Tutor
Prof. LUCA SALVI
Firma _____

Dottoranda: Dott.ssa Sara TRENTINI

AGRADECIMIENTOS

A lo largo de estos años, han sido muchas las personas que, de una forma u otra, han contribuido y hecho posible esta investigación.

En particular, durante uno de mis viajes de investigación, tuve la oportunidad de conocer al Dr. Miguel G. Rodríguez Lozano, crítico y profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), quien me brindó acceso a diversas publicaciones y archivos que constituyen una base teórica y metodológica fundamental para este estudio. A él, mi más sincero agradecimiento por su tiempo, por haber compartido sus conocimientos y por haberme ofrecido generosamente su experiencia personal.

Deseo agradecer de manera especial a los escritores Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez, quienes amablemente aceptaron ser entrevistados y, con gran paciencia, me ofrecieron sus palabras. Muchas de ellas fueron fuente de inspiración durante el proceso de escritura.

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo constante y las valiosas orientaciones del Dr. Luca Salvi, mi director de tesis, de quien he aprendido mucho tanto en el ámbito académico como en el personal. Mi gratitud se extiende también a todos los profesores y colegas que he conocido a lo largo de estos años, cuyos comentarios y observaciones han enriquecido mi perspectiva.

Nada de esto habría sido posible sin el respaldo de mi familia y de mis amigos. A Daniel, en particular, mi más profundo agradecimiento por su presencia incondicional: su apoyo ha sido mi refugio y mi impulso constante.

Este trabajo está dedicado a ellos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 9

Hipótesis: contexto y marco teórico 11

Objetivos y metodología: análisis de las reconfiguraciones del elemento "frontera" y sus espacios urbanos 22

Corpus primario seleccionado 34

PRIMERA PARTE

CONTEXTO Y MARCO TEÓRICO.

ANÁLISIS DEL CONTEXTO GEOGRÁFICO Y SOCIOCULTURAL DE LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS

LA FRONTERA COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN 37

I.I. RECONOCIMIENTO OBJETO DE ESTUDIO 37

I.II ESPACIO, TERRITORIO, TERRITORIALIDAD Y FRONTERA 43

I.II.I. El espacio de la frontera: reflexiones desde la geografía humana 58

I.III. EL ESPACIO LITERARIO 65

I.III. I. Hacia una aproximación del signo espacial en la narrativa contemporánea 74

CONTEXTO VITAL DE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS 79

II.I. TRASFONDO HISTÓRICO DE LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS 79

II.II. LA FRONTERA COMO DISCURSO CULTURAL Y HERRAMIENTA EPISTEMOLÓGICA 98

II.II. I. La frontera como "Tercer espacio" 101

II.II.II La frontera como "herida abierta" 103

II.II.III. La frontera como espacio híbrido 109

II.II.IV La frontera semiótica 120

ESCRIBIR EN EL NORTE DE MÉXICO 128

III. I. LAS EXPRESIONES LITERARIAS DEL NORTE: DE LA POLÍTICA CULTURAL A LAS PROPUESTAS ESTÉTICAS 128

III.I.I Vías de acercamiento a la literatura de la frontera norte 143

III.II. LOS PRIMEROS AÑOS DOS MIL Y EL DEBATE SOBRE LA *NARCOLITERATURA* 153

III.II. I. Periferias narrativas: desafiando el Centralismo mexicano 160

III.III. DESDE UNA LITERATURA REGIONAL, ¿HACIA UN NUEVO REGIONALISMO CRÍTICO? 166

III.III. I. Norteños y Posnorteños 172

III.IV. OTRAS CUESTIONES 179
III. IV. I. Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra 180
III.IV. II. El lenguaje fronterizo 194
III.IV.III. El imaginario urbano fronterizo 202
III.V. NOTAS PARA EL ESTUDIO DE LA LITERATURA DE LA FRONTERA NORTE 210
III.V.I. Hacia una definición del campo literario 210

SEGUNDA PARTE

"LA FRONTERA ME CRUZÓ A MÍ".

ANÁLISIS DE LAS RECONFIGURACIONES DEL ELEMENTO

"FRONTERA" Y SUS ESPACIOS URBANOS

HERIBERTO YÉPEZ 219

IV. TIJUANA DESMITIFICADA. EXPLORANDO EL PAISAJE URBANO MÁS ALLÁ DE LAS *TIJUANOLOGÍAS*. 219
IV.I. DEL (POST)HIBRIDISMO A LAS RUDOLOGÍAS FRONTERIZAS: *MADE IN TIJUANA* (2006) Y *TIJUANOLOGÍAS* (2006) 222
IV.I.I. "Ensayo urbano en diez postales" de una ciudad poco excepcional 224
IV.I.II La frontera como falla: "Adiós, happy hybrido" 232
IV.I.III. Desvelando las Nuevas Tijuanologías 244
IV.II. *A.B.U.R.T.O.* (2005): LA FRAGMENTACIÓN INDIVIDUAL DE UN MAQUILOCO 247
IV.II.I. Tijuana, señorita Maquilandia. 257
IV.II.II En la maquila de la identidad: el personaje fragmentado 263
IV.III. *AL OTRO LADO* (2008): LAS RUINAS DEL ESPACIO FRONTERIZO. 274
IV.III.I De este lado, tú de polvo eres. 278
IV.III.II En búsqueda de una "Exit Door" dentro del laberinto fronterizo 286
IV.IV. SÍNTESIS 295

LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE 297

V. UNIVERSOS FRONTERIZOS: LAS MÚLTIPLES DIMENSIONES DE LA FRONTERA EN LA CUENTÍSTICA DE LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE. 297
V.I. PORQUE TODOS SOMOS NUESTRAS CIUDADES: EL IMAGINARIO URBANO 307
V.II. EN LA FRONTERA DEL RECUERDO: ESPACIO, TIEMPO Y MEMORIA EN *ESTRELLA DE LA CALLE SEXTA* (2000) 315
V.II.I "El brillo de la puritita nostalgia" en la esquina de la Calle Sexta 330
V.II.II "Todos los sábados me encuentras aquí sentadito": la desmitificación de la utopía fronteriza 337

V.III. *INSTRUCCIONES PARA CRUZAR LA FRONTERA* (2002) Y NAVEGAR POR MICROUNIVERSOS PARALELOS 348
V.III.I La fronteriorización: cómo la frontera se vive y se interioriza 353
V.III.II "Misa Fronteriza": una exploración cultural del Evangelio de la Frontera 370
V.IV. SÍNTESIS 384

ROSARIO SANMIGUEL 387

VI. ENTRE LÍNEAS Y SENTIMIENTOS: LA EXPERIENCIA FRONTERIZA EN LA CUENTÍSTICA DE ROSARIO SANMIGUEL 387
VI.I. PARA UNA CARTOGRAFÍA LITERARIA DE LA INTIMIDAD EN *CALLEJÓN SUCRE Y OTROS RELATOS* (1994) 398
VI.I.I En un rincón entre lo real y lo imaginario 402
VI.I.II Espacialidad y esperanza en la ciudad maldita: una nueva lectura de Juárez 410
VI.I.III. El reflejo de la frontera: del Río Bravo a la ventana 421
VI.II. SÍNTESIS 442

CONCLUSIONES 445

BIBLIOGRAFÍA 462

ANEXOS 490

Entrevista a Heriberto Yépez 491
Entrevista a Luis Humberto Crosthwaite 494

Quiero recordarle al gringo,
yo no crucé la frontera,
la frontera me cruzó.
LOS TIGRES DEL NORTE

Introducción

El presente proyecto de investigación pretende analizar la literatura mexicana de la frontera, denominada como *Literatura de la Frontera Norte* o *Literatura del Norte*. En particular, el análisis opta por investigar las reconfiguraciones del concepto de "frontera" en las narrativas contemporáneas de los escritores del norte de México. A través de una perspectiva comparativa, el objetivo es reconocer las múltiples representaciones del elemento "frontera", interpretándolo no únicamente como un límite geográfico, sino también como un espacio simbólico, cultural y social dotado de una riqueza y pluralidad de significados dinámicos y conflictivos.

Desde un punto de vista geográfico, la investigación abarca la región fronteriza entre México y Estados Unidos, un territorio de más de tres mil kilómetros cuadrados, considerado como un espacio de intensa significación y constante negociación identitaria. A partir de la definición geopolítica de la frontera, entendida como una "línea de separación y contacto", la investigación, apoyándose en perspectivas multidisciplinarias, explora las múltiples facetas y reinterpretaciones que trascienden su configuración como entidad "física", para abarcar sus dimensiones metafóricas y simbólicas. El proyecto, a través de las producciones narrativas de autores residentes u originarios de las ciudades fronterizas mexicanas, analiza tanto las reconfiguraciones textuales y espaciales del elemento "frontera", como las consecuencias individuales que emergen del vivir en un espacio fracturado.

El trabajo se divide en dos secciones: la primera examina el contexto histórico, geográfico y sociocultural de la frontera entre México y Estados Unidos, prestando especial atención a la evolución del concepto de "frontera" como discurso cultural y paradigma epistemológico. También se presenta una historia tanto de la frontera entre México y Estados Unidos como de las expresiones literarias en el norte de México, examinando las políticas culturales y las características distintivas de las propuestas estéticas de la región, así como el papel de los estereotipos y del imaginario urbano fronterizo en el campo literario en examen. La segunda parte se centra en el análisis del corpus literario seleccionado, que incluye la producción literaria de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel. Tras un estudio biográfico de los autores, indispensable para contextualizar e

interpretar adecuadamente sus obras, la investigación se desarrolla en torno a tres aspectos principales: en primer lugar, el elemento "frontera" en su reelaboración textual; en segundo lugar, el elemento espacial, imprescindible para comprender la realidad fronteriza experimentada por los residentes, tomando también en consideración el imaginario urbano que de él se desprende; por último, la investigación se detiene en los efectos y consecuencias de la experiencia fronteriza, fenómeno que proponemos definir como "fronteriorización", término que hace referencia al proceso de interiorización de la realidad fronteriza por parte de los habitantes de un espacio liminal.

Mediante una perspectiva interdisciplinaria que incorpora teoría literaria, estudios culturales y reflexiones sociopolíticas, el estudio pretende reflexionar críticamente sobre la dimensión fronteriza, entendida como un espacio dinámico y cambiante, donde los límites parecen desvanecerse y las identidades fragmentarse. Además, la participación directa de los escritores, en este caso, a través de entrevistas, enriqueció el análisis, corroborando la relevancia del tema en la narrativa mexicana contemporánea.

Hipótesis: contexto y marco teórico

Esta investigación se desarrolla a partir de una serie de interrogantes claves: ¿qué es una frontera? ¿Cómo se define el espacio fronterizo? ¿Puede la frontera convertirse en un lugar de enunciación o en una herramienta epistemológica?

Hablar de una "frontera" implica referirse a un concepto multifacético y un símbolo complejo que, desde siempre, ha sido el referente en el cual se han enfrentado identidades, nombres y símbolos provenientes de imaginarios diferenciados, constituyendo un espacio de profunda significación tanto para los individuos como para las comunidades que lo habitan.

En primer lugar, al concepto de frontera subyace el de *discontinuidad,* o sea, una ruptura o fractura entre dos espacios: esto comporta una cesura entre los modos de organización del espacio, es decir, entre dos sistemas de comunicación, dos sociedades diferentes y hasta antagonistas. Esta discontinuidad, característica primaria de la frontera, puede ser territorial, económica, cultural, hasta religiosa. Por esta razón se habla de diferentes fronteras, sean estas económicas, lingüísticas o culturales. Sin embargo, a menudo estos "límites" no coinciden con las fronteras geográficas físicas, como ocurre con las fronteras lingüísticas o culturales, establecidas a través de las interacciones sociales y políticas.

En términos generales, se puede afirmar que la frontera es, por excelencia, una *línea de enfrentamiento* entre dos realidades: por un lado, separa, mientras que, por otro lado, actúa como sitio de contacto para diversas relaciones sociales, económicas, religiosas, políticas y culturales.

Desde un punto de vista crítico, si en los años Sesenta el contexto fronterizo entre México y Estados Unidos no representaba un tema de fuerte interés en el panorama académico, fue a partir de la década siguiente que su relevancia como asunto geopolítico comenzó a incrementarse, principalmente debido al importante fenómeno migratorio que involucró a la zona. Con el tiempo y el desarrollo de ambos países, la frontera se fue convirtiendo en objeto de estudios interdisciplinares especializados, dando lugar a la formación de una red de investigación conocida como Estudios Fronterizos (*Border Studies*) o, en ocasiones, Estudios Transfronterizos o Binacionales (*Borderland Studies*). De hecho, desde los años Ochenta del

siglo XX, se produjo un creciente interés por los fenómenos culturales fronterizos y el concepto de frontera ha adquirido un significado metafórico, operando como un espacio que representa identidades y define un locus de enunciación específico, vinculado al intercambio cultural de una zona liminal. Hoy en día, reflexionar sobre las representaciones de la frontera permite distintos acercamientos a la comprensión de los límites y al contexto en el cual estos se generan. Por esta razón, este análisis tomará en consideración las teorías contemporáneas de la semiótica cultural,[1] en las cuales se considera la frontera como un punto de convergencia entre diversas prácticas sociales y discursos culturales.

Concretamente, una de las características primordiales de la frontera es su intrínseca relación con el espacio, con el entorno histórico y social en el cual se concibe. El espacio define el estatus socioeconómico de los individuos y, al mismo tiempo, actúa como un campo de poder, donde se implementan leyes y normas que son determinadas por actores claves de un contexto geopolítico específico. Para desarrollar un análisis exhaustivo de la frontera, resulta imprescindible trazar un recorrido de la teoría espacial con el fin de abordar su impacto como construcción material, dispositivo simbólico y realidad jurídica. En este sentido, se revisará el conjunto teórico multidisciplinario que ofrece distintas definiciones y significaciones del concepto de *espacio*.

Para profundizar en los principales problemas metodológicos relacionados con la espacialidad, es necesario analizar la relación entre *frontera*, *Estado* y *nación*, para luego dilucidar la correspondencia entre frontera, cultura e identidad. A lo largo de esta trayectoria, resulta evidente que el Estado está estrechamente ligado a un territorio gestionado a nivel internacional, configurándolo como una construcción cultural con un sólido anclaje histórico. El territorio, en su devenir, se encuentra vinculado con los procesos históricos y las transformaciones de sus habitantes, convirtiéndose en una expresión de las sociedades y desempeñando una función estratégica. En este sentido, consideramos que el territorio es un espacio que abarca dimensiones físicas, sociales, históricas y simbólicas.

[1] LOTMAN, Jurij M., (1996), *La semiosfera. Vol. I Semiotica de la cultura y el texto,* selección y traducción de Desiderio Navarro, Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia.

Por otro lado, la geografía humana subraya la relevancia de las categorías geográficas para entender el origen y la evolución de las fronteras y, en este sentido, ofrece diversas definiciones del concepto de "frontera", que combinan categorías espaciales (zona, región, territorio) con fenómenos y procesos sociales, así como los sujetos involucrados. La tesis que designa la frontera en cuanto *espacio simbólico* se origina dentro del enfoque posmoderno de la geografía humana: según esta perspectiva, se da mayor relevancia al análisis de los llamados "lugares concretos", o sea, espacios cuyas características se definen a través de las percepciones de los sujetos que lo habitan. En esta visión, el espacio simbólico otorga a las acciones y la vida humana una "expresión espacial". Así, en el ambiente fronterizo, las relaciones llegan inevitablemente a ser influenciadas y construidas a partir del propio espacio. En este sentido, se puede afirmar que, según la tesis de la frontera como espacio simbólico, tanto el territorio como la frontera son productos intelectuales y materiales del grupo que los habita.

Adicionalmente, se considera el espacio como una dimensión de la realidad, estrechamente vinculada al tiempo, lo que lleva a abordar la frontera en un análisis que contemple ambas dimensiones, tanto espaciales como temporales. En particular, la frontera México-Estados Unidos es un espacio donde convergen expresiones artísticas en cuanto a productos de los procesos históricos específicos de cada región.

En este sentido, a lo largo de este trabajo, se presentará un recorrido histórico de la frontera entre México y Estados Unidos, para comprender cómo ha evolucionado este espacio y cómo sus implicaciones van más allá de una simple línea divisoria. Se destacarán los procesos culturales que han dado forma a este espacio, haciendo especial énfasis en los efectos que las políticas de separación y los procesos de colonización han tenido en las dinámicas fronterizas. En particular, se abordarán las consecuencias que la creación de esta frontera ha tenido en las identidades y en la reapropiación territorial por parte de ambos países, un proceso que ha dado lugar a la compleja heterogeneidad cultural que caracteriza aquella región.

Si a principios del siglo XX la zona de la frontera entre México y Estados Unidos representaba un espacio vagamente definido, un siglo más tarde este mismo espacio se ha convertido en una región de singular presencia, un lugar peculiar en

el cual es posible destacar las dinámicas de una relación bilateral. La zona fronteriza entre México y Estados Unidos es un lugar de operaciones simbólicas, un espacio geográfico y cultural cargado de conceptos, valores e interpretaciones. Este entorno no presenta características fijas, sino que está conformado por un complejo entramado conceptual, social y cultural que genera peculiaridades, cambios, movimientos y flujos, no sólo de individuos, sino también de idiosincrasias. El establecimiento de una línea jurídica, resultado de invasiones y avances de la colonización estadounidense, ha dado lugar a la compleja heterogeneidad cultural que caracteriza este espacio, acentuando las diferencias de cultura, lengua y economía. En concreto, este espacio compartía una historia común antes de 1848 y, tras la separación institucional, cada lado desarrolló su reapropiación territorial: el lado mexicano, vinculado a la nación mexicana y, por el contrario, el "nuevo" lado estadounidense intentó reconstruir su identidad basándose en la nación y cultura de Estados Unidos.

Tras la demarcación de la frontera en el siglo XIX, se ha conformado una situación compleja tanto en términos culturales como económicos. La frontera México-Estados Unidos ha llegado a constituirse como una entidad transfronteriza, implicando un cambio en las estructuras culturales de los "viejos" habitantes mexicanos (ahora naturalizados estadounidenses), generando una relación problemática de este nuevo espacio con la nación mexicana hasta el siglo XX, así como una reorganización de los estados fronterizos del norte de México. Al analizar las dinámicas fronterizas, es posible detectar cómo las condiciones políticas, económicas y socioculturales de ambos países han conllevado repercusiones directas sobre la vida de los habitantes de la frontera. Históricamente hablando, por lo tanto, las relaciones de los dos países en la franja fronteriza durante el siglo XX estuvieron marcadas por asimetrías económicas y culturales. En la actualidad, el espacio de la frontera norte de México se define por su vitalidad, dinamismo y por sus innumerables desafíos; todavía, al mismo tiempo, configura como espacio permeado por un cruce de historias y destinos individuales que reflejan todos los desafíos y las esperanzas de ambos países. Las reflexiones que se desprenden del análisis de las regiones norteñas de México nos invitan al examen detallado de este mundo fronterizo, caracterizado por su riqueza cultural y el dinamismo constante de los fenómenos que en él

ocurren. La frontera no solo es un punto de separación, sino también un espacio de interacción y negociación, donde coexisten múltiples identidades y perspectivas.

De acuerdo con estas premisas, queda evidente la necesidad de concebir la frontera, desde una perspectiva espacial, como un lugar representado por una colectividad social, susceptible de múltiples interpretaciones; asimismo, es un espacio contradictorio, hecho de intermediación, negociación simbólica e intercambio cultural. En último, entendiendo el elemento "frontera" como un mecanismo activo de traducción cultural, deseamos resaltar su función productiva, reconociendo la heterogeneidad de los elementos que participan en ella, así como la coexistencia de múltiples expresiones culturales de distinto origen, sin perder de vista las experiencias históricas que se inscriben en su espacio.

De la misma forma, tomamos en consideración que los habitantes fronterizos han desarrollado un imaginario cultural basado en la historia y la geografía de este espacio. Y si se matiza un "caos" social en la franja fronteriza, este fenómeno se debe a la *discontinuidad*, es decir, a la fractura establecida entre dos países diametralmente opuestos: los fronterizos mexicanos viven compartiendo un límite con la que se puede definir como una de las naciones "más poderosas del mundo", de ahí que las diferencias económicas entre ambos países se hagan evidentes y profundas. Así pues, este imaginario cultural de la frontera norte de México se desprende a partir de todas las relaciones sociales, culturales y económicas con el "otro lado" y, al mismo tiempo, está definido a través de su territorio, de sus vínculos con la nación mexicana y de su imaginario colectivo nacional.

En un intento por contextualizar la trayectoria de cómo se ha teorizado la frontera entre México y Estados Unidos, de inmediato se hace evidente la complejidad del fenómeno fronterizo, que se debe a la multiplicidad de perspectivas desde las cuales puede ser analizado y descrito. Al examinar la evolución de la frontera como herramienta epistemológica, podemos identificar las diferentes modalidades que han intentado abordar este concepto polisémico y su contexto liminal, y cómo su importancia ha sido a menudo subestimada hasta que no fue posible ignorarla. Concretamente, en los últimos años del siglo XX y en el principio del siglo XXI, ha surgido un notable interés por los fenómenos culturales relacionados con la frontera. A partir de una panorámica de las diferentes conceptualizaciones teóricas que

han evolucionado a lo largo de los años para comprender los fenómenos fronterizos, y ver el resultado de la unión de elementos disímiles, abordamos la frontera como discurso cultural y herramienta epistemológica, utilizando los marcos teóricos de Homi Bhabha, Gloria Anzaldúa, Néstor García Canclini y Humberto Félix Berumen.

A partir del examen de las diferentes perspectivas críticas y siguiendo la visión de Humberto Félix Berumen,[2] conceptualizamos la frontera a partir del enfoque semiótico propuesto por Jurij M. Lotman,[3] es decir, considerándola como una frontera de interacción semiótica, de interferencia y transformación entre formaciones culturales diferentes. La frontera llega a constituirse como un mecanismo bilingüe activo, que opera productivamente en cuanto a la innovación, a la recreación, la heterogeneidad cultural y a la intersección de elementos culturales de distinto origen. Al mismo tiempo, opera en términos de resistencia cultural que existe entre dos comunidades de distinto origen histórico que coexisten en un mismo espacio geográfico. Es necesario, asimismo, reconocer la función mediadora de las fronteras entre lo propio y lo ajeno, lo externo y lo interno: en calidad de dispositivo bilingüe, las fronteras actúan activamente en la transformación o en el rechazo cultural de las comunidades que, a través de ella, entran en contacto la una con la otra.

Lo que se considera valioso, en esta perspectiva, remite al hecho de que, considerando el papel productivo de las fronteras semióticas, es posible acercarse a las posibles reelaboraciones de los nuevos valores y símbolos que en ellas se generan. Y, sobre todo, se reconoce el rol de la frontera en cuanto mecanismo dinámico de reelaboración continua de nuevos significados. Por esta razón, las fronteras semióticas presuponen un pluralismo dialógico que, en el sentido más amplio de intercambio cultural, remite a una polifonía discursiva. Ejemplos concretos de estos procesos se observan en las expresiones artísticas, lingüísticas y sociales de la región fronteriza.

La frontera deja de ser un límite unidimensional para convertirse en una «zona de fermentación cultural, de transformaciones permanentes que trascienden los

[2] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura,* Tijuana: UABC, México.

[3] LOTMAN, Jurij M., (1996), *La semiosfera. Vol. I Semiotica de la cultura y el texto, ob. cit.*

límites políticos»,[4] en la que las discontinuidades son importantes tanto como las confluencias. En este sentido, el espacio fronterizo pierde su carácter estático y geopolítico para ser reconocido como un *lugar dinámico*, un área de transformaciones constantes, en el que la frontera filtra y traduce las influencias externas en expresiones culturales propias.

En concreto, se trata de algo muy distinto de pensar las fronteras exclusivamente en términos de lugares de influencias, fusiones o hibridaciones automáticas. En este contexto, no es posible hablar de "hibridación", porque reducir y explicar la complejidad fronteriza bajo los términos de un proceso de fusión o mezcla, significaría ocultar la alteridad y el conflicto inherente a ella, ya que la frontera, lejos de ser un lugar donde las identidades se disuelven, pone de manifiesto precisamente las contradicciones y las tensiones entre culturas. En este contexto, la frontera debería considerarse como un lugar de *fisión*,[5] un espacio en el que, a partir de las culturas originales, se generan nuevas entidades culturales, diferentes y, a veces, autónomas.

Como lo señala Humberto Félix Berumen, la frontera es una metáfora conceptual profundamente polisémica, flexible y capaz de emplearse en múltiples contextos: su naturaleza diacrítica y dialógica no oculta las distinciones internas entre los grupos, por el contrario, las resalta y las convierte en el motor de nuevas expresiones simbólicas y culturales. Reconociéndole un papel discursivo productivo y, al mismo tiempo, de "contención", desde una perspectiva metodológica planteamos la posibilidad de conceptualizar la frontera como un *archivo*, utilizando la teoría de Michel Foucault:[6] en esta visión, consideramos que la frontera opera como un sistema de enunciación que no unifica el conjunto de discursos, sino que representa lo que diferencia y específica los discursos en su existencia múltiple. El archivo, como

[4] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura, ob. cit.,* p. 28.

[5] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, Mexicali, BC: Instituto de Cultura de Baja California. p. 20.

[6] FOUCAULT, Michel, (1983), *El discurso del poder,* colección "Colección Alternativas, Serie Construcciones", 5, Foucault, Michel 1926-1984, presentación y selección Oscar Terán, Folios Edición, México, pp.72-73.

"ley de lo que se puede decir",[7] regula la aparición de los enunciados, tomando en consideración el "sistema de discursividad", es decir, las posibilidades o imposibilidades de los enunciados que el propio archivo predispone. En esta visión, la frontera entendida como archivo permite que los enunciados subsistan y al mismo tiempo cambien.

La frontera se configura como una construcción compleja y dialéctica, íntimamente vinculada a las redes sociales, las experiencias humanas y las estructuras culturales. Por lo tanto, reconociendo que no puede existir una definición unívoca del concepto de frontera, este estudio adopta una visión que la entiende en los términos de una herramienta polivalente, es decir, como un *conjunto de perspectivas*, reflejos de las múltiples modalidades de "mirar" a una realidad. Es un mundo que engloba elementos heterogéneos, dando voz a un pluralismo de subjetividades e identidades.

En consecuencia, consideramos que, en el contexto de la literatura del norte de México, el análisis de la frontera debe tomar en cuenta esta multiplicidad de significados y la capacidad de la frontera para generar nuevos sentidos a través de su constante interacción y reconfiguración. Ya que es esta polisémica frontera que constituye el terreno de las expresiones literarias que surgen en el norte de México.

Sin embargo, desde una perspectiva literaria nacional, es necesario precisar que la literatura del norte del país constituye una de las manifestaciones narrativas más complejas y, quizás por esta razón, menos exploradas. La producción literaria del norte de México, por su lejanía del centro del país y su proximidad con los Estados Unidos, emerge como un fenómeno narrativo intrínsecamente heterogéneo y fragmentado. En concreto, los escritores del norte han dado vida a una literatura que refleja las tensiones entre la tradición mexicana y la influencia estadounidense,

[7] En este trabajo investigativo se utiliza la noción de "archivo" en el sentido que da Michel Foucault a este concepto, o sea, como un «conjunto de las reglas que, en una época dada, y para una determinada sociedad, definen: 1) Los límites y las formas de la *decibilidad*: ¿de qué se puede hablar? ¿Qué es lo que ha sido constituido como dominio del discurso? ¿Qué tipo de discurso ha sido afectado por tal y cual dominio […]?» en *El discurso del poder* (1983), colección "Colección Alternativas, Serie Construcciones", 5, Foucault, Michel 1926-1984, presentación y selección Oscar Terán, Folios Edición, México, pp.72-73.

creando un espacio literario único que desafía las categorizaciones tradicionales de la literatura nacional. En consideración de la complejidad de este espacio, creemos que esta narrativa representa un espacio particularmente fecundo para el análisis crítico. No obstante, al intentar abordar la corriente literaria del norte de México, surge una cuestión crítica fundamental: ¿qué entendemos por literatura del norte? ¿Cómo se define esta corriente literaria? ¿Es una tendencia consolidada o, por el contrario, "una moda" o, incluso, una "invención" editorial?

A lo largo de las últimas tres décadas, la crítica literaria ha producido numerosos trabajos[8] sobre lo que se ha denominado "narrativa del norte" o la "literatura de la frontera norte". Sin embargo, perdura la ausencia de una historiografía consolidada que abarque las producciones literarias de esta región. En este sentido, al revisar el conjunto de estudios sobre las propuestas literarias del norte, en particular a partir de los años Ochenta, se hace patente la ausencia de uniformidad y linealidad en el abordaje del asunto. En otras palabras, la complejidad del fenómeno fronterizo y la heterogeneidad de sus manifestaciones artísticas parecen comprometer la creación de un marco teórico coherente y unitario. La dificultad de reconstruir

[8] Se mencionan, a manera de ejemplo, los estudios de PALAVERSICH, Diana, (2007) "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", *Symposium*, 61,1, pp.9-26 y (2014) "Otra mirada a la literatura del norte", en COTA, Édgar, RUIZ, José Salvador y TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (coords.), *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, pp. 13-46; POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (coords.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, vol.1, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California; RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León; LÓPEZ TORRES Danira, MARTÍNEZ VELA, Marlon, HERNÁNDEZ, Josué Sánchez, (coords)., (2019), *Literatura Mexicana del Norte*, Colección Investigaciones (San Luis Potosí, México): Estudios literarios, El Colegio de San Luis; TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *Frontera Norte*, vol. 9 (18), pp. 85-110 y (2018), "Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años", Revista Iberoamericana, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1173-1193. Para más información, remítase a la *bibliografía* al final de este trabajo.

este conjunto está reflejada en la variedad de enfoques y perspectivas que han surgido en torno a la narrativa de la frontera norte. Consideramos esencial, entonces, reconstruir un posible marco historiográfico que pueda esclarecer la materia y facilitar así una comprensión del campo literario en examen.

Por esta razón, en el capítulo final de la primera sección, se investigará el fenómeno literario de la frontera norte, empezando por las políticas culturales que han influido en la configuración de estas narrativas, las cuales, en muchos casos, han desafiado la hegemonía cultural del centro del país. Dentro de este marco, se explorarán las propuestas estéticas surgidas en la región y se revisarán las primeras aproximaciones a la literatura del norte. A continuación, se realizará un recorrido desde el comienzo del siglo XXI para examinar cómo la literatura de la frontera norte fue revalorizada gracias a un impulso mercadológico, un proceso que, sin embargo, produjo un efecto doble: mientras aumentaba su visibilidad, también consolidaba una perspectiva reticente por parte de la crítica del centro del país. Esta reticencia se intensificó con el debate de 2005 entre Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra, una polémica que acabó consolidando una visión errónea de la literatura de la frontera norte, que, a partir de esta fecha, quedará categorizada bajo los términos de "narcoliteratura", un estigma que sigue presente en la actualidad.

A partir de estos prejuicios, también se abordarán algunos de los debates más actuales sobre el fenómeno literario en cuestión. Finalmente, se explorarán ciertos aspectos frecuentemente asociados a la literatura de la frontera norte, poniéndolos en tela de juicio, siendo esenciales para entender sus características. En particular, nos referimos a tres asuntos clave: la Leyenda Negra, el lenguaje fronterizo y, en general, las consideraciones sobre el imaginario de las ciudades fronterizas. Estos elementos, a nuestro juicio, son fundamentales para comprender cómo la narrativa del norte de México es tanto un fenómeno literario como una respuesta cultural, histórica y social, surgida a partir de las particularidades de un área marcado por la compleja interacción entre diversas culturas, lenguas y experiencias históricas.

Para los fines de esta investigación, en la primera sección se buscará aclarar algunas de estas cuestiones claves, proponiendo una definición del campo literario en cuestión: la literatura de la frontera norte. Es importante precisar que las

consideraciones presentadas en el apartado final de esta primera sección,[9] tienen un enfoque metodológico orientado a ofrecer un conjunto de datos preliminares que faciliten la comprensión de cómo surge, se desarrolla y se configura en la actualidad el fenómeno literario en cuestión. Este enfoque busca llenar un vacío historiográfico que, a nuestro entender, ha dificultado la definición precisa de la corriente literaria examinada, así como la adscripción de diversas obras y autores a la misma. Además, precisamos que, para alcanzar un examen exhaustivo de las características de esta literatura, se requeriría de un estudio más extenso y detallado que, por falta de espacios, no ha sido realizado en nuestro trabajo. No obstante, hemos centrado nuestra atención en aquellos aspectos que estimamos esenciales para abordar el análisis del corpus primario seleccionado. Sin embargo, anticipamos que algunas de estas observaciones serán ampliadas y desarrolladas en el segundo apartado del trabajo, donde se llevará a cabo el análisis literario del corpus primario.

Partiendo de estas premisas, el objetivo de esta primera sección es desglosar una serie de "consideraciones generalmente aceptadas" que pueden contribuir a la reflexión sobre la literatura de la frontera norte, con el fin de ofrecer un enfoque más preciso para su comprensión.

[9] Véase el *III.V. Notas para el estudio de la literatura de la frontera norte.*

Objetivos y metodología: análisis de las reconfiguraciones del elemento "frontera" y sus espacios urbanos.

Desde una perspectiva metodológica, para analizar las imágenes narrativas de la frontera en términos espaciales, se tomarán en consideración las características fundamentales que determinan y conforman la espacialidad literaria. En este sentido se considera que, en las narrativas, el espacio puede ser percibido de manera tanto explícita como implícita, dado que su valor resulta ser más significativo en términos de contenido que de forma. A partir de la concepción tradicional, procedente de Aristóteles, el espacio literario está asociado a un sentido ontológico en cuanto ámbito topográfico de la historia narrada, es decir, por ser marco o lugar físico en el cual se sitúan los personajes y se desarrolla la acción.

De acuerdo con Janusz Slawinski,[10] el espacio literario se concibe como un fenómeno explicable dentro del orden morfológico del texto, siendo uno de los principios de organización de su plano temático-composicional. Este se articula a través de las decisiones estilísticas y de enunciación, desempeñando un papel clave como indicador de la trama. Además, como apunta Natalia Álvarez Méndez,[11] el espacio adquiere una riqueza significativa al convertirse en un ámbito vivido, experimentado y personalizado por los personajes, quienes lo dotan de un contenido semántico.

Toda creación literaria del espacio está mediada por valoraciones ideológicas, éticas y morales. Asimismo, las concreciones históricas juegan un papel determinante en la gestación de un texto, ya que en ellas convergen los espacios y los tiempos: de tal modo, es posible afirmar que el espacio contiene una carga cultural que abarca tanto la dimensión histórica como la social. El espacio, entonces, emerge como un elemento clave de la trama que otorga concreción y verosimilitud a la

[10] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en *Textos y contextos*, traducción por Desiderio Navarro, t. II, La Habana.

[11] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.12, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [enlace: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v5x4, fecha de consulta 10 octubre de 2023], pp. 549–570.

historia, convirtiéndose en un signo que crea significados sintácticos, semánticos y pragmáticos.

En las narrativas actuales, sobresale la esencialidad del espacio a través de dos planos funcionales, el referencial y el simbólico. En el primer nivel, el espacio en su vertiente topográfica ubica los hechos y los personajes en distintas tipologías de espacios (urbanos, rurales, privados, públicos, abiertos o cerrados), amplitud (país, ciudad, barrio, casa, habitación) y de orden taxonómico (espacios geopolíticos, posicionales, sociales). Por otro lado, en la construcción espacial del discurso narrativo, sobresale el empleo de recursos (como la descripción) que ponen de manifiesto el valor estructural y semántico del espacio: en esta visión, el espacio desempeña una función simbólica, especialmente en lo que respecta a ciertos espacios determinados, como los "fronterizos".[12]

Ahora bien, como se ha señalado al comienzo, esta investigación se propone examinar las reconfiguraciones del elemento "frontera" y su entorno urbano en la literatura contemporánea del norte de México. Empezamos explicando las razones por las cuales hemos elegido centrar nuestra atención en el *espacio urbano de la ciudad fronteriza*, un área altamente simbólica que, más específicamente, constituye uno de los lugares más recurrentes en la producción de la literatura de la frontera norte. De hecho, la ciudad fronteriza es una de las escenografías principales del campo literario en examen, siendo estas creaciones literarias desarrolladas desde el propio *límite*.

La representación de las ciudades fronterizas como Monterrey, Ciudad Juárez, Mexicali y Tijuana y, en líneas generales, la compleja organización de los espacios urbanos y sus periferias en las regiones septentrionales de México es un tema recurrente en las obras de autores reconocidos como David Toscana, Rosario Sanmiguel, Gabriel Trujillo, Alejandro Espinoza, Luis Humberto Crosthwaite, Rafa Saavedra, Heriberto Yépez y Rosina Conde.

[12] Significativamente, en esta categorización, Natalia Álvarez Méndez ofrece algunos ejemplos de los espacios simbólicos *fronterizos,* haciendo referencia al elemento de la puerta, como espacio que une y separa a la vez, y del *útero*, un espacio paralelo y similar al significado del hogar natal. *Ibid.,* pp. 562-563.

Basándonos en estas consideraciones, investigamos las motivaciones que subyacen a la elección del espacio urbano como escenario narrativo privilegiado de este campo literario. El discurso que nos interesa señalar no se limita a registrar lo que los individuos perciben del espacio físico en el cual transcurre su tiempo, sino que también nos interesa investigar los espacios imaginarios que surgen a partir de él.

A partir de la premisa de que la ciudad es un *lugar practicado*[13] y, de acuerdo con lo postulado por Marc Augé, se plantea como un "territorio retórico", es decir, «un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios»,[14] entendemos que la ciudad posee una estructura semiótica que le confiere una forma peculiar de significación, dependiendo del punto de vista de quien la percibe y describe.[15]

Una ciudad es, efectivamente, el resultado de un proceso de construcción simbólica y, de manera concomitante, imaginaria. Se manifiesta tanto como un espacio físico edificado, como también como un espacio imaginado y representado. De acuerdo con Benedict Anderson, una ciudad es igualmente una comunidad imaginada por sus habitantes, lo que implica que su significado e imagen se construye a través de las distintas representaciones que la evocan.[16]

En este sentido, siguiendo lo apuntado por Humberto Félix Berumen (2003), consideramos que la ficción narrativa, especialmente la novela, es un vehículo fundamental para la constitución del *imaginario social*. Las novelas sobre las ciudades

---

[13] CERTEAU, Michel de, [1990] (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard, traducción de Alejandro Pescador, México, Cultura libre, Universidad Iberoamericana. Título en francés*: L'invention du quotidien I. Arts de faire*.

[14] AUGÉ, Marc, (1999), "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*"*, en *Revista mensual de política y cultura*, [Disponible en el enlace: http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm fecha de consulta: 17 de mayo de 2022, s/p].

[15] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o, El Colegio de la Frontera Norte, COLEF, Tijuana, México.

[16] ANDERSON, Benedict, (1993), *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo,* VERSO, Londres y Nueva York 1983, Traducción de Eduardo L. Suarez, Fondo de Cultura Económica, México.

fronterizas construyen una metáfora del espacio en el que se desarrollan los acontecimientos.[17] Así, la narración de la ciudad también conlleva una representación más amplia del sistema representado por el *imaginario social,* amalgamando sus elementos con el propósito de recrear la escenografía que facilita la dramatización de las narrativas surgidas *en* y *desde* la frontera.

Los autores elaboran una representación de su mundo fronterizo a partir de imágenes concretas de la realidad, que desvelan facetas del imaginario urbano fronterizo. Con el término "imaginario urbano" se remite a la representación integral del entorno urbano, originada a partir de la percepción, tanto individual como colectiva, evaluada e interpretada a través de la experiencia y el pensamiento.[18]

Aunque el entorno de los escritores fronterizos pueda ser desértico, montañoso, marítimo o pluvial, es en el imaginario urbano donde se revelan los temas fundamentales para nuestro estudio, ya que esta dimensión se presenta como un espacio ejemplar del contexto contemporáneo. En este espacio, se entrelazan aspectos geográficos, sociales y culturales fundamentales para la formación de las identidades de los sujetos. A través de la recreación literaria de las urbes fronterizas, los escritores de la literatura de la frontera norte relatan lo cotidiano y reconstruyen el imaginario urbano propio de estos lugares. En relación con lo señalado por Natalia Álvarez Méndez,[19] quien define la ciudad como un "microcosmos" lleno de significados, podemos sostener que, trascendiendo su función geográfica, la ciudad no solo actúa como escenario, sino que se transforma en un componente narrativo esencial para entender la experiencia en un espacio liminal, frecuentemente descrito como transitorio y variable.

---

[17] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o, *ob. cit.* pp. 228-229.

[18] De acuerdo con Raúl Nieto Calleja, el imaginario urbano «constituye una dimensión, por medio de la cual los distintos habitantes de una ciudad representan, significan y dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar; constituye una dimensión en la que se establecen distintas identidades, pero, también, se reconocen diferencias». Véase NIETO CALLEJA, Raúl, (1989), "Lo imaginario como articulador de los órdenes laboral y urbano", en *Alteridades*, n.15, pp.121-129.

[19] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2002), *Espacios narrativos*, Universidad de León, España.

Además, el cuerpo, como otro espacio significativo, se vincula estrechamente con la ciudad, en la medida en que ambos se constituyen como "territorios simbólicos de interacción". Como plantea Marc Augé, el cuerpo se entiende como una «porción de espacio, dotado de fronteras, centros vitales y debilidades».[20] En esta perspectiva, consideramos que el cuerpo, al igual que la ciudad, representa y configura a su vez un espacio susceptible de ser explorado, habitado y transformado en un proceso continuo de autodescubrimiento y negociación.

Por su parte, para alcanzar los fines de esta investigación, el concepto de cronotopo, propuesto por Mijaíl Bajtín,[21] resulta crucial, ya que permite entender cómo las dimensiones espaciales y temporales se entrelazan en las narrativas contemporáneas. De tal manera, analizaremos cómo en el espacio fronterizo se manifiestan tensiones espaciales y temporales. Aunque probablemente sería prematuro hablar de la emergencia de un "cronotopo urbano", consideramos sumamente interesante investigar cómo la vida moderna y acelerada de la ciudad impacta las experiencias y las psicologías de los habitantes, un fenómeno que se refleja en la narrativa literaria contemporánea.

En este sentido, nuestro objetivo sería averiguar la emergencia del "cronotopo de la frontera" en los textos seleccionados para reflejar cómo algunas de las ciudades fronterizas, en este caso Tijuana y Ciudad Juárez, se adaptan al marco temporal contemporáneo. En este sentido, el análisis se centrará en los textos narrativos que reflejan este espacio urbano fronterizo, con el fin de explorar cómo y si los cronotopos urbanos y fronterizos se interrelacionan, para desentrañar la complejidad de vivir en la frontera, así como las consecuencias que surgen de esta vivencia.

En el análisis de los textos elegidos, ha surgido un aspecto significativo relacionado con el elemento "frontera", al que proponemos denominar "universo de la frontera". Esta idea alude a la capacidad de la frontera de articularse como *metáfora*

---

[20] AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, p. 66.

[21] BAJTÍN, Mijaíl, [1975] (1989), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.

conceptual, capaz de ampliar sus horizontes y generar visiones y procesos socioculturales heterogéneos, dando paso a un espectro de interpretaciones y símbolos relacionados con ella. Siguiendo la propuesta de Humberto Félix Berumen (2004),[22] consideramos que la frontera, entendida como metáfora conceptual polisémica y flexible, no solamente aparece en el contexto narrativo en examen, sino que se aborda de diferentes maneras. Los autores, en este sentido, exploran las múltiples potencialidades epistémicas y enunciativas de la frontera, "colocándose" en varios terrenos y dimensiones de esta entidad, tanto física como imaginaria.

Félix Berumen señala cinco acepciones o niveles fundamentales que la metáfora "frontera" puede adquirir:

I) Las fronteras geopolíticas (las fronteras territoriales);

II) Las fronteras genéricas (las fronteras de «una escritura liminal, ubicada en los bordes, en los límites establecidos por la tradición y las innovaciones incorporadas por la experimentación en un evidente rechazo a las convenciones genéricas establecidas», una frontera que «rompe los límites genéricos del texto, entre la ficción y la no ficción, entre lo literario y lo extraliterario, entre la ficción y la crónica, entre lo culto y lo popular, y es una mezcla e hibridación de géneros, niveles, formas y estilos»);

III) Las fronteras simbólicas («aquellas que resultan de la configuración imaginaria de los espacios que asumen los individuos a partir de su posición social y su relación con otros grupos». Aquí la frontera marca simbólicamente los límites entre el "yo" y el "otro");

IV) Las fronteras textuales («la frontera asumida como espacio narrativo; incluso podríamos hablar de un cronotopo literario, del cronotopo de la frontera; es decir, de la reconfiguración de la frontera desde la ficción narrativa como espacio imaginario»);

V) Las fronteras de la fantasía («Desde los relatos de ciencia ficción, los relatos de terror o los relatos de la fantasía heroica, las fronteras de la

[22] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004) *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, Tijuana: UABC, México.

imaginación se han expandido para abarcar diferentes planos de la realidad, es decir, para crear una zona libre para la imaginación»)[23]

Las acepciones detectadas por Félix Berumen son fundamentales, ya que nos permiten situar las narrativas seleccionadas dentro de una o varias de estas dimensiones. Específicamente, el corpus primario de este estudio ha sido elegido por el común desarrollo narrativo a partir de una *frontera geopolítica concreta*, en este caso, la frontera territorial entre Tijuana y San Diego, y entre Ciudad Juárez y El Paso, que se consideran algunos de los cruces urbanos más emblemáticos de la región fronteriza mexicana. En la trayectoria de esta dimensión, el ambiente fronterizo del norte de México se constituye como un espacio cotidiano y habitual: en él, la frontera reúne múltiples contextos de enunciación, que se configuran como testigos de una realidad cuyas características dependen de las interacciones diarias de sus habitantes.

Sin embargo, nuestra hipótesis de lectura apunta más allá de la simple dimensión geopolítica de la frontera. Subrayamos cómo, en los relatos de los autores fronterizos, la frontera territorial y geopolítica se expande hacia otras dimensiones simbólicas capaces de desdibujar y ampliar la metáfora conceptual de la frontera más allá de su función geopolítica. En concreto, se revelará la existencia de un rico universo fronterizo, compuesto por microuniversos que presentan las diferentes facetas y matices de la frontera. En la riqueza de esta polisémica frontera encontramos una afinidad con lo teorizado por Mijaíl Bajtín[24] sobre la polifonía, entendida como un microcosmos de diferentes voces y lenguas, que revelan los múltiples microcosmos de sus significados.

En este marco radica la que probablemente constituye la hipótesis más ambiciosa de este proyecto: investigar las diferentes "formas" de la frontera y sus reconfiguraciones, dentro del conjunto narrativo de textos seleccionados para, finalmente, observar si existen repercusiones de vivir en un espacio de unión y desunión, tales como la fragmentación identitaria y los conflictos de pertenencia. Nuestra última hipótesis de investigación es el resultado de todas las reflexiones previas y se

[23] *Ibid.*, pp. 125-126.

[24] BAJTÍN, Mijaíl, (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, *ob. cit.,* p. 225.

ha alcanzado *a través de* la experiencia narrativa, a partir de cuestionamientos vinculados relacionados con la oportunidad de explorar los fenómenos únicos y propios que emergen de la experiencia de vida en un contexto fronterizo. Y en caso de que esto ocurra, ¿podríamos hablar de una *fenomenología de la frontera*?

Este último aspecto pone de manifiesto una obviedad que, al limitarse a una perspectiva ajena al contexto específico, habría permanecido oculta: las fronteras se llevan sobre el cuerpo, el lenguaje y la manera de vivir. Para ser entendidas, deben ser *experimentadas*. Solo cuando estas fronteras se viven, es posible entender su intensa capacidad de atracción: si bien en el imaginario colectivo cualquier cruce de frontera lleva consigo una imagen metafóricamente poderosa, igualmente cobra un significado profundo la experiencia individual de quien se aproxima a ella, reconociéndose a sí mismo y comprendiendo su mundo a partir de allí. Las fronteras existen *por* y *a través de* las prácticas sociales, los discursos que las imaginan, las describen y las hacen presentes.

Haciendo hincapié en lo que Alejandro Grimson (2003)[25] define como la "sociogénesis" de las fronteras, partimos de la premisa de que cada espacio de frontera está intrínsecamente asociado con los procesos sociales, históricos y culturales que determinan las modalidades a través de las cuales las fronteras son cotidianamente producidas y recreadas por los distintos agentes sociales. El magnetismo y la atractividad de las fronteras remiten a su rasgo característico de espacio vivido, productor de un imaginario social: tal como lo señala Humberto Félix Berumen, «las fronteras se viven, se experimentan y se interiorizan».[26] Ya sea que se vivan como *puentes* de comunicación o *barreras* que impiden el paso, en todos los casos su función está intrínsecamente asociada al utilizo que hacen de ella los agentes sociales. Estas imágenes y representaciones son las que constituyen las fronteras mismas. Félix Berumen denomina este fenómeno "fronteridad de la frontera", entendiendo con este término el resultado de las múltiples operaciones discursivas y

[25] GRIMSON, Alejandro (coord.), (2003), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Argentina: Ediciones Ciccus, La Crujía.

[26] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2017), *De contrabando y mojado. La frontera imaginada (México-Estados Unidos)*, Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, México, p. 26.

mediáticas que *crean* a las fronteras. Por esta razón, son los residentes locales los que construyen y determinan el significado de la frontera como experiencia cotidiana: en su perspectiva, esta entidad es una presencia real y concreta que, como fenómeno practicado, llega a ser interiorizada.

> Para las y los habitantes fronterizos la frontera se vive, y *todo lo que ella representa se interioriza*. Son estos referentes interiorizados los que determinan su actuar, su hoy, pero también su mañana.[27]

A partir de estas premisas, nuestro objetivo es evidenciar, en un diálogo polifónico entre las narrativas de los autores seleccionados, cómo y si se lleva a cabo lo que podríamos definir un "reconocimiento fenomenológico"[28] de la frontera, para sacar a la luz, en primer lugar, el fenómeno experiencial propio del contexto fronterizo, así como sus formas y sus eventuales variaciones que afectan a los individuos, tanto en el plano individual como colectivo.

---

[27] CAMPOS DELGADO, Amalia, (2010), "La Línea '...está ahí, es algo que se ve, pero que también se siente': imaginarios de frontera de las juventudes "al sur", *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 8, vol. VIII, n. 2, diciembre, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, p. 46; [En la cita las cursivas son mías].

[28] Para abordar el marco metodológico, partimos de las premisas teóricas de la fenomenología, una corriente de pensamiento originada a comienzos del siglo XX por Edmund Husserl y desarrollada posteriormente por otros autores, entre ellos Max Scheler, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Emmanuel Lévinas y Michel Henry. Según la definición que ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española*, la fenomenología se define como «la teoría de los fenómenos o de lo que aparece». Aunque tiene un origen netamente filosófico, la fenomenología se ha expandido a múltiples disciplinas: en casi todas las ciencias humanas y sociales existen enfoques fenomenológicos aplicados. Desde la filosofía de Friedrich Hegel en el siglo XIX, la fenomenología se ha entendido como la dialéctica interna del espíritu que presenta las formas de la conciencia hasta llegar al saber absoluto. Mientras que, en el marco filosófico desarrollado por Edmund Husserl, la fenomenología es concebida como un método que, partiendo de las descripciones de las entidades y cosas presentes a la intuición intelectual, busca captar la esencia pura de estas entidades, más allá de la consciencia misma. Para un análisis más detallado de la fenomenología, recomendamos consultar THÉVENAZ, Pierre, [1966] (2024), *La fenomenologia. Da Husserl a Merlau-Ponty*, a cura di Vincenzo Busacchi, Tab Edizioni, Titolo originale: *De Husserl à Merleau-Ponty: Qu'est-ce que la phénoménologie?*

Como se ha señalado, esta hipótesis se ha alcanzado a través del mismo acto *experiencial* de los textos seleccionados: al fin y al cabo, el primer acto crítico fundamental que nos llevó en primer lugar a creer en el fenómeno y, después, a observar su conformación, ha sido la lectura.

Sin embargo, realizar un estudio exhaustivo sobre la fenomenología de la frontera requeriría tanto de una mayor profundización teórica como de una tratación más amplia que, en el ámbito de este trabajo, resultaría imposible. En otras palabras, la propuesta de una fenomenología de la frontera no tiene la pretensión de ser exhaustiva ni definitiva. Más bien, deseamos plantearla como una nueva forma de reflexionar y analizar la literatura de la frontera norte, con la esperanza de resquebrajar nuevas trayectorias estimulantes para futuras investigaciones o aproximaciones críticas sobre el tema.

De tal manera, investigamos la metáfora conceptual de la frontera, entendiéndola como una idea y entidad física que se vive, se experimenta y se interioriza por parte de sus habitantes. Consideramos que, a través de las teorías fenomenológicas y sociológicas, se pueda articular un enfoque experimental que centre su atención en los procesos experienciales y simbólicos capaces de describir el impacto de la frontera en la percepción individual y social, explorando cómo esta entidad modifique o, influya, en las emociones, la psique y la construcción de la identidad de los habitantes del contexto fronterizo.

Bajo esta perspectiva, en nuestro estudio se propone denominar el proceso de interiorización de todos los asuntos que se desprenden de una vivencia en un espacio liminal como *fronteriorizació*n.[29] Con el término, derivado de "frontera" e

[29] Cabe señalar que, también otros críticos, como Humberto Félix Berumen y Jesús J. Barquet, han adoptado una terminología similar a la nuestra. Sin embargo, al revisar el trabajo de Humberto Félix Berumen en su obra (2017), *De contrabando y mojado. La frontera imaginada (México-Estados Unidos), ob. cit.* destacamos que, si bien sus agudas y perspicaces observaciones abren, a nuestro juicio, el camino hacia un proceso de interiorización, aún no llega a explicitarlo en términos de las sensaciones corporales. En su análisis, Félix Berumen introduce el concepto de "la fronteridad de la frontera", con el cual apunta al "ser-ahí" de las fronteras, entendidas como el resultado de su puesta en práctica como construcciones discursivas y por los efectos de un imaginario social. Aunque el crítico deja abiertas sus hipótesis sobre las formas en que la frontera mexicana ha sido representada simbólicamente dentro del imaginario social, también plantea

"interiorización", se hace referencia al impacto experiencial de la frontera, descrito a partir de la combinación de las percepciones *corporales* y *psicológicas* de los individuos que viven y experimentan este fenómeno. En esta visión, la experiencia de la frontera no significa simplemente la confrontación con un límite físico o simbólico, sino que conlleva una compleja experiencia corporal: de hecho, las personas que viven en una frontera geopolítica experimentan un conflicto constante entre exclusión e inclusión, entre la coexistencia de dos culturas, dos lenguas y dos realidades sociopolíticas. Las fronteras se convierten en lugares de cambio y, ejerciendo un poder de atracción, invitan y obligan a los individuos a redefinir sus identidades continuamente: en este proceso de redefinición de las identidades, las emociones y las experiencias relacionadas con el cuerpo y la psicología desempeñan un papel crucial.

Desde esta perspectiva, la riqueza de la literatura de la frontera norte reside en la posibilidad de explorar la perspectiva de un habitante de una de las fronteras más significativas simbólica y geopolíticamente del mundo. Al experimentar la vida en un contexto liminal, los habitantes se enfrentan a los retos y a las contradicciones que se desprenden de la presencia de la propia frontera. A nuestro juicio, a través de la narrativa heterogénea de la literatura del norte, es posible llegar a una comprensión alternativa tanto de la realidad fronteriza como de las experiencias de quienes habitan este territorio. La riqueza temática y estilística a través de la cual esta narrativa aborda el concepto de "frontera" al final se convierte a su vez en una herramienta capaz de mediar nuestra propia percepción del límite.

---

interrogantes acerca de los mecanismos, imágenes y discursos que han creado su presencia. Para abordar estas preguntas, Félix Berumen se acerca al concepto de "imaginario fronterizo", definido como el conjunto de imágenes, narrativas y símbolos a través de los cuales se reconocen y se valoran a las fronteras. Por su parte, Jesús J. Barquet, en su artículo de 2008, "La frontera en Callejón Sucre y otros relatos de Rosario Sanmiguel*"*, *ob. cit.* analizando los cuentos de Sanmiguel, considera que sus protagonistas se encuentran en un "estadio de fronterización" de su existencia, lo que implica un «proceso de transgresión de límites arbitrarios». En este sentido, Barquet sostiene que los personajes de Sanmiguel están situados en una *frontera de su existencia*, al margen de otras fases de su vida. En nuestro caso, especificamos que hablamos de un fenómeno diferente con respecto a lo teorizado por los críticos, aunque reconocemos que nuestra hipótesis se aproxima a las ideas desarrolladas por Humberto Félix Berumen.

Las teorías expuestas en esta sección sirven como fundamento para el análisis de los textos que conforman el *corpus* primario de este trabajo de investigación. En la segunda parte del estudio, nos proponemos evaluar estas teorías, comprobando tanto la existencia de nuevos cronotopos (o, por el contrario, refutando su aparición), como las distintas *reconfiguraciones del elemento "frontera"* y el *imaginario urbano* a este asociado. Finalmente, se investigarán las *consecuencias individuales* derivadas de la experiencia de vida *en una frontera*.

Corpus primario seleccionado

La elección del corpus para este estudio responde a la metodología adoptada, la cual busca ofrecer una representación heterogénea y coherente de la experiencia de vida en el escenario de la *ciudad fronteriza*, a través de las narrativas de autores originarios o residentes en estos espacios. En este sentido, los relatos seleccionados se ambientan en los entornos urbanos de Tijuana y de Ciudad Juárez, dos de las ciudades más emblemáticas y representativas de la frontera norte de México.

El corpus está compuesto por las siguientes obras: de Heriberto Yépez, los ensayos críticos-literarios de *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006), y las novelas de *A.B.U.R.T.O.* (2005) y *Al otro lado* (2008). De Luis Humberto Crosthwaite, se analizarán las colecciones de cuentos *Estrella de la Calle Sexta* (2000) e *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), además de algunos textos de *No quiero escribir no quiero* (1993). Finalmente, de Rosario Sanmiguel se examinarán cuentos extraídos de la colección *Callejón Sucre y otros relatos* (1994).

La selección de este corpus se basa en cuatro criterios fundamentales:

i. *Generación y temporalidad*: los escritores elegidos forman parte de la segunda ola generacional de la literatura de la frontera norte, con textos publicados, aproximadamente, en los últimos treinta años.

ii. *Escenario*: Los escritores elegidos tienen en común un espacio geográfico común, o sea, la ciudad fronteriza, y, en particular, se colocan en las dos ciudades más emblemáticas y representativas de los contextos fronterizos del norte de México: Tijuana y Ciudad Juárez.

iii. *Contexto geopolítico*: Los textos seleccionados están ambientados *en* la frontera geopolítica, respectivamente, la que divide Tijuana y San Diego y la entre Ciudad Juárez y El Paso. A partir de aquí, se desprenden las reconfiguraciones del elemento "frontera", adquiriendo rasgos distintos, pero, asombrosamente, símiles.

iv. *Reconfiguración de la frontera*: Se han elegido los textos más representativos e interesantes con respecto a la narración de las reconfiguraciones del elemento "frontera" y el imaginario urbano a este asociado, para

> investigar las formas y los significados que se desprenden a partir de la vivencia en un contexto liminal que se manifiestan tanto en la percepción del entorno como en un nivel individual.

A partir del estudio de este conjunto de textos, aspiramos a destacar las particularidades estilísticas y poéticas de cada autor, con el propósito de poner de manifiesto la heterogeneidad de la narrativa de la frontera norte y, al mismo tiempo, enfatizar la relevancia de las relaciones que surgen entre el autor, la obra y su particular contexto geográfico.

PRIMERA PARTE

CONTEXTO Y MARCO TEÓRICO.
ANÁLISIS DEL CONTEXTO GEOGRÁFICO Y SOCIOCULTURAL DE LA FRONTERA ENTRE MÉXICO Y ESTADOS UNIDOS

CAPÍTULO PRIMERO
LA FRONTERA COMO ESPACIO DE ENUNCIACIÓN

I.I. Reconocimiento objeto de estudio

La frontera, como símbolo y realidad histórica, ha sido un referente en el cual se han enfrentado identidades, nombres y símbolos provenientes de imaginarios diferenciados, constituyendo un espacio de profunda significación.

Partiendo con uno de los interrogativos que guiarán esta investigación, o sea, ¿qué es una frontera? Desde un punto de vista geopolítico, la frontera se define como una «línea de separación y de contacto entre dos o más Estados»:[30] a partir de esta básica definición, en realidad, se desencadena una compleja red de reflexiones.

En primer lugar, al concepto de frontera subyace lo de *discontinuidad,* o sea, una ruptura o fractura entre dos espacios: esto conlleva una cesura entre los modos de organización del espacio, es decir, entre dos sistemas de comunicación, dos sociedades que, en ocasiones, son diferentes e incluso antagonistas. Esta discontinuidad, característica primaria de la frontera, puede manifestarse en distintos ámbitos: territorial, económico, cultural e incluso religioso. Por esta razón se habla de diferentes tipos de fronteras, tales como las económicas, las lingüísticas o las culturales. Sin embargo, no siempre es inmediato que éstas coincidan con las propiamente llamadas fronteras geográficas.[31]

En términos generales, se puede afirmar que la frontera es, por excelencia, una *línea de enfrentamiento* entre dos realidades: por un lado, separa, mientras que, por otro lado, actúa como sitio de contacto para diversas relaciones sociales, económicas, religiosas, políticas y culturales.

Por su intrínseca naturaleza como lugar de confluencia y contacto, la frontera implica un complejo sistema de relaciones de proximidad y, al mismo tiempo, de separación, entre individuos con distintos niveles de desarrollo económico,

[30] LACOSTE, Yves, (1993), *Dictionnaire de géopolitique*, Paris: Flamarion, p. 658.

[31] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 2, n. 3, pp. 17-34.

cultural y político. En particular, la frontera México-Estados Unidos es un espacio donde convergen expresiones artísticas en cuanto a productos de los procesos históricos específicos de cada región. La frontera abarca una variedad de fenómenos sociales derivados del intercambio transfronterizo, insertándose dentro de un marco geográfico. Este intercambio ha dado lugar a la configuración de un sujeto que se reinventa a sí mismo a través del conjunto de valores y tradiciones compartidos por los habitantes de una zona liminal, constituyendo un bagaje cultural que evidencia un sentimiento de identidad y pertenencia a una región particular.

Si es verdad que se puede considerar la frontera como una entidad física, asimismo es esencial reconocer que no se trata simplemente de un límite físico y simbólico, económico y político. La frontera también abarca conceptos como alteridad, identidad, transculturación, migración, fusión y heterogeneidad.

En la actualidad, el término "frontera" posee una ambigüedad conceptual y cultural: a través de un repaso del discurso crítico, se observa la pluralidad de formas mediante las cuales se utiliza la noción de frontera. Sin duda, la pluralidad de significados que se asocian a la noción proviene de su carácter intrínseco de porosidad. Aunque el término indica cierto grado de dispersión e imprecisión, generalmente se especifican sus diferentes modalidades para darle un sentido más concreto.

Por lo que se refiere a su origen etimológico, según Carmelo Lisón Tolosana, *frontera* deriva de *frontero*, que a su vez viene de *fronte* y que significa "que está enfrente".[32] En la opinión del especialista, los diccionarios presentan un campo léxico con dos núcleos conceptuales ("frente a" y "límite") y dos líneas de fuerzas: la primera remite a la función referencial ("término divisorio de Estados") y la segunda contempla un sentido metafórico. De todas maneras, Lisón Tolosana, por lo que se refiere a la definición conceptual contemporánea de la frontera, opta por emplear el concepto de *límite*: el término "límite" (de *limes* y este de *limus*: atravesado) equivale a línea divisoria, a punto o momento final de algo y a separación.[33] En este contexto, la frontera, en su concepción de límite, designa una delimitación en términos geográficos y geopolíticos que remite a los confines territoriales. Sin

[32] LISÓN TOLOSANA, Carmelo, (1994), "Antropología de la Frontera", *Revista de antropología social*, n.3, Editorial Complutense, Madrid, pp. 75-103.

[33] *Ibid.*, p. 78.

embargo, esta definición no posibilitaría abordar de manera apropiada el estudio de las producciones artísticas y culturales de las sociedades que surgen tras la división territorial. Por esta razón, Lisón Tolosana subraya la importancia de la dimensión semántico-antropológica de la frontera, que remite a su uso metafórico como caracterizador y organizador del concepto.[34] De este modo, para analizar el concepto de frontera, es necesario considerar la metáfora espacial (o tiempo-espacial) que estructura el conjunto congruente de los valores éticos y de las perspectivas que los perciben.

Al mismo tiempo, otro término relacionado con la frontera es "*margen"* —del latín *margo*: borde, extremidad y orilla de algo—[35] que, en el contexto de la lectura, según Jacques Derrida, representa una «reserva inagotable». Derrida afirma que «más allá del texto filosófico, no hay un margen blanco, virgen, vacío, sin otro texto, un tejido de diferencias de fuerzas sin ningún centro de referencia presente […]».[36] En esta perspectiva, como señala Marisa Belausteguigoitia, el margen emerge como un sitio de análisis estratégico, un sitio que adquiere una posición privilegiada: de hecho, el margen genera un espacio liminal adicional que surge en los bordes y desde el cual derivan lógicas de acción distintas que pueden interpretarse como formas de resistencia. Concretamente, el concepto de margen de Marisa Belausteguigoitia tiene mucho que ver con lo planteado por Derrida, ya que la posicionalidad en los márgenes crea y multiplica los espacios de conocimiento que se superponen, estableciendo lecturas múltiples y diferenciadas.[37]

---

[34] *Ibid.*

[35] ZALAMEA, Fernando, (2018), "Hacia una resistencia sintética en filosofía matemática. Pensamiento lógico y pensamiento topológico en Riemann, Peirce y Grothendieck", *Spazio Filosofico*, 21 (1), pp. 27-33.

[36] DERRIDA, Jacques, (1998), *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Edición Cátedra, tercera edición, p. 30.

[37] Entrevista a Marisa Belausteguigoitia, "Proyecto Mujeres y Géneros en América Latina", Freie Universität, Berlín. El proyecto "Mujeres y género en América Latina" fue concebido dentro del programa de enseñanza virtual (Learning Management System) de la Universidad Libre de Berlín y se han creado además diversas unidades didácticas para la enseñanza, dentro del perfil de género del programa interdisciplinario de estudios sobre América Latina (M.A.) del Instituto de Estudios Latinoamericanos. Este proyecto se lleva a cabo en cooperación con estudiantes y

Por lo tanto, el margen representa un espacio epistemológico en el cual se localizan sujetos que son definidos como "otros", es decir, sujetos que no pueden articularse o representarse y, junto con otras formas de representación, quedan aislados y expulsados de los centros: por eso, se puede hablar del margen como un lugar de resistencia.

Con razón llama la atención una distinción fundamental entre la *frontera* propiamente dicha (*border*), entendida como la línea divisoria que separa dos realidades —generalmente provista de aduanas y mecanismos de control de acceso—, y la *franja fronteriza* (*border areas* o *espace frontalier*),[38] término que hace referencia al espacio que se extiende a ambos lados de la frontera en forma longitudinal y se prolonga hacia el interior de cada espacio nacional, con una «profundidad variable, aunque sin límites precisos».[39] Estas dos nociones son indisociables y constituyen el marco de los "fenómenos fronterizos".[40] Sin embargo, es fundamental reconocer la distinción entre estos dos términos para disipar confusiones y plantear con nitidez la problemática fronteriza.[41]

Tanto el *límit*e como el *margen* marcan trayectorias de relación con los espacios de poder y, al mismo tiempo, resultan fundamentales en la conformación del espacio fronterizo, ya que establecen líneas defensivas y ofensivas que marcan un

---

profesores del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín; enlace: https://www.lai.fuberlin.de/es/elearning/projekte/frauen_konzepte/projektseiten/frauenbereich/marisa/transcrip/transcrip2/index.html.

[38] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.* p. 17-34.

[39] MACHADO, Lia Osorio, (2005), "Estado, territorialidades, redes", in SILVEIRA, María Laura, (Coords.), *Continente em chamas*, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, pp. 243-281.

[40] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.* pp. 17-34.

[41] A este propósito, Lia Osorio Machado, en su artículo (2005) "Estado, territorialidades, redes", *ob. cit*., ofrece una ilustración teórica del área fronteriza entre dos naciones, subrayando las constantes interrelaciones que en esta ocurren: el "mapa" de Machado resalta la ubicación de las ciudades "gemelas" instaladas en el contexto fronterizo, señalando las dos respectivas *franjas fronterizas* (de cada país), cuyo punto de encuentro es propiamente la frontera (*border*) internacional, es decir, el límite establecido jurídicamente. Remítase a MACHADO, Lia Osorio, (2005), "Estado, territorialidades, redes", p. 260.

derecho de posesión. Estas líneas crean una separación intrínseca entre el "nosotros" y el "ustedes": de hecho, como afirmado por Perla Ábrego «límites 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».[42]

Además, hay que tener en cuenta que, en la actualidad, la característica de porosidad que se le atribuye a la frontera contrasta con muchas de las definiciones que, a partir de los años Ochenta, han delineado la frontera en términos de "límite, barrera, separación". Actualmente, estas etiquetas parecen desactualizadas, ya que el ambiente fronterizo se presenta como un espacio relativizado, donde se manifiestan las contradicciones de aquel intento de uniformidad cultural que, hoy en día, resulta inaguantable propiamente debido a su dinamismo. En la actualidad, es difícil hablar simplemente en términos de separación ya que la frontera se ha vuelto flexible y dinámica gracias a los nuevos desafíos de circulación, comunicación e interacción entre individuos y sus culturas.[43]

Por esta razón, resulta necesario replantear el concepto de frontera generando definiciones que tengan en consideración las intrínsecas contradicciones del espacio: el espacio de frontera resulta ser cambiante, ya que sus confines parecen difuminarse debido al continuo tránsito social, así como por las tendencias culturales. Los límites se transforman y la indeterminación de esta área favorece el intercambio sociocultural: en consecuencia, sería más apropiado hablar de «fronteras de transformación y continuidad», como sugiere en su ensayo Yvette De Báez.[44] De hecho, el sentido del concepto de "frontera", establecido en las últimas décadas, parece oscilar entre los significados de *límite* y de *atravesamiento*, remitiendo más

[42] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, 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, Approved by Dr. Christina Karageorgou-Bastea, Nashville, Tennessee, p. 3.

[43] BRENNA, Jorge E., (2011), "La mitología fronteriza: Turner y la modernidad", *Estudios fronterizos, nueva época*, vol.12, n.24, julio-diciembre, pp. 9-34.

[44] BÁEZ, Yvette Jiménez de, (2012), "Frontera, Historia Y Literatura.", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, n. 1, pp. 323–55.

a lugar heterogéneo, un sitio en el cual se hacen visibles las asimetrías, las desigualdades y las colisiones entre espacios culturales diferentes.

Con arreglo a esta visión y por la aportación de los estudios surgidos en México desde los años Noventa, actualmente se toma en consideración particularmente la componente espacial: de hecho, como afirmado por Lisón Tolosana, *frontera* es un término situacional, o sea, un concepto de orientación espacial que organiza un espacio determinado. Concretamente, en el interior de este espacio, la impresión liminal o marginal de la frontera está sujeta a la perspectiva del narrador de dicho espacio. Sin duda, la visión que se proporciona depende de los diversos sujetos que la experimentan, es decir, de los puntos de vistas de habitantes que la viven y la cruzan cotidianamente.

La frontera, entendida en su complejidad, no puede ser reducida a una mera línea divisoria geográfica: este concepto, cargado de significados, abarca múltiples dimensiones que incluyen no solo el ámbito geográfico, sino también el político, social y cultural. En este primer capítulo, se pretende abordar la frontera a partir de su conceptualización como *espacio de enunciación*, un concepto que trasciende su mera naturaleza de delimitación territorial, configurándose a través de distintas perspectivas que, reunidas en su conjunto, permitan reflejar las múltiples formas de "mirar" y conceptualizar a una realidad heterogénea. La frontera, en este sentido, se presenta sí como un lugar de encuentro, pero también, y paralelamente, es un sitio de fricción y resistencia, en el cual se reconfiguran continuamente tanto las identidades como las relaciones de poder.

Para comprender cabalmente este análisis, resulta indispensable considerar las categorías de *espacio*, *territorio* y *territorialidad* como elementos clave en el estudio de la frontera. En este sentido, siguiendo las teorizaciones de Gilberto Giménez,[45] se entiende que las representaciones del territorio no son neutras, sino construcciones sociales que confieren un valor simbólico al espacio, orientando así las prácticas y las actitudes de los actores sociales hacia él. Por lo tanto, la frontera no solo es un límite físico, sino un espacio en el que se concretan disputas por el poder, donde las interacciones sociales, económicas y culturales adquieren

[45] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* pp. 17-34.

relevancia en la construcción de significados. Asimismo, como base para la segunda parte del presente trabajo de investigación, resulta relevante retomar los enfoques teóricos y críticos que abordan el concepto de *espacio en el ámbito literario*, el cual configura como un constructo narrativo que refleja, moldea y organiza las percepciones de los sujetos dentro de un universo ficcional.

En consecuencia, a lo largo de este primer capítulo se intentará presentar un panorama teórico amplio y multidisciplinario que permita abordar la frontera como un fenómeno complejo, constitutivo de diversas representaciones y prácticas sociales.

I.II Espacio, territorio, territorialidad y frontera

Una de las características primordiales de la frontera remite a su intrínseca relación con el espacio, con el entorno histórico y social en el cual se concibe. Resulta crucial analizar la dimensión espacial, ya que esta última otorga a los individuos un estatus socioeconómico, ejerce una influencia de atracción y, dentro de sus límites, se implementa el sistema jurídico determinado por quienes operan en el marco de las leyes establecidas: es evidente, por lo tanto, que el espacio, la frontera y el poder están estrechamente interrelacionados.[46]

Para desarrollar un análisis exhaustivo de la frontera, resulta imprescindible trazar un recorrido por la teoría espacial con el fin de abordar su impacto, tanto como construcción material, dispositivo simbólico y realidad jurídica. En este sentido, se revisará el conjunto teórico multidisciplinario que ofrece distintas definiciones y significaciones del concepto de *espacio*. Por otro lado, resulta evidente que el análisis del *espacio* no es una tarea sencilla, por lo que resulta pertinente desglosarlo teóricamente y abordarlo con un enfoque epistemológico y un marco metodológico específico y claro.

[46] SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, *Nueva Época*, LXI, n.228, septiembre-diciembre, pp. 27-56.

En esta trayectoria, Henri Lefebvre subrayó la importancia del espacio *vivido*, entendiéndolo como un lugar «específicamente político»[47] en su dimensión material y discursiva. Para Lefebvre, habitar significa generar hábitats, lo que supone la apropiación de un territorio al que se le otorga una carga simbólica particular. La perspectiva de Lefebvre se complementa con la de Guy Di Meo[48] quien, siguiendo la tradición de Marx, considera el territorio como un fragmento espacial donde se entrelazan tres estructuras: la infraestructura (espacio físico que incluye el componente humano), la superestructura (campo político, ideológico y simbólico) y, en último lugar, la metaestructura (relación entre individuo y espacio). Adicionalmente, Pierre Bourdieu reflexiona sobre el espacio *social* como manifestación de las relaciones de poder y las interacciones entre los individuos dentro de un campo de fuerza: para el sociólogo, habitar conlleva la significación y apropiación de un espacio.[49] Por su parte, Michel de Certeau ofrece una definición en términos de espacio *practicado*, donde los individuos se asimilan a las estructuras territoriales mediante prácticas culturales, es decir, métodos de actuar y estrategias, con el objetivo de crear nuevos hábitats.[50]

Igualmente, es significativa la contribución de Michel Foucault, quien, en diferentes entrevistas,[51] reflexiona en torno a la arquitectura en términos de

---

[47] *Ivi,* p. 29.

[48] DI MEO, Guy, (1993), "Les Territoires de la Localité. Origine et Actualité", en L'espace Géographique, Vol.22, n.4, pp.306-317. Citado en SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.*

[49] BOURDIEU, Pierre, [1994] (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Traducción de Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona.

[50] CERTEAU, Michel de, [1990] (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard, traducción de Alejandro Pescador, México, Cultura libre, Universidad Iberoamericana. Título en francés: L*'invention du quotidien I. Arts de faire*, p. 129.

[51] En particular, se hace referencia a la entrevista incluida en BENTHAM Jeremías, (1980), *El Panóptico*, "El ojo del poder" entrevista con Michel Foucault, Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Ed. La Piqueta, Barcelona, pp. 9-28; y a "Space, Knowledge and Power", una entrevista realizada en 1982 y publicada en RABINOW, Paul, (1984), *The Foucault Reader*, traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima (con derechos de reproducción concedidos por la revista

organización política, afirmando que desde finales del siglo XVIII la ciencia arquitectónica ha empleado la disposición espacial con fines económicos-políticos. Según Foucault, el espacio desempeña un papel crucial en todas las formas de vida comunitaria y, sobre todo, en el ejercicio de poder: a partir de la relación entre poder y espacio, el filósofo considera la impronta espacial como una característica específica de nuestra época.[52] De hecho, el problema del "sitio" atañe a las cuestiones demográficas y vivenciales que, en palabras de Foucault, confirman que «estamos en una época en la cual el espacio se nos da bajo la forma de relaciones de emplazamiento».[53] En la visión foucaultiana, el vínculo entre el espacio y las relaciones proporciona una serie de emplazamientos vivenciales que se reconocen de inmediato, tales como los "emplazamientos de pasajes" (calles, trenes), "de detención provisoria" (café, cines), "de descanso" (casa, habitación) y, por último, los llamados "espacios otros", que Foucault define como "no lugares".[54] Estos se entienden como espacios creados por lógicas institucionalmente normativas, que todavía no se insertan completamente en ellas. En este sentido, los no lugares son espacios de dialéctica por excelencia, representando el conflicto permanente entre poder y resistencia social: en estos espacios, los sujetos se encuentran en un vacío de responsabilidad y se cuestionan sobre lo que ocurre fuera de ellos.

En la opinión de Foucault, los no lugares funcionan como catalizadores epistémicos de las *heterotópias* (de *héteros*, otro, y *topos*, lugar), pues se definen como lugares que yuxtaponen espacios que «deberían ser incompatibles».[55] El estudio de estas heterotopías, ciencia definida por el filósofo como "heterotopología", resulta

Punto de Vista, Buenos Aires, donde fue publicada en el número 74 del año 2002, pp. 30-36), Nueva York.

[52] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Culiacán: UAS.

[53] "Space, Knowledge and Power", entrevista realizada en 1982 y publicada en Paul Rabinow, The Foucault Reader, Nueva York, 1984. Se utiliza aquí la traducción, de acuerdo con la versión francesa, ofrecida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima.

[54] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.*

[55] FOUCAULT, Michel, (2010), *El cuerpo utópico. Heterotópias*. Buenos Aires, Nueva Visión, p. 25.

revelador del espacio en que vivimos y, por lo tanto, también de los cambios y mutaciones de una cultura. En esta trayectoria, Foucault se ocupa de definir los principios comunes de las heterotopías, empezando por la constatación de que estos lugares son universales y constantes en todo grupo humano; en segunda instancia, las funciones de las heterotopías pueden variar a lo largo de la historia y, por lo tanto, resultan significativas de los impulsos culturales. Además, el tercer principio señalado por el filósofo remite a la capacidad de yuxtaponer y reunir múltiples emplazamientos en un único sitio, mientras que el cuarto principio hace referencia a la relación entre las heterotopías y el tiempo. Finalmente, Foucault determina que estos espacios "otros" cumplen una función que oscila entre dos extremos, generando así espacios de ilusión o de compensación.[56]

Los lugares heterotópicos funcionan como espacios contrarios o contrapuestos a los valores predominantes de la sociedad que los produce, constituyéndose como áreas que se distinguen por la función social que cumplen dentro de una determinada cultura. Es importante señalar que, en contraposición a los espacios utópicos (imaginarios o "sin lugar real"), las heterotopías se distinguen por ser tanto lugares reales como imaginarios, simbolizando una forma de "utopía realizada".[57] Foucault destaca dos clases de heterotopías: en primer lugar, se encuentran los lugares privilegiados, sagrados o prohibidos (es decir, los espacios destinados a individuos en relación con momentos específicos o "estados de crisis", como los lugares reservados para las mujeres durante el embarazo); en segundo lugar, están los espacios asignados a individuos cuyo comportamiento se desvía de las normas establecidas (como las casas de reposo, hospitales psiquiátricos o prisiones). En última instancia, el filósofo afirma que las heterotopías suponen un sistema de apertura y de cierre, pues conforman lugares que, a pesar de estar aislados del espacio circundante, siguen siendo penetrables.

Desde esta perspectiva, las heterotopías marcan principalmente el "afuera", y, según Henri Lefebvre, los lugares heterotópicos representan «el lugar otro y el

[56] *Ibid.*

[57] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, El Colegio de la Frontera Norte, COLEF, Tijuana, México.

lugar de lo otro, excluido e implicado a la vez»,[58] lo que los convierte, por definición, en lugares de exclusión.

En otras palabras, según Octavio Spíndola los "no lugares":

> […] son recortes geográficos de tiempo, sistemas de aislamiento a partir de la gestión territorial corporalizada, reinvenciones rizomáticas objetivadas que se cierran y abren al exterior; generan experiencias traumáticas a la vez que renovadoras, son un horizonte de posibilidades, de renarrativización espacial, y consienten directrices políticas revolucionarias o, al menos, transformadoras.[59]

Todavía, cabe señalar que los "no lugares" foucaultianos se diferencian de los postulados por Marc Augé, para quien los "no lugares" son espacios desprovistos de historia y convivencia y, por lo tanto, no pueden generar relaciones significativas.[60] Sin embargo, en ambas posturas teóricas se encuentra una sintonía en el reconocimiento de la relación entre Alteridad y espacio: en la simbolización del espacio, en efecto, se pone de manifiesto una alteridad externa que existe en función de una alteridad interna,[61] marcando una distinción fundamental en la relación entre el individuo y su entorno.

Por su parte, la antropóloga Teresa del Valle, siguiendo la visión de Mijaíl Bajtín,[62] centra su atención en la interactuación entre espacio, tiempo y sensibilidades, argumentando que de esta relación surgen cronotopos: estos conceptos abarcan el espacio *vivido, practicado, social* y el *no lugar*, transformándose en símbolos polisémicos que evocan memorias y sensibilidades.[63] En este sentido, la reflexión

---

[58] LEFEBVRE, Henri, (1970), *La revolución urbana*, España, Alianza, p. 134.

[59] SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.,* p. 30.

[60] *Ibid.*

[61] AUGÉ, Marc, (1933), "Espacio y alteridad", en *Revista de Occidente*, n.140, Madrid, pp. 13-34.

[62] BAJTÍN, Mijaíl, (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.

[63] DEL VALLE, Teresa, (1999), "Procesos de la memoria: cronotopos genéricos", en *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Núm. 19, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 211-225.

de Del Valle abre a una serie de interesantes asuntos, empezando por cuestionar si el espacio es un generador de identidad temporal o si, por el contrario, es posible hablar de una memoria propiamente espacial.[64] En este sentido, la interpretación del espacio a través de los cronotopos se vincula con la perspectiva de Manuel Castellas, quien afirma que «desde el punto de vista social, no hay espacio […], sino espacio/tiempo históricamente definido, espacio construido, trabajado, practicado por las relaciones sociales».[65]

Es importante reconocer que, en las últimas décadas del siglo XX, las reflexiones sobre la "pasión espacial" se han intensificado: esto se debe, presumiblemente, a los cambios de paradigmas que han llevado al hombre contemporáneo a reexaminar su relación con el espacio que habita y su conexión con el entorno. Leonard Lutwack, al analizar estos fenómenos, observa cómo la centralización del gobierno y de los procesos económicos, así las comunicaciones y la redistribución de los espacios residenciales, han transformado la noción en función del movimiento.[66] En su opinión, estos procesos han dado lugar a una nueva condición humana, en la que la importancia del espacio fijo desaparece en función de la necesidad de movilidad y comunicación: por esta razón, Lutwack sostiene que el hombre contemporáneo se ve afectado por el mal moderno del "sin-espacio".[67] De hecho, como afirmado por Alicia Llarena, en la actualidad la pérdida de la referencia espacial parece evidente, especialmente a la luz de las grandes migraciones, un fenómeno que ha causado desplazamientos entre las naciones con los consiguientes desajustes entre identidad y territorio.[68] Además, resulta significativo que, mientras que los procesos globalizadores aceleraban, la atención hacia el espacio se haya vuelto mayor,

---

[64] *Ibid.*

[65] CASTELLAS, Manuel, (1974), *La cuestión urbana*, Ciudad de México, Siglo XXI, p.485 citado en SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.,* p. 3.

[66] LUTWACK, Leonard, (1984), *The role of Place in Literature*, Syracuse, Syracuse University Press; «The dwindling importance of fixed places in the lives of individuals... the change from a life influenced by locations to a life governed by mobility and communications», p. 213.

[67] *Ivi*, pp. 182-183.

[68] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.,* p. 21.

revitalizando las tensiones entre lo local y lo global, dando lugar a la noción de "glocalización".

En las palabras de Alicia Llarena, de hecho:

> […] movilidad y desplazamiento, comunicación y exilio, internacionalización e itinerancia, no han conseguido restar presencia a regiones y provincias, sino al contrario, las han dotado de un relieve especial, afirmando la importancia del territorio, como sugieren las modas étnicas, el énfasis ecológico, e incluso los intereses de la nueva geografía, atenta hoy como nunca a los efectos sociales del espacio más inmediato […].[69]

Según José Villanueva Zarazaga, es fundamental conocer el territorio, ya que, en la medida en que esto se conoce, se pueden entender temas y problemáticas de la actualidad como, por ejemplo, los nacionalismos, la identidad territorial y los temas de los conflictos fronterizos.[70] En este sentido, la evolución de la geografía actual permite comprender la relevancia del espacio en sus circunstancias actuales, subrayando la importancia de una armonía, desde una perspectiva filosófica, entre localidad y universo. Concretamente, las tensiones entre lo local y lo universal no afectan solamente la dimensión económica del proceso globalizador, sino que también implican sus dimensiones políticas y culturales, de las cuales surgen reflexiones identitarias. Villanueva, en este contexto, subraya que la geografía moderna debe abordar el fenómeno de la mundialización y globalización, sugiriendo que «se debe enseñar una geografía que desde lo local se aproxime a lo mundial. Lo general y lo particular tienen hoy unos términos nuevos, globalización y fragmentación, que se sintetizan en uno, *glocalización* [...]».[71]

Sin embargo, en proporción directa al fenómeno de la mundialización, surge una tendencia a revitalizar el regionalismo: este proceso, según el geógrafo Milton

---

[69] *Ibid.*

[70] VILLANUEVA ZARAZAGA, José, (2002), "Algunos rasgos de la geografía actual", *Biblio 3W, Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, vol. VII, n. 342, 15 de enero de 2002. [Disponible en el enlace: http://www.ub.es/geocrit/b3w-342.htm, fecha de consulta 2 abril de 2023, s/p].

[71] *Ibid.*

Santos, emerge como una consecuencia directa de la misma mundialización, ya que, globalizando los lugares, se vuelven más evidentes las singularidades y especificidades de cada región.[72] Se trata, sin duda, de un debate complejo en el interior del cual es crucial considerar que los movimientos de "post" —postmodernidad, postoccidentalismo, postorientalismo y postcolonialidad — han facilitado la expansión de un capitalismo sin fronteras, promoviendo la uniformidad y la estandarización en contraposición de la heterogeneidad.

En esta trayectoria, el proyecto crítico de la modernidad, tal como lo plantea Walter Mignolo, ha promovido la descentralización y la ruptura de la relación entre áreas culturales y la producción de conocimientos. Según Mignolo, este enfoque contribuye a «la restitución de las historias locales como producto de conocimientos que desafían, sustituyen y desplazan las historias y epistemologías globales».[73] Por esta razón, el espacio propio, la región y la perspectiva desde la cual se enuncia un discurso estimulan un pensamiento fronterizo y de confluencias, en detrimento del "mito de la unidad".

En suma, la lectura del espacio aquí propuesta permite afirmar que el espacio es, en definitiva, una construcción lógica, cuya comprensión ha sido constantemente reafirmada por diferentes disciplinas, especialmente aquellas que han sido particularmente atentas a las manifestaciones de las "leyes" espaciales. Para profundizar en los principales problemas metodológicos relacionados con la espacialidad, es necesario analizar la relación entre *frontera*, *Estado* y *nación*, para luego dilucidar la correspondencia entre frontera, cultura e identidad.

En este contexto, Eric Hobsbawm, quien se ocupó de la teorización del concepto de nación, establece en su obra *Naciones y nacionalismos desde 1780* (1998), una definición histórica de la noción, dividiendo su evolución en tres etapas: en la primera, según el historiador, prevalecieron los aspectos culturales, literarios y folclóricos; la segunda etapa presuponía un reforzamiento de los aspectos originarios a través de algunas figuras clave de luchadores sociales; y, al final, la última etapa estuvo caracterizada por un programa educativo y pedagógico a nivel masivo

[72] MILTON, Santos, (1966), *De la totalidad al lugar*, Barcelona, Oikos-Tau.

[73] MIGNOLO, Walter, (1998), "Posoccidentalismo: el argumento desde América Latina", *Cuadernos Americanos*, 1 (67), p. 153.

promovido por el aparato estatal.[74] En cuanto a la relación entre la nación y el Estado, la postura de Hobsbawm se conjuga con la de Benedict Anderson, puesto que ambos concluyen que la nación se separa del Estado, entendiendo este último como un aparato institucional políticamente construido, cuya finalidad es la administración de un territorio delimitado por límites establecidos.[75]

En la opinión de Hobsbawm, el carácter espiritual del nacionalismo representa el elemento cohesionador de la nación misma, ya que es la colectividad misma la que, al ser reconocida por sus miembros como una unidad con necesidades comunes y una memoria compartida, da forma a una estructura narrativa cohesionadora.[76] Por su parte, Anderson destaca la dimensión *imaginada* de la nación, argumentando que «aún los miembros de la nación más pequeñas no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no lo verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión».[77] De acuerdo con el sociólogo irlandés, los sujetos que componen una comunidad comparten un conjunto de tradiciones, símbolos e historias que les permiten crear un mutuo sentido de pertenencia a una colectividad. Además, la idea de una comunidad se ve reforzada por la ubicación en un espacio que pertenece a dicha sociedad, así como por la oficialización de una lengua dominante. Las teorizaciones de Hobsbawm y de Anderson coinciden, por tanto, en que una colectividad se apropia de un espacio que la contiene, otorgándole un sentido ritual en su especificidad. En otras palabras y, siguiendo lo postulado por Deleuze y Guattari, las comunidades hacen del territorio una *territorialidad*.[78]

---

[74] HOBSBAWM, Eric, (1998), *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.

[75] SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.*

[76] *Ibid.*

[77] ANDERSON, Benedict, (1993) *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, VERSO *Imagined Communities, Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York 1983, Traducción de Eduardo L. Suarez, Fondo de Cultura Económica, México, p. 23.

[78] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, [1997] (2004), *Mil Mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia,* Pre-textos, Valencia.

En este contexto, es necesario reflexionar sobre el concepto de *territorio*, entendido desde la perspectiva crítica de la geografía, como una construcción social resultado del ejercicio de las relaciones de poder. Pero, ¿a qué nos referimos con "relaciones de poder"? Estas pueden ser tanto materiales como simbólicas, y se configuran a partir de la producción de un espacio que se construye de distintas maneras, en función de las vivencias, las percepciones y las concepciones específicas de los individuos o grupos sociales que lo habitan.[79] En realidad, se trata de una dualidad que el geógrafo Rogério Haesbaert[80] sintetiza afirmando que el territorio abarca siempre dos dimensiones: la primera es de tipo simbólico-cultural, manifestándose a través de una identidad territorial atribuida por los grupos sociales sobre el espacio en que viven (en este sentido, se trataría de una forma de apropiación); la segunda, hace referencia a una dimensión más concreta, de carácter político disciplinar, en términos de apropiación y ordenación del espacio como forma de dominio y control sobre los individuos.[81]

En esta perspectiva, resulta crucial tomar en consideración lo teorizado por Deleuze y Guattari, deteniéndose en la definición conceptual de "territorio" que se destaca en *Micropolítica: cartografía del deseo*, donde los autores exploran cómo el territorio es entendido no solo como un espacio físico, sino como un espacio profundamente entrelazado con las relaciones de poder y control social:

> La noción de territorio aquí es entendida en sentido muy amplio, que traspasa el uso que hacen de él la etología y la etnología. Los seres existentes se organizan según territorios que ellos delimitan y articulan con otros existentes y con flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo tanto a un espacio vivido como a un sistema percibido dentro del cual un sujeto se siente 'una cosa'. El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es el conjunto de representaciones las cuales van a desembocar,

[79] HERNER, María Teresa, (2009), "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", *Huellas*, n.13, pp. 158-171.

[80] HAESBAERT, Rogério, [2011] (2004), *El mito de la desterritorialización: del 'fin de los territorios' a la multiterritorialidad*, traducción de Marcelo Canossa, México, Siglo XXI.

[81] *Ibid.*

> pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos.[82]

Una característica central de estos agenciamientos es la *territorialidad* que los filósofos franceses analizan de manera transversal en *Mil Mesetas* (2004), específicamente en la meseta número once, "Del Ritornello".[83] Según los autores, de hecho:

> Todo agenciamiento es en primer lugar territorial. La primera regla concreta de los agenciamientos es descubrir la territorialidad que engloban, pues siempre hay una. El territorio crea el agenciamiento. El territorio excede a la vez el organismo y el medio, y la relación entre ambos; por eso el agenciamiento va más allá del simple 'comportamiento'.[84]

Desde la perspectiva de Deleuze y Guattari, un territorio no se concibe como un objeto o una cosa, sino como un acto, una relación, un movimiento concomitante de territorialización o desterritorialización sobre el cual se ejerce un control.[85]

Así, la territorialidad, más que configurarse como la simple apropiación de un espacio por parte de una comunidad, está cargada de cronotopos espaciales y delimitada por fronteras que funcionan como dispositivos simbólicos y lugares de enunciación.

Es crucial, sin embargo, introducir una distinción adicional para aproximarse al papel que desempeña la frontera. Desde la perspectiva de la nación, la frontera se presenta como un concepto abstracto, ideológico y cultural, mientras

---

[82] GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, [1986] (2006), *Micropolíticas, cartografías del deseo*, Traducción de Florencia Gómez, Traficantes de sueños, Madrid, p. 372.

[83] DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, [1997] (2004), *Mil Mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia,* Pre-textos, Valencia, p.513. *Meseta número onc*e: dividida en tres partes: la primera introduce la temática central, ¿por qué se crea la música?; la segunda elabora una teoría de la creación de territorios; la última es una ejemplificación de lo anterior aplicado a la música culta de occidente.

[84] *Ibid.,* p. 513.

[85] HERNER, María Teresa, (2009), "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", *ob. cit.*

que, desde el punto de vista del Estado, su función está vinculada a su rol como aparato jurídico y administrativo.[86] Esta distinción es de suma importancia ya que, en relación con el Estado, las fronteras han sido asociadas al concepto de límite.

Según Octavio Spíndola, el espacio de frontera, construido jurídicamente, se ve influenciado por las estrategias geopolíticas que históricamente han sido sometidas a revisión. En concreto, la construcción de una frontera estatal siempre se lleva a cabo a través de dos etapas: en primer lugar, la delimitación en términos de ejercicio político de negociaciones, un proceso actuado por diplomáticos y al cual sigue la demarcación realizada por los geógrafos, topógrafos y geólogos. La segunda etapa está constituida por la administración, supervisión y gestión de los recursos mediante mecanismos científicos, actuados dentro de un marco temporal determinado.[87]

Por otra parte, desde el punto de vista histórico, Spíndola señala tres momentos fundadores en la configuración del orden internacional y de la regulación de las fronteras nacionales: en primer lugar, la firma del Tratado de Münster en 1648 — que devino en la Paz de Westfalia— estableciendo los principios de soberanía nacional y de integridad territorial; en segunda instancia, se subraya el Congreso de Viena de 1815, en el cual los diálogos políticos se centraron sobre la importancia de las fronteras en cuanto elementos estratégicos del orden público internacional. El último momento está constituido por una «tríade de procesos históricos paralelos»[88], que incluye la caída del Muro de Berlín, la desintegración de los Estados multinacionales de Europa del Este[89] y el proceso de descolonización. Esta tríade hace referencia a momentos históricos en los cuales se ha puesto en cuestión el significado nacional de las fronteras como construcciones jurídicas, a la vez que han puesto en tela de juicio los temas del reconocimiento internacional, la legitimidad estatal y la importancia de la burocracia sobre las políticas internacionales. Las

[86] SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.*

[87] *Ibid.*

[88] *Ibid.,* p. 35.

[89] *Ibid.*

fronteras, por lo tanto, en la demarcación de los Estados democráticos contemporáneos tienen:

> Una relevancia jurídica: indican a qué derecho estamos sometidos, y qué personas e instituciones ejercen autoridad sobre el territorio. En el pasado, esto pudo haber sido el único significado de las fronteras políticas. Pero en las democracias modernas las fronteras de los Estados nación son más que eso. También definen un cuerpo de ciudadanos –una comunidad política– que se percibe como titular de la soberanía, y cuya voluntad e interés conforman los estándares de legitimidad política.[90]

A lo largo de esta trayectoria, resulta evidente que el Estado está estrechamente ligado a un territorio gestionado a nivel internacional, configurando este territorio como una construcción cultural con un sólido anclaje histórico. El territorio, en su devenir, se encuentra vinculado con los procesos históricos y las transformaciones de sus habitantes, convirtiéndose en una expresión de las sociedades y desempeñando una función estratégica. En este sentido, consideramos que el territorio es un espacio que abarca dimensiones físicas, sociales, históricas y simbólicas. Resulta relevante, por tanto, referirse a la teoría de Joël Bonnemaison,[91] quien distingue tres niveles de territorio: en primer lugar, el territorio *estructural u objetivo*, representado en los mapas y estudiado por la geografía física; en segundo lugar, el territorio *vivido o subjetivado*, que corresponde al ámbito de estudio de la geografía de la percepción; en fin, el territorio *cultural*, entendido como el lugar de una escritura geo-simbólica.[92]

---

[90] KYMLICKA, Will, (2006), *Fronteras territoriales*, Madrid, Trotta, p. 45. Citado en SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.,* p. 35.

[91] BONNEMAISON, Joël, (1981), «Voyage autour du territoire», en *L'Espace géographique*, tome 10, n., 4, pp. 249-262. Mencionado en GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.* p.21.

[92] A este propósito, Joël Bonnemaison (1981) define un geo-símbolo como «un lugar, una extensión o un accidente geográfico que por razones políticas, religiosas o culturales revisten a los ojos de ciertos pueblos o grupos sociales una dimensión simbólica que alimenta y conforta su identidad». BONNEMAISON, Joël, (1981), «Voyage autour du territoire», *ob. cit.* p. 256.

Particularmente, dentro de estos niveles, el sociólogo Gilberto Giménez subraya un concepto que se encuentra en el segundo nivel de los de Bonnemaison, es decir, el de la geografía de la percepción. Aquí se encuentra una conceptualización del territorio que toma en consideración no solamente una realidad "externa", sino que también aborda una realidad territorial *"interna",* no visible, que está filtrada y sometida a las distintas modalidades de aquellos que la experimentan. Giménez señala que este nivel corresponde al «territorio representado internamente por los actores sociales e incorporado a su sistema de valores»[93], sean ellos instrumentales o simbólicos.[94]

Por esta razón, podemos llegar a la formulación según la cual:

> […] todo individuo tiene una representación simbólica de su territorio, la cual prescinde de la totalidad y de la analiticidad de los elementos que lo constituyen, pero los resume en pocos y vigorosos rasgos, suficientes para orientar sus decisiones.[95]

De esta teoría se desprende que el concepto de *representación* desempeña un papel determinante en la conceptualización del territorio y, por ende, también en la delimitación de las fronteras. Este concepto adquiere una relevancia fundamental en la nueva geopolítica, una rama de la geografía que se ocupa de analizar las rivalidades territoriales, las cuales surgen por diferentes razones, desde las estratégicas hacia las simbólicas. Uno de los principales exponentes de este enfoque es Yves Lacoste,[96] quien ha investigado estas rivalidades, especialmente aquellas derivadas de concepciones contrapuestas sobre un territorio en disputa o sobre algunos de sus componentes, como es el caso de las fronteras. A este propósito, Lacoste reflexiona sobre el rol de las "ideas geopolíticas": según el geógrafo francés, estas no son más que representaciones, entendidas como maneras de "hacer presente" la realidad

[93] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* p. 22.

[94] *Ibid.*

[95] *Ivi*, p. 21.

[96] LACOSTE, Yves, (1993), *Dictionnaire de géopolitique*, *ob. cit.*

territorial en la mente o en los mapas, constituyendo parte del imaginario colectivo sobre el territorio.

Siguiendo esta teoría geopolítica, Gilberto Giménez reflexiona sobre las representaciones sociales, que define como una «organización significante de la misma [realidad]»,[97] dependientes de factores generales como el contexto social e ideológico y el lugar en el cual se encuentran los actores sociales. Aplicando la teoría de la representación social del territorio, Giménez subraya varias hipótesis útiles para analizar un territorio tan peculiar como la frontera entre México y Estados Unidos. Estas hipótesis son:

I. Las representaciones que tienen por referente el territorio o sus elementos componentes [es decir, las fronteras] […] no son representaciones neutras, sino representaciones constructivas que confieren un valor simbólico añadido, es decir, un significado social, a la geografía física de un lugar.
II. Estas representaciones son socialmente compartidas, y resultan de la interacción social con el medioambiente físico.
III. Las representaciones del territorio tienen una eficacia propia en la medida en que orientan las actitudes y las prácticas territoriales de los actores sociales.
IV. Las representaciones del territorio revisten […] un carácter socio-céntrico, es decir, sirven a las necesidades, valores e intereses de los individuos y de los grupos.
V. Por último, no debe subestimarse la participación de los medios masivos de comunicación en la construcción de las representaciones territoriales.[98]

De las teorías propuestas por Giménez, sobresale cómo las representaciones territoriales ofrezcan un enfoque integral que muestra cómo la geografía de un lugar, lejos de ser una mera realidad física, se convierte en un constructo social cargado de significados simbólicos. Según Giménez, las representaciones territoriales

[97] *Ibid.,* p. 24.

[98] *Ibid.,* pp. 24-25.

no son neutrales, sino que se construyen a partir de la interacción social, convirtiéndolas, pues, en reflejos de los valores y las necesidades de los grupos sociales. Estas representaciones, además de orientar las actitudes y prácticas de los individuos, están profundamente influenciadas por los intereses socio céntricos de los actores sociales, lo que significa que siempre están alineadas con los objetivos de los grupos que las generan. En otras palabras, la apropiación de un espacio, que según Gilberto Giménez constituye uno de los principales ingredientes del territorio, se encuentra junto con el poder y la frontera. Siguiendo las ideas de Edward Soja,[99] la frontera es un elemento esencial de la espacialidad, puesto que el influjo que ejerce participa activamente en la constitución sociohistórica y simbólica del territorio.[100]

Este recorrido teórico ha permitido esbozar un panorama amplio desde el cual se puede esquematizar la realidad en un mundo *glocal*, así como replantear los aspectos políticos, sociales y culturales que subyacen en las consideraciones teóricas sobre el espacio, el territorio y la territorialidad como construcciones geopolíticas. Ahora se ofrece un ulterior análisis del concepto de frontera como "espacio" desde la perspectiva de la geografía humana, para aterrizar una reflexión sobre esta en los términos de campo identitario y, posteriormente, creación literaria.

I.II.I. *El espacio de la frontera: reflexiones desde la geografía humana*

> La frontera reúne el centro, está en los márgenes, y desde los márgenes puede corroer el edificio de la homogeneización creado por el universalismo centralista.
>
> IRIS M. ZAVALA

Para empezar, es necesario subrayar que, en las ciencias sociales, el concepto de frontera adquiere diferentes significados y usos, tanto en términos temporales como espaciales. Como se ha señalado, este concepto y sus expresiones

[99] SOJA, Edward W., (1989), *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, New York: Verso.

[100] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.*

equivalentes cumplen distintas funciones políticas, sociales, económicas, militares y sociales. El objetivo de este apartado es explorar las diferentes posturas epistemológicas sobre la frontera en el ámbito de las ciencias sociales y, principalmente, desde la perspectiva de la geografía humana, para aproximarse a este concepto con una mirada transversal y ofrecer un panorama crítico y teórico heterogéneo. Sin embargo, aunque las teorías de las ciencias sociales constituyen una base dentro del marco teórico sobre la frontera, estas perspectivas se alejan de los objetivos específicos de este trabajo. Por ello, se ofrecerá mayor atención a las conceptualizaciones propias de la disciplina geográfica sobre el concepto de frontera.[101]

En la geografía humana[102] se pone especial énfasis en las categorías geográficas para entender el origen y la evolución de las fronteras: en este sentido, se proporcionan diversas definiciones del concepto de "frontera", que combinan categorías espaciales (zona, región, territorio) con fenómenos y procesos sociales, además de los sujetos involucrados. En esta trayectoria, en la geografía humana se distinguen dos posturas epistemológicas que separan las interpretaciones de la frontera: la primera la conceptualiza como un "espacio absoluto", mientras que la segunda prefiere la interpretación como un "espacio socialmente construido".

En relación con la definición de la frontera como "espacio absoluto", es importante señalar que este concepto ha perdurado en el pensamiento geográfico desde mediados del siglo XIX hasta la década de los años Sesenta. El núcleo principal de la postura es la conceptualización del espacio geográfico como una unidad orgánica

[101] En este contexto, se hace una breve referencia a las interpretaciones históricas y jurídicas que conceptualizan la frontera como un espacio histórico o territorial. Para ambas disciplinas, la frontera se entiende a partir de los componentes que la constituyen: desde la historiografía, como el contexto de los acontecimientos sociales, y desde el derecho, como el "contenedor" de las regulaciones jurídicas. *Cfr.* ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto 'frontera' en la geografía humana", *Perspectiva Geográfica*, vol.17, enero-diciembre, pp. 71-96.

[102] Con el término "geografía humana" se hace referencia a una disciplina que se encarga del estudio de las sociedades humanas desde una perspectiva espacial, analizando la relación entre la sociedad y su entorno físico. Según la definición ofrecida por el Cambridge Dictionary: «The study of the different ways in which human societies develop and operate in relation to their physical environment» (consultable en el enlace: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/human-geography#google_vignette).

que responde a sus propias leyes: por esta razón, para los autores que respaldan esta perspectiva de la frontera, el límite territorial pasa a un segundo plano frente a las que se denominan las "fronteras estratégicas". Según esta interpretación, por "frontera estratégica" se entiende «la franja del terreno, zona o región de defensa del territorio, adyacente al límite territorial y que sirve además para ubicar la contigüidad entre las diferentes regiones estratégicas».[103] De acuerdo con Juan Carlos Arriaga, a partir de esta definición de la frontera como "espacio absoluto", surgen otras posturas distintas, entre las que se incluyen la de la frontera como "zona de interpenetración" y la de "fronteras dinámicas".[104]

A este propósito, quien se ocupó de la definición de la frontera en términos de "zona de interpenetración" fue Camile Vallaux en su obra "El suelo y el Estado" (1914). Para el geógrafo francés, la frontera resulta ser una zona de interpenetración y, al mismo tiempo, de separación, pues en ella se presentan con intensidad las fuerzas de desunión y unión entre grupos sociales. Además, es importante señalar que, de acuerdo con Vallaux, la frontera cambia tanto en el tiempo como en el espacio, así como sus funciones y usos sociales: en la opinión del geógrafo, los movimientos de individuos, ideas y bienes simbolizan interferencias que alteran la existencia de los límites de los Estados. En este contexto, para Vallaux, la frontera no puede considerarse simplemente como una línea de separación territorial, sino que debería ser considerada en cuanto zona adyacente a los límites internacionales.[105]

Por su parte, Jacques Ancel, colega de Vallaux, abordó la tesis de las "fronteras dinámicas" y presentó una concepción original al respecto: en su ensayo "Géographie des frontières" (1938), Ancel afirma que la frontera posee un valor relativo, o sea, su significado depende de las funciones que se le asigna al grupo social en el poder, encargado de dividir y separar el territorio. A partir de esta

[103] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.,* p. 75.

[104] *Ibid.*

[105] VALLAUX, Camille, [1991] (1914), *El suelo y el estado*, Daniel Jorro, Madrid, p.89. Citado en ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.,* p. 81.

conceptualización, Ancel distingue dos enfoques para definir la frontera: el primero, definido "determinista", considera las características físicas del suelo como factor determinante de la existencia de una frontera; mientras que el segundo la concibe como un producto de la acción humana.[106] Siguiendo lo postulado por Ancel, por lo tanto, son los grupos sociales que detienen el poder los que califican a la frontera en cuanto a lugares de tensión, definiéndola como zonas vacías, regiones económicas o estratégicas: estos calificativos no provienen de la ubicación geográfica de las fronteras, sino que son el resultado de la acción humana.[107]

En relación con la segunda postura de la geografía humana, que concibe la frontera como un espacio socialmente construido, hacia mediados del siglo XX se produjo una renovación de la disciplina y se identificaron tres tesis principales: en primer lugar, la idea de la frontera como *producto del sistema social*; en segunda instancia, la frontera como *espacio poscolonial* y, en último, la frontera como *espacio simbólico*.

De estas tres perspectivas, la tesis de la frontera como sistema social proporciona un enfoque donde es más preponderante el análisis de los sujetos y de las acciones humanas, en lugar del espacio. De hecho, es una postura que se basa en el concepto de que el espacio es el resultado del conjunto de relaciones sociales, económicas, políticas y culturales entre los individuos y colectivos sociales.[108] En concreto, la tesis de frontera como producto del sistema social ha sido desarrollada en diferentes ámbitos de la geografía política e histórica.[109]

---

[106] ANCEL, Jaques, (1938), *Géographie des frontières,* Gallimard, Paris, pp. 57-59.

[107] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.*

[108] *Ibid.* Como ya se ha mencionado, son las ideas de Henri Lefebvre y Milton Santos las que constituyen las bases de estas tesis, aunque estos autores no se dedicaron específicamente al estudio de las fronteras, sino que contribuyeron al discurso científico sobre el espacio.

[109] En este contexto, en los estudios de las fronteras en América Latina, el trabajo de Jonathan Barton desempeñó un rol fundamental. De hecho, en su obra, "Political Geography of Latin America" (1997), Barton realizó un análisis exhaustivo del proceso histórico que condujo a la creación de las fronteras políticas, desde la era precolombina hasta la postguerra fría, observando cómo las fronteras latinoamericanas fueron, en su mayoría, sitios de conflicto. Además, Barton señala que, en el sistema latinoamericano, los debates fronterizos tuvieron una importancia similar a otros

Por su parte, también la tesis de la frontera como "espacio poscolonial" adquiere particular relevancia, ya que constituye una de las teorizaciones más interesantes para el análisis del entorno de la frontera norte de México en este trabajo. En concreto, uno de los asuntos más relevantes de esta teoría es la idea de la frontera como un espacio híbrido, o sea, un lugar que incluye y combina en su interior unas múltiples especialidades, prácticas y temporalidades. Desde la perspectiva de la geografía humana, interpretar la frontera como un espacio poscolonial implica reconocerla como un espacio construido por las acciones del pasado, incluyendo las llevadas a cabo por sujetos e instituciones que fueron subyugados por los diferentes proyectos imperialistas.[110]

Esta perspectiva, desarrollada dentro de la corriente de la geografía poscolonial, ha sido fuertemente influenciada por las tensiones generadas por los Estudios Poscoloniales, centrados en las herencias coloniales y esencialmente en su oposición, poniendo de relieve la intersección entre las historias locales y los "diseños globales".[111] De absoluta relevancia para los asuntos críticos poscoloniales fue la obra de Edward W. Said, *Orientalismo* (1978), donde el concepto de "Oriente" se definió como una imagen institucionalizada de lo "otro", un constructo fabricado por el mismo "Occidente", o sea, Europa.[112] A partir de la publicación de esta obra, las reflexiones críticas acerca del mundo colonial como una "representación" del pensamiento occidental tuvieron un impacto significativo para la geografía humana en los años Noventa: de hecho, según la geografía poscolonial, la frontera

temas de organización espacial, como la división territorial administrativa. *Cfr.* BARTON, Jonathan, (1997), *Political Geography of Latin America*, New York: Routledge.

[110] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.*

[111] PAJUELO, Ramón, (2001) "Del 'poscolonialismo' al 'posoccidentalismo': una lectura desde la historicidad latinoamericana y andina", *Comentario Internacional:* revista del Centro Andino de Estudios Internacionales, 2 (II semestre), pp. 113-131.

[112] SAID, Edward W., (1978), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli Editore, Originariamente pubblicato con il titolo di *Orientalism: Western Conceptions of the Orient,* London: Penguin.

constituye un lugar que configura como ámbito de contacto (territorio híbrido)[113] o como un espacio transformado por la acción humana (pasaje).[114]

En las palabras de Juan Carlos Arriaga:

> En la frontera confluyen prácticas de sujetos e instituciones situados en distintos contextos espaciales, con otras del propio "locus" colonial. En este proceso se yuxtaponen especialidades y temporalidades diferentes (las del mundo colonial, las del mundo colonizado y las de la propuesta de "un mundo mejor"), otorgándole a la frontera el carácter de híbrido.[115]

En contraposición, la tesis que designa la frontera como espacio simbólico surge dentro del enfoque posmoderno de la geografía humana: según esta perspectiva, se otorga mayor importancia al análisis de los denominados "lugares concretos", o sea, espacios cuyas características se establecen a través de las percepciones de los individuos que los habitan. En esta visión, el espacio simbólico proporciona a las acciones y la existencia humana una "expresión espacial". Así, en el ambiente fronterizo, las relaciones son «construidas, constreñidas o mediadas»[116] propiamente por el espacio: la interacción entre los actores sociales ocurre en un espacio geográfico determinado, pero la comprensión de esas interacciones se complica por causa de las categorías geográficas.[117] En esta trayectoria, siguiendo lo postulado por Edward Soja (2001),[118] no se trata de estudiar nociones espaciales abstractas,

---

[113] En este contexto, cabe señalar que el conjunto de teorizaciones críticas que consideran la frontera como un espacio híbrido será retomado a lo largo de este trabajo debido a su importante contribución a los estudios críticos y teóricos sobre las expresiones narrativas del ambiente de frontera mexicano.

[114] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *Perspectiva Geográfica*, *ob. cit.*

[115] *Ibid.,* p. 88.

[116] *Ivi,* p. 89.

[117] *Ibid.*

[118] SOJA, Edward, (2001), *Postmodern geographies, The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York, Verso.

sino que el lugar está estrechamente vinculado a las acciones y a la vida humana, siendo un concepto que trasciende su definición teórica.[119]

Adicionalmente, se considera el espacio como una dimensión de la realidad, estrechamente vinculada al tiempo, lo que conduce a abordar la frontera en un análisis que contemple ambas dimensiones, tanto espaciales como temporales. En este sentido, se puede afirmar que, de acuerdo con la tesis de la frontera como espacio simbólico, tanto el territorio como la frontera son productos intelectuales y materiales del grupo que los habita. Concretamente, la frontera es un "paisaje" representado por un grupo social, al igual que el territorio: se trata, según Juan Carlos Arraiga, de «un microcosmos imaginado como una representación de un cosmos mayor».[120]

Además, al interpretar la frontera como un espacio simbólico creado por una colectividad, es importante destacar que cada comunidad maneja y configura de manera distinta las referencias simbólicas y los discursos históricos con base en la formación de una identidad propia: esta siempre se fundamentará en la diferenciación, pero también considerará la reciprocidad de prácticas y creencias compartidas con otros colectivos.[121] Por ende, se considera el espacio de frontera lugar privilegiado para poner en contacto las distintas culturas, en una visión que se conjuga con lo afirmado anteriormente, o sea, un espacio de hibridación por excelencia, pero también de resistencia.

De acuerdo con el marco teórico presentado hasta ahora, la frontera no puede ser reducida simplemente a una dimensión geográfica o histórica; es necesario considerarla como un espacio representado por una colectividad social, susceptible de múltiples interpretaciones. La frontera se configura como una construcción compleja y dialéctica, íntimamente conectada con redes sociales, experiencias humanas y estructuras culturales. Por lo tanto, reconociendo que no existe una definición unívoca que abarque por completo el concepto de frontera, este estudio adopta

---

[119] *Ibid.*

[120] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *Perspectiva Geográfica*, *ob. cit.,* p. 90.

[121] SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.*

una visión que la entiende en los términos de una herramienta polivalente, es decir, como un *conjunto de perspectivas*, reflejos de las múltiples modalidades de "mirar" a una realidad. Es un mundo que engloba elementos heterogéneos, dando voz a un pluralismo de subjetividades e identidades. En consecuencia, uno de los objetivos de este trabajo es desarrollar nuestro estudio de la frontera como elemento literario y textual: una tarea que se profundizará en relación con la literatura de la frontera norte de México, a través de una polifonía de voces.

I.III. El espacio literario

A lo largo del recorrido teórico presentado, se ha intentado abordar, aunque de manera sucinta, el tratamiento conceptual del espacio, el cual se configura como una noción amplia y compleja, caracterizada por definiciones parciales y, a menudo, por opiniones contradictorias. En el ámbito literario, el espacio no está exento de estas diferentes interpretaciones y su concepción, desde una perspectiva literaria, exige necesariamente una aproximación a las características que lo definen.

A partir de la concepción tradicional, procedente de Aristóteles, el espacio literario está asociado a un sentido ontológico en cuanto ámbito topográfico de la historia narrada, es decir, por ser marco o lugar físico en el cual se sitúan los personajes y se desarrolla la acción. Sin embargo, es importante señalar que, al revisar los manuales de teoría literaria y los estudios sobre la narrativa, se observa que la cuestión del espacio en literatura no ha ocupado un protagonismo comparable al de otras problemáticas, como la supremacía del "narrador", del "punto de vista" o la atención minuciosa prestada a aspectos decisivos en la estructura de la obra, como el "tiempo" y los "personajes". En estos estudios, en realidad, se ha abordado el espacio literario principalmente como un escenario donde trascurren las acciones, subrayando la función esencial de este elemento, ya que todo ocurre en un lugar que proporciona las vertientes indispensables para orientar las expectativas del lector. Sin embargo, como señala Alicia Llarena, además de estas funciones

contextuales en relación con el argumento narrativo, las teorizaciones acerca del espacio literario han sido limitadas.[122]

Por otro lado, es importante destacar que, en el interior del debate crítico, la combinación del tópico narrativo del espacio como escenario de las acciones y su estrecha dependencia con el aparato descriptivo del relato ha promovido cierta ambigüedad teórica. A este propósito, Pedro Luis Barcia afirma:

> Los juegos y combinaciones de tiempo y espacio en el seno de las obras literarias son ricos y varios. No obstante, es muy despareja la atención que el espacio ha logrado en los estudios narratológicos literarios respecto del tiempo, que arrasa con toda la atención de los analistas, y, en su fluir, con todos, claro.[123]

Queda claro que se plantea la necesidad de esclarecer las características fundamentales del espacio en la literatura; sin embargo, sería temerario intentar analizar en su totalidad las relaciones entre los componentes que conforman el espacio literario. Por ello, se procurará ofrecer una elucidación de lo que se entiende por *espacio* desde un punto de vista literario. En este sentido, se considera que las especificidades del concepto pueden ser percibidas en los textos literarios de manera tanto explícita como implícita, dado que su valor resulta ser más significativo en términos de contenido que de forma.[124]

Sin embargo, a pesar de que el discurso teórico literario haya prestado una escasa atención a la problemática del espacio, concentrándose mayormente en

---

[122] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.*

[123] BARCIA, Pedro Luis, (2003), "El espacio literario: su configuración en Adán Buenosayres", *Revista de Literaturas Modernas*, n. 33, Ciudad Mendoza, Argentina, p.8. [Enlace: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1013/barciarlm33.pdf, fecha de consulta 27 septiembre 2022].

[124] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, n.12, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [enlace: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v5x4, fecha de consulta 10 octubre de 2023], pp. 549–570.

categorías como el tiempo o los personajes, esta cuestión no ha sido completamente desestimada. Especialmente en los últimos años, el espacio literario —y, en general, la espacialidad — ha ido ganando terreno en casi todos los ámbitos del estudio literario.[125]

En esta trayectoria, empieza a concretarse la "profecía" de Januzs Slawinski, uno de los pioneros en señalar la ausencia prolongada de la problemática del espacio en los estudios literarios:

> Se puede prever fundamentadamente que la problemática del espacio literario ocupará en un futuro no lejano un lugar tan privilegiado en los marcos de la poética como los que ocuparon —todavía hace poco tiempo— la problemática del narrador y la situación narrativa, la problemática del tiempo, la problemática de la morfología de la fábula, o —últimamente— la problemática del diálogo y la dialogicidad.[126]

No obstante, es evidente que, mediante las contribuciones provenientes de diferentes disciplinas, desde la filosofía hasta la antropología, se ha dotado el espacio literario de una sustancia teórica más corpórea, aunque no se llegó a la definición de las estrechas relaciones entre dichas aportaciones diferenciadas y el conjunto teórico literario hasta finales del siglo XVIII, como indicado por Ricardo Gullón:

> […] hasta llegar a Kant no encontramos una idea del espacio que pueda vincularse con cierta justificación al espacio literario: lo que Kant llama espacio subjetivo y su relación con las cosas se acerca al modo imaginativo con que el poeta se enfrenta al problema.[127]

---

[125] LLARENA, ALICIA, (2002), "Espacio y literatura en Hispanoamérica", en Javier de Navascués (ed.), *De Arcadia a Babel: naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana,* Madrid: Iberoamericana.

[126] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", en *Textos y contextos*, traducción por Desiderio Navarro, t. II, La Habana, p. 267.

[127] GULLÓN, Ricardo, (1980), *Espacio y novela*, Barcelona: Antoni Bosch, p. 1.

De todos modos, según lo apuntado por Natalia Álvarez Méndez,[128] el espacio configura como signo complejo dentro de la ficción narrativa: este es, simultáneamente, una realidad textual y un elemento ficticio que, junto con el tiempo, las acciones y los personajes, desempeña un papel determinante en la trama y en la configuración del universo representado. En el ámbito literario, según señala Alicia Llarena, las imágenes espaciales y la espacialidad tienen una repercusión inevitable y directa. En este sentido, las imágenes espaciales resultan portadoras de símbolos culturales y arquetipos donde «se resume la historia individual y colectiva, más allá del tiempo y de las transformaciones»[129] y, de este modo, el espacio resulta ser el producto de una operación verbal y de las decisiones estilísticas tomadas en el texto.

En esta visión, el espacio no se limita a ser el escenario donde se ubican los personajes o los acontecimientos de sus acciones, sino que, frecuentemente, se convierte en el elemento estructurador, o incluso, protagonista de la trama. De este modo, el espacio adquiere coherentes formas y múltiples significados, mediante la representación de lugares ricos en simbolismos que construyen mundos ficcionales análogos al real. Lo que permite esta impronta del espacio en la ficción es propiamente su carácter de signo, configurado por valores sintácticos, semánticos y pragmáticos. Estos incluyen sus distintas dimensiones, entre las cuales se encuentran: el espacio del discurso o significante; el espacio del objeto o referente (centrado en el lugar físico como objeto espacial que el escritor plasma en la obra); la dimensión del espacio de la historia o el significado (que engloba la historia de la narración y, al mismo tiempo, otorga el protagonismo y la carga simbólica a los escenarios); y en fin la dimensión del espacio en la lectura. [130] Por lo tanto, siendo el espacio un fenómeno explicable y susceptible de análisis desde un punto de vista morfológico,

[128] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob.cit.*

[129] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.,* p. 34.

[130] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.*

sus consecuencias serán múltiples, tal como lo sugiere Januzs Slawinski en su ensayo.[131]

A este propósito, Natalia Álvarez Méndez señala que, tanto en la dimensión del espacio del discurso como en la del referente, resulta evidente la función sintáctica del espacio en las tramas narrativas: su valor sintáctico se aprecia a partir de la asimilación a un lugar físico, en el cual se sitúan los personajes y los acontecimientos. Además, al situar las acciones dentro de un marco determinado, el espacio se «convierte en uno de los elementos estructurante de la sintaxis narrativa»,[132] constituyéndose como un soporte novelesco relevante. Por otro lado, también su papel semántico es relevante, debido a que esta proporciona una riqueza significativa al texto, sea en términos de referencia o simbólicos.[133]

En particular, según Slawinski, el espacio no se limita a ser uno de los componentes de la realidad presentada en la obra, sino que se erige como el núcleo de su semántica y la base sobre la que se estructuran otros ordenamientos dentro de la obra. A partir de estas consideraciones surgen distintas preguntas tales como: ¿cómo se lleva a cabo este proceso? ¿Cuáles son los elementos que deben ser considerados en la espacialogía literaria?

Sin duda, se trata de una cuestión amplia, especialmente si se tiene en consideración que el espacio es una entidad compleja. Por esta razón, Slawinski da cuenta de algunos objetivos esenciales para delimitar la variedad de motivos en los que la espacialogía literaria puede enfocar su atención. En su propuesta de delimitaciones, el intelectual se centra en teorizaciones que atienden tanto al nivel morfológico de la obra escrita como a la tradición literaria, los patrones culturales, los arquetipos, las reflexiones filosóficas y la obra misma, entendida como espacio.[134]

---

[131] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", *ob. cit.*

[132] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob.cit,,* p. 553.

[133] *Ibid.*

[134] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.*

De acuerdo con Slawinski, sintetizando sumariamente algunos de estos puntos, el primer objeto de la espacialogía literaria es concebir el espacio como un fenómeno explicable dentro del orden morfológico del texto, como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional, que es «el resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación —decisiones tomadas en el plano estilístico del texto».[135] Este es el ámbito en el cual se halla la superficie del relato, y en él se toman en cuenta aspectos como el plano de la "descripción", del "escenario" y de los "sentidos añadidos". En este contexto, la descripción ha sido, hasta ahora, uno de los elementos más destacados en relación a la cuestión del espacio, ya que la descripción desempeña un papel fundamental en la creación del efecto de realidad en el texto narrativo.[136] No obstante, Slawinski señala que se deberían considerar no solamente las oraciones descriptivas, sino también los espacios que se encuentran implícitos en otra forma de expresión, en las que se genera movimiento, como por ejemplo en frases como «Descienden lentamente: se arrastran, diríase».[137] En este sentido, afirma que:

> […] la descriptividad no es tanto una 'forma' como una tendencia semántica que puede tener índices independientes muy reducidos en la superficie del texto e intervenir como un aspecto de un enunciado de carácter esencialmente no descriptivo […]. Independientemente del grado de nitidez y de la dimensión de los elementos descriptivos, su función es constante: la inclusión del parámetro espacial en la semántica del mensaje.[138]

[135] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", *ob. cit.,* p. 268.

[136] En este sentido, según señala Natalia Álvarez Méndez, la descripción constituye uno de los factores discursivos fundamentales, ya que permite destacar la función de la focalización, los sentidos y los objetos que aportan contenido semántico a los escenarios, así como la perspectiva y la distancia en la construcción del ámbito ficcional. ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.*

[137] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", *ob. cit.,* p. 275.

[138] *Ibid.*, p. 281.

Sin apartarse del nivel morfológico, Slawinski se dedica a definir el concepto de "escenario completo", término que abarca el conjunto de localizaciones, eventos, escenas y situaciones en las que participan los personajes: éste determina el territorio donde los personajes se desenvolverán, actúa como indicador de la estrategia comunicativa establecida en el relato y, por lo tanto, constituye «una de las grandes figuras semánticas de la obra».[139] Así, según Slawinski, el escenario:

> *a*) determina (o sea, diferencia, separa, clasifica) el territorio en que se extiende la red de personajes;
> *b*) constituye un conjunto de localizaciones —de los acontecimientos fabulares, escenas y situaciones en que participan los personajes;
> *c*) interviene como índice objetual de cierta estrategia comunicacional instituida en el marco de la obra.[140]

Siguiendo lo postulado por Slawinski, se puede afirmar que el escenario necesariamente tiene que ser considerado como indicador de la trama: muestra de esto se puede destacar en el clásico motivo del camino del romance de aventuras o en los territorios presentes en las novelas de viaje. No obstante, es importante precisar que el espacio juega un importante papel como indicio de los estados de ánimo, funcionando como metonimia o metáfora del personaje. En esta visión, según Alicia Llarena, el espacio «aclara, refleja y justifica sus cambiantes emociones […]».[141]

Por otro lado, en la concreción del espacio presentada por Slawinski se encuentran "los sentidos añadidos", es decir, producciones de significado adicionales que se construyen encima de las representaciones espaciales, de modo que:

> El espacio tratado como equivalente de estados emocionales; la oposición de los espacios realistas y fantásticos; los interiores habitables como indicio del status social del héroe; el paisaje arcádico del idilio [...]; en todos estos casos, y en otros innumerable de género semejante, estamos ante connotaciones que

[139] *Ivi*, pp. 283-284.

[140] *Ibid.*

[141] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.,* p. 82.

> pueden ser movilizadas en la medida en que exista en la obra una sistematización perceptible […].[142]

De este modo, se revela que el espacio literario posee un potencial estructurador en la sintaxis de la narrativa. En línea con lo indicado por Natalia Álvarez Méndez, parte de la considerable riqueza del espacio se atribuye a su transformación en un entorno vivido, experimentado y personalizado: es un marco escénico que, al estar poblado por seres vinculados a él, adquiere significación e, incluso, llega a determinarlos y a condicionarlos.[143] De hecho, en su relación con el espacio, los personajes dotan a los lugares de la ficción de contenido semántico, un proceso que se consigue a través de la vinculación entre el espacio y el individuo, donde el primero genera sentimiento y estímulo en el segundo.

A la luz de estas consideraciones, es posible afirmar, según Luz Aurora Pimentel que, aunque la realidad narrativa de cualquier relato se centre en el tiempo, no es posible concebir un relato que no se inscriba en:

> un espacio que nos dé información, no sólo sobre los acontecimientos, sino en torno a los objetos que pueblan y amueblan ese mundo ficcional; no se concibe, en otras palabras, un acontecimiento narrado que no esté inscrito en un espacio descrito.[144]

En este contexto, el conjunto de estereotipos que se han delineado a lo largo de la historia es abundante, y no se puede olvidar el concepto de *cronotopo* propuesto por el crítico ruso Mijaíl Bajtín, que se ha convertido en un concepto esencial para los estudios literarios, al explicitar la conexión de las relaciones temporales y

[142] SLAWINSKI, Janusz, (1989), "El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias", *ob. cit.,* p. 286.

[143] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.*

[144] PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción,* México: Siglo XXI, UNAM, p. 7.

espaciales conformadas en un todo concreto.[145] Existen diferentes tipologías de espacio comunes en las obras literarias, que se pueden resumir básicamente en la representación de una zona geográfica real, de un lugar totalmente ficticio o de una localización real que se reinterpreta en un intento de ficción.[146]

Al abordar el espacio desde una mirada semántica, se observa que los lugares narrativos siempre están configurados como ámbitos que se asocian e integran con los personajes y los acontecimientos de la historia. Por ello, como señaló Lennard J. Davis, los territorios literarios nunca son neutrales ni ingenuos, ya que se trata de representaciones ideológicas, de tal modo que:

> Todas estas representaciones son ideológicas en el sentido de que todas llevan incrustados significados sociales. Ningún autor puede recrear realmente un lugar, pero al emplear París o Londres […] la localización se ve de hecho moldeada por la intersección de la imaginación literaria y la mitología social.[147]

Desde esta perspectiva, toda creación literaria de un espacio se inscribe en un proceso de control ideológico y, por esta razón, la percepción del espacio siempre está mediada por valoraciones éticas, morales y por la ideología derivadas de la propia representación.

Asimismo, las concreciones históricas juegan un papel determinante en la gestación de un texto, ya que en ellas convergen los espacios y los tiempos: de tal modo, es posible afirmar que el espacio contiene una carga cultural que abarca tanto la dimensión histórica como la social. En este sentido, el espacio literario se convierte en un *espacio cultural* cuya carga semántica y simbólica se manifiesta a través del ejercicio creativo y de la escritura ficcional, una práctica que se lleva a cabo

---

[145] BAJTÍN, Mijaíl, [1975] (1989), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, pp. 237-409.

[146] LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, *ob. cit.*

[147] LENNARD, J. Davis, (2002), *Resistirse a la novela. Novelas para resistir. Ideología y Ficción*, Barcelona, Debate, p. 79.

por varias formas, entre las cuales destaca el papel fundamental de la descripción. El espacio, entonces, emerge como un elemento clave de la trama que otorga concreción y verosimilitud a la historia, convirtiéndose en un signo que crea significados sintácticos, semánticos y pragmáticos.

I.III. I. *Hacia una aproximación del signo espacial en la narrativa contemporánea*

A partir de los presupuestos teóricos precedentes, continuamos en nuestro análisis para esbozar algunas líneas de reflexión que aborden la importancia del espacio como un signo clave en la construcción de las tramas dentro de la narrativa contemporánea. Siguiendo lo planteado y analizado por Natalia Álvarez Méndez, se observa que, desde el siglo XX, el espacio ha renovado profundamente la prosa de ficción, y numerosas obras ilustran cómo la dimensión espacial en la narrativa contemporánea se ha convertido en un elemento fundamental. Si en épocas anteriores la topografía literaria cumplía una función principalmente ornamental, en la actualidad el espacio se erige como un componente primordial de la trama.[148]

Al considerar el vínculo esencial que se establece entre el espacio y el entramado narrativo, se observa una mayor complejidad en el desarrollo de las técnicas espaciales empleadas por los autores. En este sentido, destaca el empleo de innovadoras estrategias narrativas que incluyen un juego de perspectivas que no solamente describen y conforman el mundo ficcional, sino que lo configuran prestando mayor atención a las sensaciones sensoriales, que subrayan la distancia desde la cual se presentan los objetos que caracterizan el escenario. Además, se ponen en evidencia los deícticos espaciales, empleados por los narradores o los personajes, cuyas funciones simbólicas o encubiertas enriquecen aún más la estructura del relato.

En las narrativas actuales, sobresale la esencialidad del espacio a través de dos planos funcionales, el referencial y el simbólico. En un primer nivel, con una

[148] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob.cit;* ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2002), *Espacios narrativos*, Universidad de León, España.

función sintáctica y estructural, el espacio se manifiesta en su vertiente topográfica, ubicando los hechos y los personajes según criterios espaciales que incluyen distintas tipologías de espacios (urbanos, rurales, privados, públicos, abiertos o cerrados), amplitud (país, ciudad, barrio, casa, habitación) y de orden taxonómico (espacios geopolíticos, posicionales, sociales). A nivel situacional, el espacio establece los marcos de referencia necesarios para concretar los sucesos de la historia, desempeñando así una función referencial clave. En este contexto, Natalia Álvarez Méndez afirma que se observa una tendencia prominente entre los autores contemporáneos, que, a menudo, ficcionalizan espacios extraídos de la realidad geográfica, basándose en sus propias experiencias y conocimientos personales. Sin embargo, es importante precisar que, a pesar de que el espacio se desarrolle a partir de la imaginación del autor y pueda estar inspirado en lugares reales, al final termina dando vida a un nuevo mundo, un universo textual dotado de una existencia autónoma que, al fin y al cabo, resultará verosímil.

En el nivel de la construcción espacial del discurso o el significante, sobresale el empleo de la descripción, un recurso que pone de manifiesto tanto el valor estructural como el semántico del espacio. En este sentido, es fundamental prestar atención al contexto en que aparecen las descripciones, tanto las geográficas como las ambientales o antropomórficas, así como a las dos tipologías de descripción que se utilizan. En particular, Natalia Álvarez Méndez identifica dos formas preponderantes de descripción en los textos contemporáneos: por un lado, resalta la utilización de múltiples ampliaciones de la denominación, mientras que, por otro lado, se aprecia la enumeración de los distintos elementos que componen cada escenario. Además de los sentidos de la vista y del oído, cobra relevancia la forma en que los personajes transmiten su propia percepción del espacio, lo cual revela sus intenciones o estados de ánimo.[149] En este contexto, es común encontrar narraciones contemporáneas que exploran el espacio simbólico y, al referirnos a un espacio fronterizo, nos adentramos precisamente en esta dimensión simbólica.[150]

---

[149] *Ibid.*

[150] A este propósito, Natalia Álvarez Méndez ofrece algunos ejemplos de los espacios simbólicos *fronterizos,* haciendo referencia al elemento de la puerta, como espacio que une y separa a la vez, y del *útero*, un espacio paralelo y similar al significado del hogar natal. *Ibid.,* pp. 562-563.

Por otro lado, junto a los marcos semiotizados y simbólicos, Álvarez Méndez destaca la tendencia al empleo de cuatro *focos* fundamentales que la crítica resume en: el *camino*, la *ciudad*, la *casa* y el *cuerpo*.[151] Consideramos que la hipótesis planteada por la crítica resulta particularmente valiosa para los objetivos de nuestro estudio y, en este sentido, proponemos la hipótesis de confirmar la *ciudad* como un elemento emergente de manera preponderante en las narrativas contemporáneas de los autores mexicanos que este trabajo se propone analizar.

En cuanto al enfoque de la ciudad, Natalia Álvarez Méndez sostiene que «la ciudad constituye un microcosmos que abarca a los personajes, los ambientes y los acontecimientos»,[152] observando que, en algunos casos, su carga semántica es tan poderosa que alcanza a convertirse en un protagonista dramático, llegando a actuar casi como si fuera un ser humano dentro del universo narrativo.

De forma similar, consideramos valiosa la propuesta de Álvarez Méndez en el foco del *cuerpo*, una dimensión que ha sido explorada desde épocas remotas

[151] Natalia Álvarez Méndez considera que la dimensión del *camino* se estructura a través del empleo de un ámbito abierto y externo, un espacio donde los personajes deambulan e interactúan, creando una situación narrativa de gran riqueza. En esta visión, el espacio del camino emerge como ambiente abierto que no solamente facilita el movimiento de los personajes, sino que también actúa como un motor narrativo, enriqueciendo el relato con las experiencias que surgen a partir de ese desplazamiento. Por otro lado, en el caso del espacio de la *casa*, Álvarez Méndez considera que este se convierte en el escenario propio de cada personaje, siendo el lugar donde transcurre la mayor parte de su existencia. La casa, recurrente en las narraciones ficcionales, adquiere una gran importancia porque en ella se condensan los pensamientos, los recuerdos y los sueños de los protagonistas. En este sentido, la casa emerge como un *espacio de la intimidad* y resulta importante por las sensaciones que genera en los seres humanos que la habitan. Desde la perspectiva de Gastón Bachelard, tal como la expone en su *Poética del espacio* (1965), la casa funciona como "primer rincón de mundo del ser humano", su universo: el hogar emerge como un espacio protector que está sujeto constantemente a transformaciones, pasando de ser un simple nido para convertirse en el espacio-refugio dueño de recuerdos, resaltando su capacidad de adaptarse a las necesidades emocionales y psicológicas de los personajes. BACHELARD, Gaston, [1965] (2011), *La poetica dello spazio*, traduzione di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari. Título original: *La poétique de l'espace;* ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.*

[152] *Ibid.*, p. 564.

como un «símil estilístico del espacio geográfico».[153] En particular, la crítica subraya la función del ámbito del cuerpo que se presta a ser un espacio observado, descrito y recorrido, definiéndolo como un «símil del barrio urbano».[154] En este contexto, para los objetivos de nuestro estudio, avanzamos la hipótesis de vincular el espacio de la ciudad con el del cuerpo, sugiriendo que el hallazgo de la ciudad está intrínsecamente relacionado con un proceso de "descubrimiento corporal" de los personajes. Además, a partir de lo teorizado por Marc Augé, quien sostiene que «el cuerpo humano es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades»,[155] consideramos que el cuerpo, al ser un espacio en sí mismo, llega a convertirse en un territorio propicio para la exploración introspectiva. En esta visión, sobresale la relevancia del cuerpo, espacio que emerge simultáneamente por su doble naturaleza, es decir, como físico y simbólico. Por sus características, consideramos que el cuerpo, al igual que la ciudad, emerge como un espacio susceptible de ser habitado, explorado y transformado en un proceso de autodescubrimiento e interacción con lo "exterior".

Por otra parte, es imprescindible tomar en consideración la vinculación entre las diferentes espacialidades narrativas con tiempo, acercándose a la intensa interrelación entre ambos elementos, una reflexión que abre el paso al concepto de *cronotopo*, establecido por el crítico ruso Mijaíl Bajtín.[156] Según Bajtín, para entender cómo se articulan temporalmente las narraciones, es necesario analizar cómo el

---

[153] *Ivi,* p. 566.

[154] *Ibid.*

[155] AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, p. 66.

[156] BAJTÍN, Mijaíl, [1975] (1989), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", en *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, *ob. cit.* Bajtín define el cronotopo como «una categoría de la forma y el contenido en la literatura […]. En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo» p. 238.

tiempo y el espacio se asimilan y refractan entre sí: esto se realiza mediante la configuración de imágenes tiempo-espacio específicas, conocidas como "cronotopos", utilizadas para dar forma al tiempo en su discurso narrativo.[157]

Siguiendo lo teorizado por Bajtín, Natalia Álvarez Méndez plantea la posibilidad de que, en las narrativas contemporáneas, en particular en la prosa de ficción del siglo XXI, sea posible identificar la emergencia de "nuevos" cronotopos. Sin embargo, para establecerlos de manera definitiva, sería necesario observarlos dentro de algunos años. Todavía, a pesar de la escasa distancia temporal, ya se puede observar el surgimiento de un cronotopo específico en la narrativa más reciente, uno configurado por el tiempo actual y situado en un espacio característico de la realidad contemporánea. En esta visión, Álvarez Méndez sugiere que parece estar emergiendo un *cronotopo urbano*, «caracterizado por la celeridad de la vida moderna, cuya máxima expresión es el pequeño apartamento de ciudad que, en muchos casos, potenciará la soledad y el análisis introspectivo de la psicología de sus habitantes».[158]

Las teorías presentadas aquí constituyen las bases para el análisis de los textos que forman parte del *corpus* primario del presente trabajo de investigación. Cabe anticipar que, en la segunda parte del estudio, nos proponemos responder a estas teorías, comprobando la veracidad de la emergencia de nuevos cronotopos o, por el contrario, negándola. Es importante destacar que el *corpus* seleccionado está compuesto por textos narrativos ambientados propiamente en las ciudades fronterizas, Tijuana y Ciudad Juárez, lo que facilita, en principio, la identificación de un cronotopo urbano. Sin embargo, también avanzamos la hipótesis de explorar la posibilidad de la emergencia de un "cronotopo de la frontera", en virtud del contexto específico de los textos seleccionados.

---

[157] Precisamos que, para los fines de nuestra investigación, el concepto de cronotopo resulta crucial, ya que este, en sus diferentes formas, moldea las diversas representaciones de lo humano. A partir de la premisa de que las imágenes literarias que retratan el espacio fronterizo están intrínsecamente relacionadas con la componente temporal, por lo tanto, nuestro análisis se centrará en el examen de las dimensiones espaciales y temporales, con el objetivo de destacar la estrecha relación que existe entre ellas.

[158] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.,* p. 568.

CAPÍTULO SEGUNDO

CONTEXTO VITAL DE LA FRONTERA MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

II.I. Trasfondo histórico de la frontera entre México y Estados Unidos

Para dar inicio a la presente discusión, es importante señalar que la región fronteriza entre el norte de México y el sur de los Estados Unidos de América, ha sido, desde la Prehistoria tardía hasta el comienzo del siglo XXI, un lugar de encuentros culturales con una historia extensa y compleja.[159] Ya desde la llegada de los primeros españoles en el siglo XVI, en todos los espacios del *Nuevo Mundo*, la fundación de las ciudades y sus delimitaciones han reproducido el esquema de los antiguos poblados romanos, el cual preveía una plaza central rodeada por edificios institucionales donde convergían las calles y avenidas principales. En este patrón, los límites de las ciudades estaban designados por una línea llamada *frons* cuyo significado remitía a una meta conquistada o un anuncio de avance imperial. De tal modo que «la *frons* o frontera romana también podía ser un 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».[160] De acuerdo con Julio César Montané, la política española consideraba que, cuando un territorio indio se resistía a ser tomado, se creaba una "frontera": el espacio en aquella época se consideraba solamente en términos de "resistencia", designando los territorios de pertenencia recíproca. En este sentido, las fronteras representaban espacios sociales que se quedaban fuera de la jurisdicción española y, conforme a la ocupación de estos espacios de resistencia por parte de los españoles, se crearon las fronteras territoriales

[159] MAGAÑA MANCILLAS, Mario Alberto, (2005), "Baja California-California: ensayo histórico de su conformación de frontera de gentilidad a frontera binacional" en GARDUÑO, Everardo, LUCERO, Héctor, MAGAÑA, Mario, OVALLE, Paola, TAPIA LANDEROS, Alberto y VIZCARRA, Fernando, *La frontera interpretada. Procesos culturales en la frontera noroeste de México,* Universidad Autónoma de Baja California/Centro Cultural Tijuana/Congreso del Estado de Baja California, Mexicali, pp. 19-50.

[160] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.,* p. 8.

americanas que básicamente dividían los territorios conquistados de los que aún no se habían conquistado.[161]

En las palabras de Montané:

> La territorialidad española en cierta forma está supeditada a la india, pues al someter a su nación, su territorio pasaba a ser español. Y así frecuentemente los territorios de otros indios se convertían en las fronteras españolas. […]. La territorialidad es el espacio de la resistencia, el espacio donde se desarrolla la vida propia india y no la que quieren los españoles. […]. La territorialidad no es un espacio que este ahí y del cual el hombre se apropia. Se trata de un espacio que el hombre construye a medida que lo conoce y logra dominarlo ante otros hombres. Es producto de conocimiento y de su poder.[162]

De manera progresiva, la política española estableció en América delimitaciones físicas, es decir, márgenes cuya función remitía a la protección del territorio conquistado: éstos eran resguardados por un sistema de presidio que ayudaba a la defensa del espacio. El territorio que se consideraba "fronterizo" abarcaba desde la actual California hasta la Florida en los Estados Unidos: una zona liminal que se ha considerado como orilla mucho tiempo antes del establecimiento de la frontera entre México y Estados Unidos en 1848.

Concretamente, en la época de la Conquista, la "frontera"[163] estaba cerca de lo que hoy en día es Ciudad de México y, al avanzar la invasión y colonización española, el espacio se desplazó hacia el norte. Sin duda alguna, como afirmado por Ábrego, «las condiciones naturales del territorio fueron vitales para la definición de la frontera espacial del antiguo norte de México»,[164] ya que, básicamente, fueron

---

[161] MONTANÉ, Julio César, (2004), "Las fronteras sonorenses", en *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, pp. 305-315.

[162] *Ivi,* p. 310.

[163] Entendida aquí en términos espaciales, no lineales.

[164] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.,* p. 10.

las condiciones políticas y los acontecimientos históricos los que otorgaron a la frontera territorial la acepción de límite y margen de una cultura nacional.

Si al comienzo del siglo XX la zona de la frontera entre México y Estados Unidos representaba un espacio vagamente definido, un siglo más tarde este mismo espacio se ha convertido en un lugar peculiar en el cual es posible destacar las dinámicas de una relación bilateral, configurándose como una región de singular presencia. La zona fronteriza entre México y Estados Unidos es un lugar de operaciones simbólicas, un espacio geográfico y cultural cargado de conceptos, valores e interpretaciones. Lejos de poseer características fijas, está conformado por un complejo entramado conceptual, social y cultural que genera peculiaridades, cambios, movimientos y flujos, no sólo de personas, sino también de idiosincrasias. El establecimiento de una línea jurídica, resultado de invasiones y avances de la colonización estadounidense, ha dado lugar a la compleja heterogeneidad cultural que caracteriza el espacio fronterizo, acentuando las diferencias en términos de cultura, lengua y economía. Este espacio compartía una historia común antes de 1848 y, en seguida a la separación institucional, cada lado desarrolló su reapropiación territorial: el lado mexicano, enraizado en la identidad nacional mexicana y, por contrario, el lado estadounidense buscó forjar una nueva identidad basada en la nación y cultura de Estados Unidos.[165]

Para abordar esta discusión, es imprescindible comenzar por la fecha clave del 2 de febrero de 1848 cuando se firmó, en la villa de Guadalupe Hidalgo, cercana a la Ciudad de México, el *Tratado de Paz, Amistad, Límites y Arreglo* definitivo entre los Estados Unidos Mexicano y Estados Unidos de América, conocido como el "Tratado de Guadalupe Hidalgo".[166] Según los términos del Tratado, México "concedía" más de la mitad de su territorio (aproximadamente el 55 por ciento) a Estados Unidos, y el gobierno estadounidense debía pagar quince millones de pesos («en consideración de la extensión adquirida por las fronteras de Estados Unidos»,

[165] *Ibid.*

[166] *Cfr. Tratado de paz, amistad límites y arreglo definitivo entre los Estados Unidos de México y los Estados Unidos de América. El tratado de Guadalupe Hidalgo*, escrito en español e inglés, está disponible online en la página web del gobierno de México: http://www.cila.gob.mx/tyc/1848.pdf.

Artículo XII) como compensación por los daños causados al territorio mexicano durante la guerra México-Americana (1846-1848). Concretamente, México perdió toda la extensión de territorio que hoy corresponde a los estados de California, Arizona, Nevada, Utah y parte de Colorado, Nuevo México y Wyoming, lo cual suma un total de 2.378.539 kilómetros cuadrados.[167]

El Tratado puso oficialmente fin a la Guerra de Intervención Norteamericana en México, conflicto cuyas raíces se encuentran ligadas a la política centrista de Antonio López de Santa Anna que, por medio de modificaciones a la Constitución promulgada en 1824, estableció una república centralista en 1835, en la cual los estados se reorganizaron como departamentos bajo la coordinación de un Supremo Poder Ejecutivo. Texas, en rechazo a esta política centralista, solicitó la protección de los Estados Unidos y, en 1836, mediante los "Tratados de Velasco", se proclamó como un estado independiente.

Sin embargo, en 1844, con la anexión de Texas a los Estados Unidos, el conflicto se reavivó: el gobierno estadounidense insistía en establecer los confines de Texas en el Río Bravo, mientras que México los fijaba más al norte, en el Río Las Nueces. Estas disputas fronterizas marcaron el comienzo de la Guerra de Intervención que se concluyó propiamente con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo de 1848, con el que México renunció a todas sus reclamaciones sobre Texas

[167] Se informa que es posible consultar el mapa que ilustra los territorios adquiridos por Estados Unidos, *Map of the United States Including Western Territories* (diciembre de 1848; HR29A-B1), disponible en los Archivos Nacionales de Washington DC. También puede encontrarse en versión digital en este enlace https://www.docsteach.org/documents/document/western-territories-map, [fecha de consulta 9 de noviembre de 2022]. Este mapa fue encargado por el presidente James K. Polk para acompañar su mensaje anual al Congreso en diciembre de 1848. Su dibujante principal, Ephraim Gilman, de la Oficina General de Tierras de Estados Unidos, lo creó para mostrar todos los estados existentes, los territorios propuestos y el área de la Cesión Mexicana en el suroeste adquirida por el Tratado de Guadalupe Hidalgo, que puso fin a la guerra con México. En esencia, el mapa refleja la concepción de Polk, como demócrata sureño, sobre la división del nuevo territorio adquirido mediante y se convirtió en el punto de partida para los debates en el Congreso sobre la esclavitud y la expansión hacia el oeste.

y reconoció el Río Bravo del Norte como la frontera del sur con los Estados Unidos (Artículo V).[168]

Con la cesión de la mitad de su territorio, México estableció nuevos límites, definiéndose así la frontera entre ambos países: fue precisamente mediante la subdivisión de este espacio que se perfilaron dos situaciones distintas. Por un lado, los habitantes de los territorios que anteriormente pertenecían a México se convirtieron en extranjeros en tierra estadounidense, aunque posteriormente fueron reconocidos como ciudadanos de los Estados Unidos; por otro lado, se formó un grupo de migrantes mexicanos que se mudaron a los estados de California, Texas y Nuevo México, impulsados por la difícil situación política de México en aquella época. A tal propósito, José Manuel Valenzuela explica que, después de 1848, en el lado mexicano surgieron representaciones simbólicas que aludían a la ruptura, la mutilación territorial y la fractura, sentimientos compartidos también por los mexicanos que se encontraron en el nuevo territorio estadounidense.

Tras la demarcación de la frontera entre México y Estados Unidos, se configuró una situación compleja en términos políticos y económicos. La frontera se ha consolidado como una entidad transfronteriza, implicando un cambio en las estructuras culturales de los "viejos" habitantes mexicanos (ahora naturalizados estadounidenses), generando una relación problemática entre este "nuevo" espacio y la nación mexicana que perduró hasta el siglo XX, así como una reorganización en los estados fronterizos del norte de México. De tal modo, según Valenzuela[169], las condiciones de vida experimentadas por los habitantes de la frontera norte de México tras la separación dieron lugar a complejos procesos culturales, focalizados en diferentes cuestiones, entre ellas el sentimiento de pérdida de identidad nacional:

---

[168] Sobre la anexión de Texas a los Estados Unidos de América y la Guerra de Intervención Norteamericana se han realizado numerosos estudios por la trascendencia de su desenlace. Las versiones mejor documentadas son las de FUENTES MARES, José (1984), *Génesis del expansionismo norteamericano,* México: El Colegio de México; y ZORAIDA VÁZQUEZ, Josefina (coord.), (1997), *México al tiempo de su guerra con Estados Unidos (1846-1848),* México: Secretaría de Relaciones Exteriores / El Colegio de México.

[169] VALENZUELA ARCE, José Manuel (coord..), (2003a), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México.

presumiblemente a éste se debe la necesidad de los fronterizos norteños de no ser comparados a los mexicano-americanos, proceso en el que la referencia al espacio se ha vuelto básica para la conformación de la identidad en el espacio fronterizo del norte.[170] Adicionalmente, los mexicanos que permanecieron en el "otro lado" desarrollaron un sentimiento de pérdida y ruptura más intenso, alimentando el imaginario de una patria herida y derrotada.

Con la delimitación de la frontera entre México y Estados Unidos, se hizo evidente la dependencia entre ambos países. A lo largo del siglo XIX, México padeció periodos de agitación continua, empezando desde las modificaciones a la Constitución de 1857 por parte del presidente Benito Juárez García (1858-1872), las denominadas *Leyes de Reforma* (1859), que intensificaron las discrepancias entre liberales y conservadores. Estos conflictos desembocaron en la Guerra de Reforma (1858-1861), y la inestabilidad que atravesaba el país en estos años impulsó los movimientos migratorios hacia Estados Unidos, que necesitaba mano de obra en sus campos agrícolas.[171] En 1876 se instaló la dictadura con el general Porfirio Díaz Mori, dando inicio a un largo periodo conocido como el "Porfiriato" (1876-1911): durante estos años, la migración mexicana hacia Estados Unidos aumentó considerablemente debido a la crisis y al sistema dictatorial del general Díaz, que terminó en 1911 con el brote de la Revolución Mexicana (1910).

Aunque México vivió una notable inestabilidad política durante el periodo porfirista, en la frontera norte se produjo lo que David Piñera Ramírez define como una "segunda revolución industrial":[172] este período se caracterizó por el desarrollo

---

[170] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.*

[171] BERNAL, Ignacio (coord.), (2008), *Historia general de México: versión 2000*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México, s/p. [edición digital disponible en el enlace: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0897084, fecha de consulta 21 de octubre de 2021].

[172] PIÑERA RAMÍREZ, David, (1989), "La Frontera Norte: de la Independencia a nuestros días", en MATUTE, Álvaro, VÁZQUEZ MANTECÓN, Carmen, (coords.), *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 12, pp. 27-50. El autor añade: «En especial para las poblaciones asentadas junto a la línea divisoria internacional, fue de gran trascendencia el periodo

de las infraestructuras ferroviarias, así como por la expansión de las comunicaciones y la modernización de las ciudades.

Tras la Primera Guerra Mundial, la frontera norte experimentó una dinámica económica creciente, que alcanzó un momento álgido con la promulgación de la "Ley Seca"[173] o "Ley Volstead" en Estados Unidos, reglamentación que prohibía la venta y la producción de bebidas alcohólicas —así como su importación y distribución— en territorio estadounidense, que afectó de manera tangible los poblados fronterizos del norte de México. De hecho, es posible resumir dos vertientes que se desprenden de la promulgación de la Ley de Prohibición: en primer lugar, el contrabando de licores y bebidas alcohólicas que se desarrolló en toda la franja fronteriza y, en segundo lugar, el fenómeno del *turismo del vicio* en toda la frontera norte

porfirista, pues algunas surgieron precisamente en él, como Nogales, Agua Prieta y Naco, en Sonora, que deben su nacimiento a la llegada de las vías del ferrocarril a esos puntos, o bien Ensenada, Tijuana y Mexicali, en Baja California, que surgieron en función de diversas actividades económicas de la época. Otras poblaciones, que ya existían desde antes del porfiriato, recibieron durante éste un fuerte impulso, como Ciudad Juárez, Chihuahua, que se convirtió en un importante centro ferroviario; o Ciudad Porfirio Díaz (Piedras Negras), Coahuila, y Nuevo Laredo, Tamaulipas, cuyas aduanas tuvieron también intenso movimiento», p. 36.

[173] La denominada Ley de Prohibición o "Ley Seca" fue promulgada en los Estados Unidos en 1919 y entró en vigor el 17 de enero de 1920. Esta legislación, también conocida como "Ley Volstead" (por el nombre de su principal promotor, el congresista de Minnesota Andrew Volstead), constituye la Enmienda XVIII a la Constitución de los Estados Unidos de 1917. Esta normativa prohibía de manera absoluta la producción, venta, exportación, importación, transportación y consumo de alcohólicos en todo el territorio estadounidense. Sobre las consecuencias de esta Enmienda se ofrecen algunas referencias bibliográficas: un artículo de GÖTTLING, Jorge, (2000), "Ley seca: trece años de violencia, locura y jazz", *El Clarín*, Buenos Aires, 16 de enero de 2000; la obra de LIEURANCE, Suzanne, (2003), *The Prohibition Era in American History,* United States: Enslow Publishers; PIÑERA RAMÍREZ, David y ORTIZ FIGUEROA, Jesús, (1987), "Efectos de la ley seca en la franja fronteriza. 1920-1933", en *Visión histórica de la frontera norte de México*, t. III, México, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC, pp. 155-162; y PIÑERA RAMÍREZ, David y PADILLA CORONA, Antonio, (1991), "El impacto de la ley seca en las fronteras canadiense y mexicana", en *Meyibó*, n. 2, enero-junio, pp. 5-11.

de México, cuyas huellas persisten hasta hoy en la llamada *Leyenda Negra* de las ciudades fronterizas.[174]

A partir de los años Treinta, tras el fin de la Ley Seca y en medio de la profunda depresión económica que afectó al gobierno estadounidense,[175] los años de la Segunda Guerra Mundial marcaron una época significativa para la frontera. En particular, en 1933 el presidente Aberaldo L. Rodríguez implementó el régimen de perímetros y zonas libres[176] con el objetivo de promover el desarrollo económico en toda la frontera norte: se trató de una política que se expandió progresivamente a lo largo de los años, repercutiéndose tanto en el crecimiento económico como en el aumento demográfico de los poblados fronterizos.[177]

---

[174] Para el análisis de la Leyenda Negra de las ciudades fronterizas, véase el párrafo: III. IV. I *Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra.*

[175] La "Gran Depresión" alcanzó su fase más grave en Estados Unidos de 1929 a 1933.

[176] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.* A este propósito, Almaraz comenta que: «Esta regulación permitió que en la frontera se importaran diversos artículos, así como maquinaria y equipo provenientes de Estados Unidos, con un arancel preferencial, medida que inicialmente se ligó al propósito de desarrollar la economía regional fronteriza. Paulatinamente el régimen de zona libre se convirtió en una medida proteccionista y en un primer factor para inducir el poblamiento de la zona», pp. 64-65.

[177] BARAJAS ESCAMILLA, María del Rosio, Araceli ALMARAZ ALVARADO, Marcos Sergio REYES SANTOS, Josefina PÉREZ ESPINO (coordinadores), (2011), "Normatividad y políticas de desarrollo económico en la frontera norte de México", en *Desarrollo de la normatividad y las políticas públicas en la frontera norte de México en el siglo XX*, 1a ed. – Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 145-202. Por lo que se refiere a las Política de Perímetros Libres y Franjas y Zonas Libres Fronterizas (1933-1961), la autora añade que: «En 1933, el presidente mexicano, Abelardo L. Rodríguez, hizo patente la necesidad de establecer una política para la libre importación de mercancías y productos provenientes del país vecino. Durante su mandato como gobernador del Distrito Norte de Baja California (1924-1929), Rodríguez conoció la dificultad que tenían los poblados fronterizos del distrito para mantener su economía sin la disponibilidad de bienes y servicios producidos en México. La mayoría de esos poblados dependían comercialmente de productos provenientes de Estados Unidos. Fue así como en octubre de 1933 se publicó en el Diario de Debates la Adición del Título XIX a la Ley Aduanera, la cual reglamentó los perímetros libres y las franjas y zonas libres fronterizas. Posteriormente, el 6 de diciembre de ese mismo año, se abrieron al tráfico internacional de mercancías los perímetros libres de Tijuana y Ensenada», pp. 150-151.

Los años de la guerra también resultaron en la contratación a gran escala de mano de obra agrícola mexicana en Estados Unidos, hasta el punto en que la situación dramática de los trabajadores mexicanos en territorio estadounidense empezaba a ser insostenible. Por esta razón, el gobierno de México solicitó un contrato laboral con Estados Unidos, bajo la presidencia de Franklin Delano Roosevelt, que pudiera garantizar el respeto a los derechos de los trabajadores mexicanos en territorio estadounidense: de tal manera se instituyó el "Programa Bracero" en 1942.[178] A favorecer este contrato fue también la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, ya que necesitaban de mano de obra: por lo tanto, entre 1942 y 1964, millones de mexicanos se desplazaron a la frontera para involucrarse en el Programa. Sin embargo, ya empezando a finales de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos, temiendo el incremento de inmigrantes en su territorio, actuaron un proceso de deportación masivo.

Hacia la década de los Cuarenta, la mayoría de los poblados fronterizos empezaron a experimentar un desarrollo industrial incipiente, aprovechando tanto las expansiones del régimen de zona libre como los impactos de la Segunda Guerra

[178] El Programa Bracero fue un acuerdo laboral entre Estados Unidos y México que se llevó a cabo entre 1942 y 1964, en principio desarrollado por la gran necesidad de mano de obra en Estados Unidos debido a su entrada a la Segunda Guerra Mundial. El programa fue establecido debido a la escasez de mano de obra en el sector agrícola estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial y el programa se puso en marcha en 1942 con un convenio bilateral entre ambos países. Bajo este programa, los trabajadores mexicanos (conocidos como braceros) trabajaban en las diversas labores agrícolas, firmando contratos temporales. Aunque el Programa conllevó beneficios económicos a los trabajadores mexicanos, estuvo también marcado por condiciones laborales difíciles. Cándido González Pérez, en su obra, (2010), *El Programa Bracero* (Universidad de Guadalajara, México) apunta que «En la mayoría de los documentos existentes sobre la materia se habla del Programa Bracero como el acuerdo entre los dos países para proveer mano de obra que Estados Unidos generó por su incursión en lo que era al principio la guerra de Europa; si hubiera sido únicamente para sustituir a quienes dejaron el empleo y se fueron a la guerra, al término de la conflagración se hubiera cancelado el Programa y fue, paradójicamente, en la época de posguerra cuando se incrementó y consolidó», pp. 35-37.

Mundial. De igual manera, entre los años Cuarenta y Cincuenta, la población de las regiones fronterizas del norte de México vio un crecimiento muy rápido.[179]

Paralelamente a la nueva dinámica poblacional, en la década de los Sesenta el gobierno mexicano promovió el crecimiento industrial en la frontera norte: tras el fin del Programa Bracero —y los consecuenciales fenómenos de migración en la región—, en 1965 se introdujo el primer Programa de Industrialización Fronteriza (PIF), cuyos principales objetivos fueron los de promover la industrialización de la región del norte de México para enfrentar el desempleo de la población sobrante.[180] El Programa de Industrialización Fronteriza (PIF) —que tenía como base el Régimen de Industria Maquiladora de Exportación (IME)— fue caracterizado por la creación de maquiladoras, plantas que, importando componentes y materias primas de Estados Unidos, los ensamblaban para transformarlos en productos terminados, que después serían exportados nuevamente a Estados Unidos para su venta.[181] Para los inversionistas estadounidenses, el atractivo de las maquiladoras residía en el pago de impuestos solamente sobre el valor agregado por la manufactura mexicana y, efectivamente, el aprovechamiento del Programa se observó en el desarrollo de las principales ciudades de la región fronteriza, entre las cuales Ciudad Juárez, Tijuana, Nogales, Matamoros, Piedras Negras y Mexicali.[182] Según lo afirmado por Araceli Álvarez, a medida que la identidad industrial de la frontera norte consolidaba sus rasgos transfronterizos, gracias a la dinámica de las maquiladoras, surgieron las denominadas "twin plants" o "plantas gemelas": instalaciones de almacenamiento de productos alojadas en el lado estadounidense y plantas de ensamblaje en el lado mexicano, que operaban en conjunto para optimizar la cadena de producción

[179] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.;* véase también PIÑERA RAMÍREZ, David, (1989), "La Frontera Norte: de la Independencia a nuestros días", *ob. cit.*

[180] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

[181] LOREY, David E., Lili BUJ, (1991), "El surgimiento de la región fronteriza entre Estados Unidos y México en el siglo XX", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 53, n. 3, pp. 305–347.

[182] ZENTENO QUINTERO, René M., (1995), "Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México", en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Jan. - Apr., vol. 10, n. 1 (28), Colegio de México, pp. 105-132.

y distribución en la región fronteriza. En cuanto a los efectos del crecimiento industrial de la región norteña de México, María Del Rosio Barajas comenta que se reconocen tanto efectos positivos como negativos:

> Entre los positivos se encuentran la fuerte absorción de mano de obra de baja calificación en la región y el efecto indirecto en otros sectores económicos, tales como el de servicios y los de algunas otras actividades industriales. Entre los efectos negativos […] se encuentran el rezago en el desarrollo urbano (producto de un crecimiento poblacional por arriba de la media); un poblamiento territorial con elevado grado de anarquía urbana; el exceso de demanda de puestos en carreras profesionales vinculadas a la industria maquiladora; y el escaso desarrollo de encadenamientos productivos locales.[183]

Aun así, el número de plantas maquiladoras y de trabajadores en las décadas de los años Setenta y Ochenta creció de manera rápida, hasta que a principios de los Ochenta la producción de maquiladoras representaba la columna vertebral de la economía fronteriza. En líneas generales, en las plantas se producía una amplia gama de bienes —principalmente incluyendo productos electrónicos, equipo de transporte y muebles— para la exportación hacia los Estados Unidos, al punto que, en los años Ochenta, se afirma que la mayoría de los televisores que se vendían en Estados Unidos se ensamblaban en las maquiladoras de la región fronteriza de México.[184] Todavía, como afirmado por René Zenteno Quintero, otro aspecto relevante sobre los logros de la Industria Maquiladora en los primeros quince años de su vigencia pone de manifiesto que estas industrias en realidad no lograron beneficiar de la mano de obra que originariamente se pretendía favorecer. De hecho, en lugar de

[183] BARAJAS ESCAMILLA, María del Rosio, Araceli Almaraz Alvarado, Marcos Sergio Reyes Santos, Josefina Pérez Espino (coords.), (2011), "Normatividad y políticas de desarrollo económico en la frontera norte de México", *ob. cit.,* p. 161.

[184] LOREY, David E., Lili BUJ, (1991), "El surgimiento de la región fronteriza entre Estados Unidos y México en el siglo XX", *ob. cit.*

emplear a los "viejos" braceros desempleados, se subraya que las maquiladoras atrajeron principalmente a mujeres jóvenes para sus procesos productivos.[185]

En la década siguiente, la población de la región fronteriza del norte de México empezó a disminuir, aunque las maquiladoras y la fuerza de trabajo atraían el comercio, así como los flujos de inmigrantes que cruzaban la frontera. Según Zenteno, antes de la devaluación del peso mexicano en 1976, los inversionistas fronterizos gozaban de un alto nivel de bienestar: en estos años, el mercado fronterizo aprovechado por las industrias y los comerciantes norteamericanos resultaba más atractivo que el del centro del país. No obstante, la crisis económica de México se intensificó con la primera devaluación del peso mexicano de 1976, alcanzando su punto más grave en 1982, con la flotación del peso mexicano, un escenario que persiste hasta el presente.[186]

En líneas generales, en la década de los Ochenta México y, consiguientemente, la región fronteriza, se abrieron formalmente a los mercados internacionales con el ingreso del país al GATT;[187] paralelamente, se subraya el aumento de la población en los espacios urbanos fronterizos, en particular en Tijuana, que se convirtió en uno de los centros más dinámicos del país.[188]

Dicho lo anterior y, al comienzo de la década de los años Noventa se señala el año de 1994, que adquiere particular importancia por el proceso de integración económica entre México, Estados Unidos y Canadá suscrito con el *North American Free Trade Agreement* (NAFTA), conocido en México como el *Tratado de Libre Comercio de América del Norte* (TLCAN). Entre los objetivos principales del NAFTA, los esfuerzos se dirigían hacia la abolición gradual de los impuestos y

---

[185] ZENTENO QUINTERO, René M., (1995), "Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México", *ob. cit.,* pp. 105-132.

[186] PIÑERA RAMÍREZ, David, (1989), "La Frontera Norte: de la Independencia a nuestros días", *ob. cit.* pp. 27-50; sobre las causas de la crisis económica de 1982 de México se mencionan, entre otras cosas, la caída de los precios del petróleo en el mercado internacional y el incremento de la tasa de interés de deuda externa.

[187] *Acuerdo General de Tarifas y Aranceles* (GATT, por sus siglas en inglés), 1986.

[188] Entre otras, también Ciudad Juárez y El Paso experimentaron un crecimiento conjunto como centros comerciales; Ciudad Juárez, en particular, se convirtió en el centro más importante para la industria maquiladora en las décadas de 1970 y 1980.

eliminación de limitaciones a las inversiones en el comercio entre los tres países. A partir de este pacto, las empresas extranjeras encontraron un ambiente propicio para establecerse en la frontera norte y comerciar sus productos con Estados Unidos y Canadá, de ahí que, en la década de los Noventa los establecimientos y el empleo de la industria de exportación experimentaron uno de sus mayores crecimientos.[189] Todavía, el NAFTA tuvo otras consecuencias, entre las cuales cabe mencionar el flujo de migrantes mexicanos hacia el norte, tanto a la frontera como al territorio estadounidense, favorecido por el pacto.[190] Además, el 1994 remite también al año de lo llamado "error de diciembre" (conocido también como "efecto tequila") —expresión acuñada por el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari— con el que se hace referencia a la crisis económica que sufrió México y que tuvo repercusiones mundiales. Dicha crisis —que hoy se explica como una de las consecuencias de la firma del Tratado y, paralelamente, como resultante de las conductas financiaras del gobierno— causó la siguiente devaluación del peso mexicano.

Hoy en día, el balance de los acuerdos económicos neoliberales actuados a lo largo de la segunda mitad del siglo XX es fuente de debates, no solamente en el interior del país, sino sobre todo en sus regiones más septentrionales. A este propósito, nos resulta útil el comentario que Heriberto Yépez —autor tijuanense del cual nos ocuparemos a lo largo de este trabajo— recupera de Sanford Kwinter en su obra-ensayo *Tijuanología* (2006) sobre las consecuencias del NAFTA:

> Como efecto de los nuevos ímpetus económicos y políticos (el TLC, el GATT), la urbanización transfronteriza está produciendo alguno de los más desconcertantes patrones de colonización y acumulación de capital en Estados

[189] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

[190] Concretamente, tal como lo observa Araceli Almaraz, las regiones fronterizas mexicanas empezaron, en esta década, a enfrentar problemas sociales que persisten hasta la fecha de hoy: el crecimiento urbano desigual, caracterizado por una segregación socioespacial acentuada; la industria local incipiente; las infraestructuras urbanas deterioradas y, en particular, el entorno urbano de extrema inseguridad, junto con los problemas de precariedad laboral. ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

> Unidos. El boom de las maquiladoras (fábricas de firmas estadunidenses que contratan mano de obra mexicana barata, que además están exentas de ciertas regulaciones, tarifas y aranceles) a través de la frontera México-Estados Unidos ha multiplicado la población de la región hasta ascender a 12 millones de personas. El costo humano, ambiental y de salud, sin embargo, está cerca de ser catastrófico...[191]

En líneas generales, durante el tránsito del siglo XX al XXI, el crecimiento industrial de las regiones fronterizas mexicanas comenzó a declinar, dando paso a la crisis prolongada hasta el momento actual, aunque en las áreas de la frontera norte las medidas económicas siguen aún centrándose en la industria maquiladora.[192] Paralelamente, por lo que se refiere a los procesos de urbanización en la frontera norte, se observa vigente el impacto del fenómeno de población que empezó entre la segunda mitad del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, debido al crecimiento demográfico en el espacio fronterizo. De hecho, las principales ciudades fronterizas de México, como Tijuana, Ciudad Juárez, Ensenada, Piedras Negras y Río Bravo, se han constituido a través del "ritmo de la frontera", o sea, mediante la constante migración desde el centro de la República Mexicana. No obstante, como resultado del desarrollo urbano empezado desde la década de los Setenta, emergió el establecimiento de zonas periféricas, caracterizadas por el deterioro tanto en las condiciones de vida e infraestructura, como por los niveles de desempleo.[193] Cabe señalar que no todos los estados fronterizos mexicanos tienen el mismo desarrollo económico y social, por ejemplo, Baja California es la entidad

[191] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, Umbral: UABC, México, p. 5.

[192] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

[193] Araceli Almaraz Alvarado (2011), entre las problemáticas sociales evidenciadas en las regiones fronterizas mexicanas señala también la cuestión ambiental que afecta directamente la vida de los habitantes. En particular, a la luz de sus análisis, afirma que: «Lo anterior denota un rezago considerable en el tratamiento de los problemas ambientales en el norte de México derivados de la emisión de residuos peligrosos y agua de desecho, los cuales se encuentran fuertemente vinculados al desarrollo industrial fronterizo y a una falta de apoyo del gobierno federal hacia los gobiernos locales para atender los problemas inherentes a un desarrollo industrial acelerado, como es el caso bajo estudio», p. 92.

de mayor crecimiento, pero existen claramente espacios de bajo crecimiento poblacional junto a un escaso desarrollo económico.

De todos modos, como se ha señalado, las dinámicas de desarrollo económico y poblacional de las regiones fronterizas han sido constantemente complejas y, sobre todo, han generado consecuencias en diferentes ámbitos con impactos distintos. Las coyunturas que involucran esta área transfronteriza no se limitan a los ámbitos económicos, sino que también tienen repercusiones en todos los aspectos sociales de sus habitantes. Entre las distintas facetas que impactan el ámbito social relacionado con el espacio de la frontera mexicana, sin dudas uno de los problemas más agudos hasta la fecha es el asunto de la seguridad en la frontera norte de México, así como los fenómenos de migración clandestina.

De hecho, en la actualidad, el movimiento de personas y vehículos a lo largo de la frontera México-Estados Unidos está relacionado no solamente con el ámbito económico, sino también con las redes sociales y las relaciones familiares.[194] Concretamente, es a partir de los hechos del 11 de septiembre de 2001[195] que todos los

[194] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

[195] El argumento requiere algunas clarificaciones, aunque sumarias. En concreto, la política de defensa de los Estados Unidos en referencia a la cuestión de los migrantes experimentó un cambio dramático y drástico bajo la presidencia de Bill Clinton (1993-2001), marcando el comienzo de la *militarización* de la frontera con México. A partir de 1993, con la *Operación Blokade*, Estados Unidos desplegó agentes armados en El Paso (Texas) para disuadir los cruces ilegales, empujando a los migrantes hacia rutas más peligrosas. En las palabras de Noyola Rojas y Lara-Rodríguez el objetivo de esta iniciativa remitía a la voluntad estadounidense de «ocupar el mayor espacio posible para evitar el cruce ilegal de inmigrantes, utilizando los medios que fueran necesarios y obligándolos a utilizar rutas de cruce en lugares menos poblados y donde la naturaleza del terreno aún presenta un desafío, que ha llevado a morir en el camino a más de uno» (s/p). En este contexto, en 1996 surgió la *Illegal Immigration Reform and Immigrant Responsability Act* (IIRIRA), que aumentó las penas para el contrabando de personas y endureció los requisitos para la deportación. Tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, el presidente George W. Bush (2001-2009), implementó políticas aún más restrictivas, entre las cuales el *Patriot Act*, ley federal que criminalizaba la inmigración ilegal y ampliaba las facultades de las autoridades para arrestos y deportaciones sin necesidad de justificación judicial. El aumento del presupuesto para la defensa fronteriza permitió el incremento de agentes de patrulla, el empleo de tecnología avanzada para la vigilancia y la detención, y la continuación de la construcción del muro. Sin dudas

movimientos del cruce fronterizo han sido objetos de largos debates y de políticas más restrictivas. Debido a la dimensión de los fenómenos de movimientos de personas —así como de inmigrantes clandestinos— el gobierno federal de Estados Unidos ha empezado a concentrar políticas y recursos en esta región y, en las palabras de Rodolfo Rincones:

> Desde septiembre de 2001, la vigilancia fronteriza se incrementó de manera notable en aras de la seguridad nacional. Las ciudades fronterizas han sido equipadas con cercas de más de tres metros de alto, con sensores de movimiento y detectores de calor humano, torres de vigilancia […], a lo que han de sumarse los 14 mil agentes de la Patrulla Fronteriza que vigilan la frontera.[196]

Paralelamente, a esta situación se ha sumado la crisis de inseguridad pública que hasta el momento presente sigue involucrando las regiones fronterizas de México, generada primariamente por la emergencia de problemas tales como el crimen organizado,[197] el narcotráfico y, en general, los delitos relacionados con el tráfico de drogas.[198] Habría que señalar que en las regiones fronterizas de México se han

---

algunas, estas medidas dificultaron el cruce, aunque no lograron «frenarlo por completo», empujando, por el contrario, a los migrantes hacia rutas inhóspitas. Parte de estas informaciones han sido extraídas de NOYOLA ROJAS, Luis Fernando, LARA-RODRÍGUEZ, Luis Manuel, (2023), "Ciudad Juárez desde un bosquejo histórico de políticas migratorias nacionales", *Chihuahua Hoy: revista electrónica*, vol. 21, n. 21, [s/p]. Artículo Disponible en el enlace: https://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/ChihuahuaHoy/article/view/5717 (fecha de consulta: 3 de febrero 2024).

[196] RINCONES, Rodolfo, (2004), "La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión", *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* [en línea], vol.5, n.11, primer semestre, Universidad de Sevilla, España, p. 69.

[197] Con el término se hace referencia a la delincuencia organizada, concepto que se utiliza generalmente para referirse a las actividades de narcotráfico y, más recientemente, a las de tráfico de indocumentados, terrorismo, trata de blancas y tráfico de menores hacia Estados Unidos.

[198] Para ofrecer algunos datos, según lo comentado por Almaraz, desde finales de 2006 y hasta principios de 2009, hubo alrededor de 10,000 muertes (entre narcotraficantes, militares y agentes de seguridad pública relacionadas con el narcotráfico en México); de las cuales, unas 4,400 ocurrieron en los estados fronterizos, la mayoría en Chihuahua y Baja California. En ALMARAZ

implementado medidas gobernativas bilaterales para abordar problemas tan complejos como los fenómenos relacionados con el narcotráfico y las otras formas de delincuencia organizada.[199] Sin embargo, la compleja dinámica de inseguridad del espacio de la frontera norte de México ha sido el principal obstáculo para el desarrollo económico y sociocultural de la región norteña, con consecuencias devastadoras para sus habitantes.

A la luz de este rápido recorrido histórico, es evidente que la frontera México-Estados Unidos ha sido marcada por profundas asimetrías en diferentes planos, de lo económico al social, religioso y lingüístico y, como afirmado por Rodolfo Rincones, «como lugar de encuentro y de interacción, la frontera implica comunicación, movimiento intenso de personas e intercambio de bienes y servicios. Como ámbito de desencuentros ha tenido la función de controlar y regular dichas interacciones».[200] Como se indicó, aunque se intentó implementar una normativa económica con el NAFTA, las desigualdades no se han equilibrado, debido a que de los tres países que forman parte del acuerdo, México es la nación que presenta las condiciones económicas más desfavorables.

A tal fin, Rincones afirma:

> En la actualidad, las relaciones entre ambos países se caracterizan por acercamientos y distanciamientos paralelos. Los acercamientos se producen con especial regularidad en tiempos políticos de los Estados Unidos, y son acogidos con gran entusiasmo por el fervoroso deseo de los políticos mexicanos de turno de complacer a los vecinos del norte. […] En esta compleja red de relaciones internacionales se encuentra inmersa la frontera, como vórtice de las

ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.,* pp. 39-106.

[199] A este propósito, se señala que, después del fin de la iniciativa política denominada "Plan Mérida" (en vigor desde 2008 hasta 2021), la actual medida estipulada entre México y Estados Unidos es el Entendimiento Bicentenario. Para otras informaciones es posible consultar el artículo publicado por VELASCO ÁLVAREZ, Roberto, (2022), "La estrategia de México hacia Estados Unidos", *Revista Mexicana De Política Exterior*, n.124 (diciembre), pp. 265-278.

[200] RINCONES, Rodolfo, (2004), "La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión", *ob. cit.,* p. 62.

> relaciones entre los dos países; es aquí también donde se concentran y exhiben los obstáculos y oportunidades para los habitantes de ambos lados de la línea fronteriza.[201]

Es posible afirmar que las relaciones entre México y Estados Unidos durante el siglo XX han estados marcadas por trayectorias de encuentros y desencuentros, de tal modo que, según Rincones, se pueden diferenciar diferentes etapas: en los años desde 1928 hasta 1952 los países han sido «buenos vecinos» gracias a la alianza durante la guerra y a su complementariedad económica; después, de 1953 hasta 1988, por causa de las tensione creadas por la Guerra Fría y la posición de México en la comunidad internacional, han sido «vecinos distantes»; con la firma del TLCAN los países han sido «vecinos asociados» desde 1989 hasta 2003; en última instancia, desde 2003 los países se podrían definir como «vecinos distanciados» especialmente porque México no apoyó la invasión norteamericana de Irak.[202]

Históricamente hablando, por lo tanto, las relaciones de los dos países en la franja fronteriza han estado marcadas por asimetrías económicas y culturales. Sin embargo, la frontera adquiere su carácter definitorio sobre todo por «las interacciones trasnacionales que tienen lugar entre ellas, por el dinamismo económico, social y cultural que se establece […]»[203] pues «la vecindad se construye diariamente».[204]

En conclusión, desde la fecha de 1848, los acontecimientos políticos y económicos de los dos países han tenido repercusiones inmediatas sobre la frontera. Se ha analizado cómo las fronteras americanas tienen un carácter sociohistórico, debido a las condiciones políticas y culturales que surgieron a partir de los imaginarios nacionales que se han desarrollado por parte de los diferentes lados de la frontera. El espacio de frontera México-Estados Unidos, es un lugar peculiar en el cual es posible destacar las dinámicas de una relación bilateral, llegando a configurar una región de singular presencia. De hecho, diferentes disciplinas, entre ellas la sociología, la etnología y la antropología, se han ocupado del estudio de la franja México-

[201] *Ibid.,* p. 3.

[202] *Ibid.*

[203] *Ibid.*

[204] *Ivi*, p. 7.

Estados Unidos poniendo de relieve los intercambios culturales, de lengua y tradiciones, así como de expresiones artísticas.

En la actualidad, el espacio de la frontera norte de México se define por su vitalidad, dinamismo y por sus innumerables desafíos; todavía, al mismo tiempo, configura como espacio permeado por un cruce de historias y destinos individuales que reflejan todos los desafíos y las esperanzas de toda una nación. En las palabras de David Piñera Ramírez:

> Es lugar de arribo de compatriotas que a través del tiempo han sido deportados de los Estados Unidos, otrora por la Gran Depresión de los años treinta y hoy por la intransigencia de una ley migratoria. Es también lugar de arribo de quienes, en el interior del país, en medio de las estrecheces económicas o anhelantes de nuevos horizontes, voltearon hacia allá con ojos esperanzados. En esta forma, la frontera es trasunto de las vicisitudes de la nación entera y, al mismo tiempo, centro de muchas de sus mejores transpiraciones. Es espacio donde los llegados de diversas latitudes del país, portadores de distintos estilos de mexicanidad, conviven con los nacidos allá, en ocasiones miembros de familias asentadas en la región desde hace dos, tres, cuatro o muchas más generaciones.[205]

Los dinamismos culturales favorecen el desarrollo de fenómenos regionales que, en el caso de la frontera norte, están determinados por las características peculiares del entorno fronterizo que, en las palabras de Eduardo Antonio Parra, remite a «ese engendro nacido del choque entre dos naciones [...], tierra de todos y a la vez de nadie, en la que los estados se desvanecen y los individuos dictan sus propias leyes».[206]

Las reflexiones que se desprenden del análisis de las regiones norteñas de México nos invitan al examen detallado de este mundo fronterizo, caracterizado por su riqueza cultural y el dinamismo constante de los fenómenos que en él ocurren. La frontera como línea política ha representado un dispositivo de relevancia en la

[205] PIÑERA RAMÍREZ, David, (1989), "La Frontera Norte: de la Independencia a nuestros días", *ob. cit.,* p. 49.

[206] PARRA, Eduardo Antonio, (2002), *Los límites de la noche*, Navarra: Era/Txalaparta, p. 15.

conformación de los discursos y teorías culturales sobre la franja fronteriza que divide estas dos naciones y, tomando en consideración los acontecimientos expuestos aquí, este trabajo se acercará al concepto de "frontera", entendiéndolo en términos culturales, siendo este un espacio de operaciones simbólicas.

II.II. La frontera como discurso cultural y herramienta epistemológica

Al intentar contextualizar la trayectoria de la teorización de la frontera entre México y Estados Unidos, se hace evidente la complejidad del fenómeno fronterizo, que radica en la multiplicidad de perspectivas desde las cuales puede ser analizado y descrito. Al examinar la evolución de la frontera, es posible identificar las diferentes modalidades que han operado entre los dos países, así como la forma en que su importancia fue subestimada hasta que se hizo insostenible. Concretamente, la frontera México-Estados Unidos es un lugar de operaciones simbólicas, un espacio geográfico y, al mismo tiempo, un espacio cultural: es un ambiente privilegiado abundante de conceptos, valores e interpretaciones.

La frontera no presenta características fijas, sino que está conformada por una compleja red de elementos conceptuales, sociales y culturales de la cual derivan peculiaridades, cambios, movimientos y flujos, no solamente de individuos, sino también de idiosincrasias. Como se ha señalado, a lo largo de los años se han atribuido a esta franja fronteriza diferentes imágenes y significados: cada descripción representa solamente uno de los fragmentos posibles que constituyen el mosaico de una imagen representativa de la frontera. Por esta razón, existen diferentes métodos para representarla y "capturarla".

Dado que la imagen de la frontera está en constante cambio, como un caleidoscopio, resulta difícil ofrecer una descripción unívoca, pues el riesgo es que esta sea incompleta. Por esta razón, es necesario recurrir a múltiples fragmentos que puedan describirla en uno o varios de sus aspectos, de tal manera que, a través del conjunto de imágenes y perspectivas, sea posible alcanzar una idea general y lo más exhaustiva posible del fenómeno fronterizo.

Como señala Fernando Aínsa, la ambigüedad de la línea fronteriza es evidente, ya que, aunque cumple la función de fijar límites —protegiendo los valores de un lado hacia el otro—, en realidad genera mitos, falsos estereotipos y una «injusta ignorancia mutua entre los dos lados de la misma».[207] Esta complejidad de la frontera puede entenderse mejor cuando se considera que, en el imaginario colectivo, la superación de una frontera —ya sea simbólica o real— representa una imagen metafóricamente potente, ya que el impulso de la curiosidad por lo desconocido mueve el ser humano. En este sentido, la frontera atrae y, al mismo tiempo, engaña: se constituye como un espacio que debe ser cruzado, atravesado con la esperanza de alcanzar algo deseable y mejor. En esta óptica, parece que el límite intrínseco de esta implica su transgresión.[208]

En el párrafo anterior, se ha presentado un recorrido histórico sobre la frontera, especialmente desde el origen de la línea fronteriza en 1848. A partir de ahí, se pueden tomar diferentes perspectivas para analizar el choque y la escisión social que se experimenta en el contexto fronterizo. Se trata de un espacio que engendra distintas formas de concebir el mundo, así como de expresarse; en él, dos culturas colindantes se amalgaman y se influyen mutuamente.

Sin embargo, este peculiar "norte de México", según el narrador tijuanense Heriberto Yépez, se "inventó" «cuando la separación con Estados Unidos fue trazada en el nuevo dibujo político. Algo de que ahora es el norte fue, en un momento, parte del centro. La Historia nos reubica».[209] Con sutil ironía, Yépez expresa una realidad bastante objetiva, ya que efectivamente antes de 1960 la frontera entre México y Estados Unidos constituía una temática de escaso interés en el ambiente académico: solamente los que residían cerca o dentro de la franja fronteriza manifestaban comentarios sobre su naturaleza. Desde los años Sesenta, todavía, su

---

[207] AÍNSA, Fernando, (2006), *Del topos al* logos*: propuestas de geopoética*, Madrid: Iberoamericana, p. 23.

[208] RUZZI, Silvia, (2014), "*Al Otro Lado* de Heriberto Yépez. Percepciones desde y sobre la frontera México-Estados Unidos", en *Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica – Novas Perspectivas em Diálogo*, Humus/CEC, (2014), pp. 109-120.

[209] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), "El mito del escritor fronterizo", en *Made in Tijuana*, Mexicali, Baja California, México: Instituto de Cultura de Baja California, p. 85.

relevancia como asunto geopolítico ha ido creciendo, sobre todo por la importancia que ha adquirido el fenómeno migratorio que la involucra. Un enfoque que, en su momento, no encontró un respaldo significativo por parte de los críticos e intelectuales interesados en la realidad fronteriza. Entre ellos destaca Gabriel Trujillo, uno de los más destacados estudiosos del fenómeno fronterizo, que afirmó que:

> la frontera es también gente con vidas ordinarias en trabajos normales y con rutinas cotidianas. No narcos necesariamente, no sólo migrantes en masa, pero esto no se dice mucho porque entonces muchos académicos mexicanos y performanceros no podrían ganar becas de investigación o de creación.[210]

Sin embargo, como afirmado por Francisco Lomelí, a medida en que los dos países se han desarrollado, la frontera ha evolucionado gradualmente hacia un amplio campo de estudios interdisciplinarios, dando lugar a la conformación de una red de investigaciones que se han denominado Estudios Fronterizos (*Border Studies*), que a veces se conocen también bajo las etiquetas de Estudios Transfronterizos o Binacionales (*Borderland Studies*).[211]

Por lo tanto, lo que antes se consideraba un tema marginal ha llegado a constituir un asunto que abarca múltiples complejidades, que involucra una amplia variedad de enfoques, percepciones, opiniones y manifestaciones artísticas de esta región. En este sentido, como afirmado en otra ocasión por Gabriel Trujillo, con cierta ironía:

> De pronto, sin previo aviso, desde el interior del país, sociólogos, comunicadores y escritores, la gran mayoría nacidos del paralelo 29 para abajo, descubrieron "La cultura fronteriza", empezaron a discutir sobre ella, la cubrieron de elogios y de críticas, iniciaron la identificación de sus características, publicaron amplios ensayos y, los que tuvieron oportunidad y medios, vinieron

[210] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (1990), "La cultura fronteriza", en *Alabanzas y vituperios* (1981-1990), Mexicali, Baja California, México: Bolfeta y Asociados, pp. 154-155.

[211] LOMELÍ, Francisco A., (2012), "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *Iberoamericana*, vol. 12, n. 46, pp. 129–144. Disponible en el enlace: www.jstor.org/stable/41677630, fecha de consulta 9 de diciembre de 2022.

> a conocerla para empaparse de esta nueva, salvaje y bárbara cultura, que por tantos años había sido olvidada en el limbo de los conocimientos inútiles. [...] Desde luego, los fronterizos ni siquiera fueron tomados en cuenta, mucho menos tuvieron voz ni voto. Así, bajo tales circunstancias, cualquier defeño puede decir ahora: "La Frontera soy yo" y el aplauso se escuchará en todo el país; por eso mismo, el artista fronterizo empieza a recelar de ese término tan manoseado y tan ambiguo como es el de "cultura fronteriza". ¿En qué consiste semejante cultura?, ¿engloba tanto a Tamaulipas como a Baja California?[212]

En los últimos años del siglo XX y en los primeros años del Dos mil, ha surgido un notable interés hacia los fenómenos culturales de la frontera. Es importante destacar que el estudio del contexto fronterizo implica necesariamente un discurso que trascienda la mera consideración geográfica, debido a su inherente ambigüedad. En este contexto, se propone ofrecer una panorámica de las diferentes conceptualizaciones teóricas que, a lo largo del tiempo, han evolucionado para comprender los fenómenos propios de la posmodernidad, como la interculturalidad, en los cuales elementos diferentes se unen para producir realidades conformadas por las relaciones interseccionales y sus respectivas proyecciones representativas.[213]

II.II. I. *La frontera como "Tercer espacio"*

Dentro de las disciplinas que se han ocupado del estudio de la frontera, uno de los enfoques proviene de los *Estudios Poscoloniales*, en particular a través de las investigaciones de Homi K. Bhabha. Siguiendo lo teorizado por el antropólogo hindú-norteamericano, la cultura se configura en espacios que él define "intersticiales" *(in-between*), es decir, lugares en los cuales se entrelazan poder y dominio social, creando un espacio simbólico e intelectual en el que las nociones de territorio, límite y fronteras son negociadas. En esta trayectoria, dichos espacios culturales

[212] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (1990), "La cultura fronteriza", *ob. cit.,* pp. 154-155.

[213] LOMELÍ, Francisco A., (2012), "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *ob.cit.,* pp. 129-144.

intersticiales llegan a configurarse en cuanto espacio-tiempos de enunciación, generalmente en contextos coloniales, lo que Bhabha conceptualiza como "tercer espacio".[214] Este es un lugar liminal que permite, en su interior, el establecimiento de asociaciones entre divisiones binarias y predispone a las relaciones entre una cosa y otra. Se trata de un espacio *intermedio* en el cual se organizan las condiciones de enunciación que desafían la estabilidad de los llamados "símbolos" culturales: en él, se pone de manifiesto la emergencia de una "diferencia cultural" a través de dos estrategias, el *mimetismo* y la *hibridación*.

Según Bhabha, el mimetismo se constituye como «una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se 'apropia' del Otro cuando éste visualiza el poder»[215], poniendo de relieve la ambivalencia del discurso colonial y transformando su autoridad.[216] Mientras que, por otro lado, la hibridación posibilita el surgimiento de nuevas posiciones, dando lugar a algo diferente y novedoso, lo que genera una nueva era de negociación de significado y la representación.[217] Es precisamente esta diferencia cultural que se crea en el espacio lo que deconstruye y cuestiona las formas de dominio impuestas por una cultura sobre la otra.

En este sentido, al considerar la frontera en los términos del *tercer espacio,* propuesto por Bhabha, se está hablando de un lugar de enunciación, un espacio "otro", que contiene en sí mismo los elementos que le dan origen. Es un lugar que establece la diferencia cultural, social e histórica entre dos naciones diferentes. Un espacio que, sin duda alguna, comporta cruces, reconocimiento, indefinición y, al mismo tiempo, fricciones. En esta visión, tanto México como Estados Unidos actúan como "discursos de poder" que se enfrentan mutuamente en este tercer espacio, desarrollando un proceso de relectura, reinterpretación y rearticulación de signos y símbolos culturales.

---

[214] BHABHA, K. Homi, (1994) [2002], *El lugar de la cultura*, traducción de César Aira, Buenos Aires: Manantial. Título original: *The location of culture*.

[215] *Ibid.,* p. 112.

[216] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.*

[217] BHABHA, K. Homi, (1994) [2002], *El lugar de la cultura*, *ob. cit.*

Para los Estudios Poscoloniales, el elemento fundamental en la conformación de la frontera en cuanto espacio cultural resulta ser precisamente la hibridez, siendo la franja fronteriza México-Estados Unidos un espacio "entre-medio".

Siguiendo la línea de pensamiento de Bhabha, Edward Soja (1996) reflexiona sobre el concepto de "tercer espacio",[218] afirmando que este se refiere a una modalidad diferente de concebir el espacio que se abre ante el "primer espacio" (las experiencias y relaciones físico-materiales) y el "segundo" (representaciones mentales del espacio). De tal manera, el tercer espacio que teoriza Soja integra la experiencia material y la imaginada para producir nuevas comprensiones subjetivas del mismo, extendiendo el alcance, la sustancia y el significado de los dos espacios anteriores.[219]

Por lo tanto, para enfrentarse a las fronteras, sería necesario tomar en consideración las tres herramientas analíticas que proporciona Soja, es decir, el tiempo, el espacio y las relaciones sociales que en él se instauran, para reflexionar sobre las modalidades a través de las cuales estas categorías se expresan y articulan en el contexto fronterizo.

Indudablemente, las conceptualizaciones de la frontera han evolucionado a lo largo del tiempo. Actualmente, la representación de la frontera México-Estados Unidos sigue caracterizándose de diversas formas. Entre las más destacadas representaciones, resulta imprescindible tomar en consideración lo formulado por Gloria Anzaldúa, una de las exponentes más elocuentes en torno a la visión de la frontera.

II.II.II *La frontera como "herida abierta"*

Gloria Anzaldúa, destacada escritora chicana y feminista originaria de El Valle (Río Grande Valley, Texas) y proveniente de una familia de migrantes

[218] SOJA, Edward, (1996), *Thirdspace*, *Journeys to Los Angeles and Other Real and Imagined Spaces*, Cambridge: Blackwell.

[219] ARCILA E., María Teresa, (2014), "Frontera, entrelugar o tercer espacio", *Agenda Cultural Alma Máter*, (213), pp. 2-6. Disponible en el enlace: https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/20432, fecha de consulta 17 de noviembre de 2022, p. 2.

méxico-americanos, desempeñó un papel crucial en el desarrollo de la literatura chicana y en la formación de su conciencia cultural. En su obra *Borderlands/La Frontera* (1987), Anzaldúa explora profundamente el concepto de la frontera y sus implicaciones culturales, reconstruyendo la historia del pueblo mexicano-tejano-chicano a través de hechos históricos, experiencias personales y testimonios. La autora emprende una labor descolonizadora del concepto de frontera, buscando integrar perspectivas globales para alcanzar un «[...] remap the bordelands of theory and theorists».[220]

Anzaldúa utiliza el concepto de frontera para explotar su potencial epistémico y simbólico, desarrollando una escritura que surge "desde" y "para" la frontera, tanto en su dimensión física como conceptual. En su obra, la frontera se refiere no solo al espacio geopolítico entre México y Estados Unidos, sino también a la creación de un texto cuyo objetivo es el cruce de fronteras textuales literarias y estilísticas. En este sentido, según María Socorro Tabuenca Córdoba: «[...] su libro manifiesta una crítica hacia el autoritarismo norteamericano y en su escritura reta a la hegemonía del discurso monolítico estadunidense».[221]

En *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987), Anzaldúa conceptualiza la frontera como un espacio cultural conformado por personas mestizas e híbridas: para ella, la frontera representa una "herida abierta" que ha dado lugar a la formación de un "tercer país", una noción que remite a las teorías de Homi Bhabha, con el que se hace referencia a la comunidad chicana ubicada en las regiones fronterizas de Estados Unidos. En su obra, la escritora pone de relieve, desde una base antropológica, la historia de las colonizaciones españolas y angloamericanas en territorio mexicano, así como el complejo efecto colonial sobre la identidad de la población indígena azteca. Pues, Anzaldúa mira a conceptualizar la frontera como una *herida abierta*, vivida por sus actuales habitantes, los mexicanos-chicanos, apropiándose del imaginario de un cuerpo herido para representar los efectos

[220] CALDERÓN, Héctor y SALDÍVAR, José David, (1991), *Criticism in the Borderlands: Studies un–Chicano Literature, Culture and Ideology*, Durham, Duke UP.

[221] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *Frontera Norte*, vol. 9 (18), p. 90.

de la frontera: una entidad abstracta cuyo establecimiento divide y separa violentamente a colonizadores de colonizados. Como declara en su obra:

> 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.[222]

El "tercer espacio" mencionado por Anzaldúa es el producto de un complejo sistema de redes de convivencia, formadas por la reproducción de patrones de conducta adquiridos por parte de los migrantes. Los sujetos que habitan en un espacio liminal, como es la frontera de México-Estados Unidos, deben enfrentarse a la dinámica colonizadora, las prácticas racistas y las violentas estructuras sociales de la sociedad estadounidense. En este contexto, la "cicatriz abierta" de la que habla Anzaldúa está causada por el dolor que se ha promulgado en un espacio de convergencias y confluencias, pero también de divergencias y separaciones.

Ella misma señala que «A border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge»[223], y afirma que la frontera es tanto una línea política como cultural; mientras que la franja fronteriza es, por otro lado, «[…] a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition».[224]

La reconstrucción de esta herida colonial permite a Anzaldúa abordar también otras temáticas vinculadas al feminismo, la cuestión de género y a la sexualidad, estableciendo las bases de una "epistemología de la desobediencia" frente a lo hegemónicamente "aceptado". A través de su escritura, la autora introduce al lector en este espacio fronterizo, lugar de tránsito constituido por conflictos y contradicciones, en un ejercicio discursivo que estrecha lazos con la ruptura y la deconstrucción en una visión de abordaje crítico fronterizo.

---

[222] ANZALDÚA, Gloria, [1987] (2016), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, traducción de C. Valle, Colección Ensayo, Artes Gráficas Cofás, Madrid, (1a edición de la obra 1987), p. 42.

[223] *Ivi*, p. 3.

[224] *Ibid.*

Es posible afirmar que, en este espacio transfronterizo, los habitantes comparten estrategias de construcción y reconstrucción de sus identidades, así como de las propias comunidades. El panorama étnico-cultural contemporáneo de este territorio liminal se caracteriza por un flujo constante de personas de un lugar al otro, y está constituido por sujetos que se autodesignan como méxico-americanos o *chicanos*. Al respecto, Anzaldúa capta la esencia múltiple de la frontera en estos términos:

> *alma entre dos mundos, tres, cuatro*
> *me zumba la cabeza con lo contradictorio*
> *Estoy norteada por todas las voces que me hablan*
> *simultáneamente.*[225]

La autora se focaliza en el lugar donde las dos culturas se enfrentan en un combate histórico cuyo resultado se destaca en términos identitarios, porque quienes habitan en esta frontera están expuestos a la asimilación de las características culturales de ambas culturas, pero, simultáneamente, perciben una alienación respecto a ambas.[226] Siguiendo lo formulado por Anzaldúa, la visión del espacio fronterizo, localizado geográficamente en la franja que separa Texas y México, trasciende la cuestión física y se manifiesta en la coincidencia de las dos culturas. Así, existe una distinción entre la frontera geográfica, que representa el límite político y cultural, y la frontera metafórica que la autora propone, concepto que alude a la cicatriz provocada por el roce entre los dos mundos, o sea, el encuentro que se produce en este tercer espacio. El cruce de este límite político y cultural no es forzoso, sino más bien voluntario, aunque conlleva consecuencias legales y repercusiones en términos de rechazo social y racial.

En este sentido, la frontera conceptualizada por Anzaldúa —vista como el tercer espacio teorizado por Homi Bhabha— se configura como un lugar de creación y producción, en el cual se reúnen condiciones que "re-historizan" y llegan a

---

[225] *Ivi,* p. 77.

[226] LOMELÍ, Francisco A., (2012) "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *ob. cit.,* pp. 129-144.

legitimarse como fronterizas. En otras palabras, la autora propone una cultura de la frontera que surge de la fusión de dos mundos en uno solo.[227]

De este modo, Anzaldúa desarrolla una epistemología fronteriza que permitió pensar y construir pensamientos a partir de los intersticios, aceptando que los inmigrantes o refugiados representan categorías fuera de una epistemología monotópica.[228] Con ello, Anzaldúa contribuye de manera significativa al análisis de las manifestaciones culturales, sociales, artísticas y literarias de los mexicanos-americanos, sin olvidar que en su obra se encuentra una de las primeras incidencias que representan la frontera, exponiendo la situación de opresión y subalternidad.[229]

Sin embargo, es necesario señalar que, desde la óptica de la *Border Theory*, la frontera ha sido representada en la perspectiva chicana como una zona cultural continua e interactiva. La aportación de Anzaldúa ha ampliado esta representación, incorporando la cuestión de los límites entre géneros, razas y preferencias sexuales, Paradójicamente, su propuesta se ha convertido en una especie de aparato colonial, dado que su expresión ha sido dotada del cariz de los discursos de poder.[230]

---

[227] ÁBREGO, Perla, (2011a) "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea", *Revista Surco Sur*, vol. 2: Iss. 3, pp. 47-52.

[228] MIGNOLO, Walter D., (1996), "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (Latinoamericanos) de áreas", *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 176-177, Julio-diciembre, pp. 679-696. Según Mignolo, la producción de Anzaldúa se desarrolla en un espacio de gestación representativo del cruce de experiencias históricas imperiales, llegando a designar una epistemología fronteriza que va más allá de las construcciones binarias del occidentalismo. El pensamiento fronterizo define un lugar de enunciación fracturado desde la perspectiva subalterna, llegando a constituir una respuesta crítica a la visión hegemónica de la representación. Desde Anzaldúa hasta la literatura chicana femenina, se han ofrecido la mayoría de las respuestas críticas y literarias a la perspectiva occidental desde lugares de enunciación fracturados, inestables y dislocados. Estos lugares de la *frontera* cuestionan el carácter autocentrado, eurocéntrico y occidentalista de los sistemas de representación modernos y coloniales.

[229] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.*

[230] Es fundamental reconocer que la producción literaria chicana ha jugado un papel decisivo en la construcción de un *corpus* narrativo y conceptual que ha alcanzado una relevancia tal que ha logrado establecerse como el "discurso central" en torno a la conceptualización del elemento "frontera". Esta influencia ha sido tan profunda que, durante varias décadas, se ha consolidado una definición de "literatura fronteriza" que sitúa el discurso chicano como eje principal,

Otro exponente que, al igual de Anzaldúa, aborda la frontera en términos de una "cicatriz abierta", es Carlos Fuentes en *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* (1995). Sin embargo, es posible establecer una diferencia conceptual importante, ya que Fuentes presenta a la frontera como un espacio poroso, un eje diaspórico y, a su vez, como un límite que establece lo ilegal y lo prohibido. Según Francisco Lomelí, Fuentes, como "mexicano del centro", concibe la franja fronteriza como un extremo de México y de la identidad mexicana, describiéndola como «el rincón más recóndito posible».[231] De esta manera, la frontera se convierte en un espacio de lejanías, entendido como una "anomalía" dentro de la mexicanidad. Esta visión no se aleja de la crítica generalizada en México, en la cual es preponderante la tendencia a considerar a la gente que vive en el norte del país como "agringada". Asimismo, en el lado norteamericano, se lamenta la mezcolanza racial como algo negativo, funcionando como una metáfora de la xenofobia.[232]

Esta visión negativa de la frontera da lugar a una actitud de desvalorización hacia las manifestaciones artísticas, sociales y culturales de la región fronteriza, lo

---

eclipsando la enunciación de aquellos individuos que verdaderamente habitan en la franja fronteriza. Interpretamos este fenómeno como el surgimiento de un aparato colonial que ha impuesto una visión sobre la frontera, desplazando las voces de los mexicanos del norte, cuyas experiencias y representaciones del espacio fronterizo han sido marginalizadas en favor de una perspectiva chicana dominante. En concreto, la literatura fronteriza no es sino la expresión literaria de un grupo social cuyas intenciones son la revisión y rearticulación del concepto de frontera frente a la conceptualización utópica e idealizada del discurso chicano. La imposibilidad de concebir la frontera exclusivamente en términos de metáfora o utopía determina uno de los conflictos más sufridos por los autores fronterizos, dando lugar a una visión subjetiva y diferente de la frontera, dependiendo de la perspectiva adoptada, delineando así un paralelo distópico de dicho espacio. Lo que permanece inalterado, por lo tanto, es la relación binacional que delinea el lugar de la frontera, dentro de la cual se encuentra el surgimiento de una visión heterotópica, retomando lo teorizado por Foucault, capaz de remodelar el espacio vivido en un sentido multidimensional. (FOUCAULT, Michel, [1966] (2014), *Utopie, Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli: Cronopio).

[231] LOMELÍ, Francisco A., (2012) "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *ob. cit.,* p. 135.

[232] *Ibid.*

que también afecta inevitablemente su producción literaria. El escritor Heriberto Yépez capta esta postura en los siguientes términos:

> No es la chicanización sino el antichicanismo o chicanofobia, uno de los rasgos identitarios del fronterizo. Debido a que en México todos parecemos estar traumados por el mestizaje, nos da asco todo lo que aumenta esa mala hibridación. En la atrofiada psique del mexicano, los chicanos cumplen el papel de los mestizos que se pasaron de la raya. […] En Tijuana todo que tenga contacto con lo gringo o chicano se ensucia; se discrimina incluso a los mexicanos que trabajan más allá, tienen parientes o viven part time en USAlandia: son "pochos" o "inmigrados", vocablos que son peyorativos. Se inventó la figura deplorable del Chicano, desde las películas hasta los chistes, para sentirnos más puros, no tan 'revueltos' como ellos.[233]

No cabe duda de que las conceptualizaciones sobre la frontera han evolucionado a lo largo del tiempo, pasando desde la invisibilidad a convertirse en un tema de gran protagonismo. Tal como lo menciona Yépez, los procesos que se desarrollan en el espacio fronterizo tienen repercusiones por causa del constante contacto entre los dos lados de la frontera, generando lo que podría describirse como un "campo de batalla cultural" en constante crecimiento.

II.II.III. *La frontera como espacio híbrido*

Dentro del marco teórico y cultural relacionado con el análisis del espacio fronterizo, resulta crucial lo teorizado por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989). En su obra, Canclini examina una serie de factores socioculturales que convergen en la franja

[233] YÉPEZ, Heriberto, (2001), "Lea y vea cómo la tijuanología mató a la recién nacida posmodernidad", *Complot*, n. 17, [s.p.]. Citado en LOMELÍ, Francisco A., (2012) "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *ob. cit.,* p. 135.

fronteriza, dando lugar a nuevas formas híbridas de significación.[234] El autor sostiene que, en los espacios de frontera, los objetos convergen y entablan diálogos entre sí de manera original; una de las principales ideas de su enfoque remite a la fluidez cultural, la cual, según Canclini, se convierte en el motor de la hibridación de culturas. Todavía, la complejidad de esta fluidez cultural da lugar a procesos híbridos intensificados, involucrando también aspectos clave como la identidad, llevándola a una constante revisión.

En este sentido, según la visión de Canclini, la identidad de los sujetos se fundamenta en la apropiación social de un territorio, o sea, está en estrecha relación con la pertenencia socio-territorial.[235] En su discurso crítico, el espacio híbrido que describe Canclini —tomando como ejemplo toda América Latina— se constituye como un conjunto de lugares heterogéneos donde conviven diferentes proyectos sociales, niveles de desarrollo y lógicas culturales.

En esta visión, el intelectual define la noción de hibridación en términos de un proceso sociocultural que permite describir el conjunto de mezclas interculturales, afirmando que:

> Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para genera nuevas estructuras, objetos y prácticas.[236]

Es importante destacar que la noción de hibridación, tal como la entiende el antropólogo argentino, se aplica también a las relaciones que surgen individual y colectivamente: de tal manera, pues, la hibridación puede referirse al proceso que experimentan los elementos del sistema de relaciones, reinterpretados a través del intercambio cultural. En esta visión, la hibridación no se refiere a características o rasgos fijos de los individuos o grupos, sino más bien a elementos fluidos: a través

---

[234] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México.

[235] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.*

[236] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.,* p. 14.

de ellos se pretende reconvertir un patrimonio para reinsertarlo en nuevos contextos de producción.

Desde la perspectiva de Canclini, la historia de los movimientos identitarios revela una serie de operaciones mediante las cuales los grupos hegemónicos seleccionan y articulan elementos de distintas épocas para dar lugar a un relato que les confiere coherencia, dramatismo y elocuencia.[237] Es necesario aclarar que se trata de elementos que no son únicamente espaciales, sino también temporales. En este sentido, Canclini sostiene que la hibridación es propiciada por la transnacionalización[238] de los capitales y de las dinámicas económicas y culturales del espacio: en esta visión, la transnacionalización y la hibridación «clausuran la pretensión de establecer identidades 'puras' o 'auténticas'»,[239] poniendo en evidencia «el riesgo de delimitar identidades locales autocontenidas o que intenten afirmarse como radicalmente opuestas a la sociedad nacional o a la globalización».[240] De esta manera, la identidad híbrida se constituye como una mezcla de diversos elementos de origen distinto.

Resulta significativo que, para ejemplificar sus ideas sobre la hibridación y los procesos relacionados, Canclini tome como modelo la ciudad de Tijuana, entendida como espacio fronterizo prototípico. En particular, y a través de los conceptos del tercer espacio e hibridación, Canclini postula que la frontera representa el paradigma de la posmodernidad. Según el intelectual, quien se focaliza en los aspectos urbanísticos que caracterizan las grandes áreas urbanas fronterizas, estos lugares llegan a ser favorables para el desarrollo de procesos de hibridación gracias a la continua interacción de múltiples culturas, lenguas y expresiones tecnológicas diferenciadas que coexisten en la región.

---

[237] *Ivi,* p. 17.

[238] La transnacionalización se refiere a la tendencia de las culturas nacionales a atravesar las fronteras geográficas y políticas entre naciones; de tal manera, el territorio cultural no coincide necesariamente con el político-nacional.

[239] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.,* p. 17.

[240] *Ibid.*

En *Culturas híbridas*, Canclini define a Tijuana como «uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad»,[241] destacándola como una ciudad multicultural y plural. En sus palabras:

> El carácter multicultural de la ciudad se expresa en el uso del español, el inglés, y también en las lenguas indígenas habladas en los barrios y las maquiladoras, o entre quienes venden artesanías en el centro. Esa pluralidad se reduce cuando pasamos de las interacciones privadas a los lenguajes públicos, los de la radio, la televisión y la publicidad urbana, donde el inglés y el español predominan y coexisten "naturalmente".[242]

No cabe duda de que, en líneas generales, la frontera México-Estados Unidos ha demostrado ser un espacio continuamente renovado desde el punto de vista artístico, promotor de innovaciones culturales y estilísticas que, sin embargo, no siempre se reflejan de manera plena en la configuración urbanística de la región. Al analizar el diseño urbanístico del espacio fronterizo, se observa el resultado de lo que ha sido un desarrollo acelerado, que designa hoy un lugar desarticulado, donde se ha priorizado la creación de espacio semi-privados como centros comerciales y barrios residenciales, en detrimento de los edificios colectivos tradicionales como plazas e iglesias. Según García Canclini, esta configuración urbanística del territorio liminal de la frontera refleja la visión cultural influenciada por los Estados Unidos, promoviendo valores como el consumo y el individualismo. En este sentido, para Canclini, Tijuana representa un espacio idóneo para los procesos de hibridación, debido especialmente a la convivencia de diversas culturas, lenguas y expresiones tecnológicas.[243]

---

[241] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.,* p. 293.

[242] *Ivi*, p. 298.

[243] A este propósito, cabe señalar que, en 2009, García Canclini reconoció que Tijuana había abandonado su condición de "laboratorio posmoderno" para transformarse en «un laboratorio de la desintegración social y política de México como consecuencia de una ingobernabilidad cultivada». Véase "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad / Diálogo con Néstor García Canclini", entrevista realizada a Néstor García Canclini en el año de 2008 sobre los

A pesar de los conceptos propuestos por García Canclini sobre los procesos culturales de los espacios fronterizos de América Latina y, sin olvidar su importante contribución a la teoría posmoderna, sus conclusiones sobre la hibridación cultural en la frontera han sido ampliamente discutidas desde diferentes perspectivas disciplinarias. En particular, los principales ataques críticos a las ideas de García Canclini respecto a la hibridación en la frontera México-Estados Unidos provienen de la sociología, la etnología y la geografía cultural. De hecho, muchos críticos e intelectuales, incluido el sociólogo Gilberto Giménez, han cuestionado las postulaciones de García Canclini sobre la hibridación en este contexto.

En esta trayectoria, Giménez considera que la metáfora de la hibridación de Canclini «no implica ninguna connotación de orden, de organización interna, de composición o de dominancia en dichas mezclas al ser interiorizadas por los sujetos».[244] Así, según el sociólogo, la hibridación acaba convirtiéndose en sinónimo de sincretismo y mestizaje, resultando perfectamente intercambiable con la metáfora de *melting pot* ("crisol de razas"), axioma desarrollado por la antropología norteamericana.[245] Por esta razón, Giménez sigue afirmando que:

> Esta manera de presentar las cosas revela una sorprendente pobreza teórica y analítica. En efecto, el más ligero análisis del discurso de la fluidez y de la hibridación cultural no sólo pone al descubierto el uso evanescente y preteórico de la noción de cultura, sino también la sustancialización indebida de la misma. La cultura aparece aquí como una realidad "out-there", como una sustancia fluida y soluble que tiene la propiedad de mezclarse con otras sustancias de diferente procedencia, o, en fin, como un torrente que arrastra desordenadamente artefactos, productos y objetos de consumo de la más diversa especie, todo ello independientemente de la subjetividad y de la experiencia de los sujetos sociales (individuales y colectivos) que parecen mantener con

resultados de su investigación en Tijuana, México, por Fiamma Montezemolo, (2009), *Alteridades*, 19 (38), pp. 143-154.

[244] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Conaculta, Iteso, p. 186.

[245] *Ibid.*

> ella, es decir, con la cultura así sustancializada, sólo relaciones de exterioridad.[246]

En efecto, Giménez sugiere que la cultura, y particularmente la fronteriza, debería ser entendida y experimentada realmente desde la perspectiva de los individuos, lo cual contrasta con la visión posmoderna de Canclini: Giménez, de tal manera, considera que, al conceptualizar la frontera como espacio cultural híbrido, se despoja al sujeto y al espacio de su pertenencia al territorio, reduciéndoles a "elementos imaginarios".[247] En su "contraofensiva teórica", el sociólogo retoma una definición propuesta por algunos editores de la revista *American Issues* (1998) —en un número consagrado a la "desconstrucción de la frontera mexicana"— que describía la frontera lineal entre México y Estados Unidos como zona de culturas híbridas y desterritorializadas, en el interior de la cual florecía una cultura mestiza, combinando elementos de la mexicanidad con el "American way of Life". En la revista, de hecho, se leía que:

> La frontera flotante es un espacio social de hibridización cultural, un espacio en el que la propria identidad se transforma vertiginosamente de acuerdo a las perspectivas heredadas y a las fuerzas cambiantes que afectan a la realidad social. Durante casi dos siglos, mexicanos y norteamericanos se han entremezclado a lo largo de la frontera y han producido una cultura híbrida y flotante que, parafraseando a Homi Bhabha […], no es ni mexicana ni americana, sino más bien mexicana y americana al mismo tiempo.[248]

En esta visión, para Giménez el "problema" de la cultura fronteriza no radica en el hibridismo o la fusión, sino en cómo y con qué efectos simbólicos interactúan entre sí individuos provistos de determinadas redes sociales, y cómo, a través de

---

[246] *Ibid.,* p. 188.

[247] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* pp. 17-34.

[248] *Latin American Issues,* Number 14, 1998, p.iii. Citado en GIMÉNEZ, Gilberto, (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, *ob. cit.,* p. 186.

ellas, se estructuran los repertorios culturales.[249] Específicamente, el sociólogo sostiene que considerar las regiones fronterizas de México y Estados Unidos, situadas a ambos lados de una línea divisoria, como espacios donde se desarrollan culturas híbridas y desterritorializadas,[250] constituye una equivocación de la teoría posmoderna.[251]

Gilberto Giménez difiere de la idea de que las áreas fronterizas representan un espacio de interacción de culturas, configurándolas como lugares donde se integran «culturas desiguales en conflicto permanente, con efectos de transculturación adaptativa que por lo general no afectan a los núcleos duros de las mismas».[252] Así, lejos de ser espacios de desterritorialización, las áreas fronterizas constituyen lugares de multiterritorialidad. En esta trayectoria, Giménez aboga por la idea de la multiculturalidad en lugar de la hibridación, y la multiterritorialidad en lugar de la desterritorialización, afirmando que:

> En efecto, lo que los antropólogos y otros estudiosos (Kearney 1991; 1996) han encontrado en la frontera norte y sus franjas adyacentes no es la hibridación, sino la multiculturalidad, una multiculturalidad abigarrada que comporta la multiplicación de los contactos entre culturas diferentes, pero sin que ello implique necesariamente la alteración substancial de la identidad de sus portadores; no la "desterritorialización", sino la multiterritorialidad característica de las culturas de diáspora (Hausbaert, 2000: 354) […]. [253]

---

[249] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, *ob. cit.*

[250] Cabe señalar que, en el pensamiento de García Canclini, la desterritorialización se define como «la pérdida de la relación 'natural' de la cultura con los otros territorios geográficos y sociales». Según esta concepción, no solamente los sujetos se desterritorializarían, sino también los objetos y las acciones. En GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.,* p. 288.

[251] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* pp. 17-34.

[252] GIMÉNEZ, Gilberto, (2009), "Cultura, identidad y memoria: materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas", *Frontera Norte* 21, n.41, p. 24.

[253] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* p. 27.

Por esta razón, según Giménez, lo que se observa en primera instancia en la frontera no es un "caleidoscopio" de culturas híbridas, sino la copresencia de múltiples culturas y la multiplicación de los contactos interculturales, los cuales no implican necesariamente contagio cultural recíproco (aculturación o asimilación) ni tampoco alteración o mezcla de identidades.

Entendido en estos términos, surgen importantes preguntas sobre el análisis de la cultura en la frontera: ¿puede hablarse de una identidad específicamente fronteriza, distinta de otras formas conocidas de identidad? ¿Es verdad que la cultura fronteriza es una mixtura híbrida que se refleja en la instabilidad de las identidades étnicas o nacionales?

Para comprender las ideas de Giménez, es crucial desglosar cada uno de estos conceptos. En los párrafos anteriores se ha abordado la cuestión de la hibridación, mientras que, por lo que se refiere al territorio, es necesario plantear nuevas reflexiones. En primer lugar, si entendemos el territorio como tal solamente cuando es socialmente apropiado, ocupado y dominado a lo largo del tiempo, sería lógico entender la desterritorialización como una renuncia a la historia, a la memoria individual y colectiva, así como a la identidad.

Cabe señalar que el término "desterritorialización" fue usado por los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari (1987, 1995, 1996, 1997), quienes sostienen que los seres humanos están constituidos por distintas territorialidades internas, que pueden ser desterritorializadas, es decir, abiertas, desplazadas o destruidas. De este modo, el concepto de desterritorialización asocia el desplazamiento y transformación con la pérdida de territorio. Parafraseando las palabras de los filósofos franceses, la desterritorialización es el movimiento o proceso por el cual «one leaves the territory. It is the operation of the line of light».[254]

Siguiendo estas consideraciones, el geógrafo Rogério Haesbaert apunta que la desterritorialización «nunca puede disociarse de la reterritorialización» y puede tener un sentido tanto positivo como negativo. En sus palabras:

[254] DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, [1980] (1987), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 508.

> Entendida como fragilización o pérdida de control territorial, ella tiene un sentido negativo más estricto —como precarización social—; pero el término puede tener también un sentido potencialmente positivo, porque en su acepción más general, la desterritorialización significa que todo proceso y toda relación social implican siempre simultáneamente una destrucción y una reconstrucción territorial.[255]

Esto implicaría que, para construir un nuevo territorio, sería necesario abandonar el territorio en que se está o, en alternativa, «construir allí mismo otro distinto».[256] Según Deleuze y Guattari, la desterritorialización, desde una perspectiva filosófica, tiene un sentido positivo, ya que implica la apertura hacia lo nuevo, que denominan como la "línea de fuga", un momento de salida de una antigua territorialidad y de construcción de un nuevo espacio.[257]

No obstante, para entender la desterritorialización que concibe García Canclini, en términos de la pérdida de todos los referentes territoriales, es necesario considerar también la categoría complementaria de la reterritorialización. Si entendemos la desterritorialización como un movimiento en el que se abandona un territorio, una "operación de líneas de fuga", en realidad estamos ante un proceso que incluye tanto la desterritorialización como la reterritorialización, un movimiento de construcción de un nuevo territorio. Ya el propio Rogério Haesbaert ha señalado que no se puede concebir la desterritorialización sin tener en consideración el proceso de reterritorialización. De hecho, Deleuze y Guattari plantean que, en un primer momento, se produce la desterritorialización y, posteriormente, los territorios se reterritorializan[258] en calidad de nuevos agenciamientos maquínicos, tanto de individuos como de enunciaciones.

---

[255] HAESBAERT, Rogério, (2013), "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad", *Cultura y representaciones sociales*, *8* (15), p. 13.

[256] *Ibid.*

[257] *Ibid.*

[258] Con el término "reterritorialización" se hace aquí referencia al proceso o a un conjunto de procesos tendentes a la reconfiguración y la resignificación socioeconómica, político-institucional y simbólico-cultural de un determinado territorio; es decir, a su reconstrucción o reestructuración como un nuevo escenario social, ya sea por acción de una población nueva o por efecto de algún

Por lo tanto, hablar del proceso de desterritorialización, tal como lo teorizan Deleuze y Guattari, implica no solamente un proceso de apertura hacia una nueva construcción territorial, sino también una ampliación del territorio.[259] Sin embargo, es importante subrayar que la reterritorialización no debe confundirse con el retorno a una "antigua territorialidad", ya que, lejos de restituir lo anterior, implica necesariamente un conjunto de artificios a través de los cuales un mismo elemento —que ha sido desterritorializado— se convierte en base para una nueva territorialidad.

Por esta razón, siguiendo dicha reflexión, cuando se "pierden" los referentes territoriales, en realidad éstos volverán a tomar formas modificadas en otro territorio y, de efectivo, no se van a perder totalmente. De ahí que se ponga en entredicho lo postulado por García Canclini y se abra la reflexión hacia nuevas configuraciones territoriales.

Dentro de estas "nuevas" configuraciones, se propone la "multiterritorialidad", un concepto definido por Rogério Haesbaert como «la posibilidad de tener la experiencia simultánea y/o sucesiva de diferentes territorios, reconstruyendo constantemente el propio».[260] Esta noción propuesta por Haesbaert se alinea perfectamente con la formulada por Gilberto Giménez, quien utiliza este recurso conceptual para analizar el fenómeno de la frontera norte. De hecho, la multiculturalidad implica la multiplicación de contactos entre diferentes culturas sin necesariamente alterar de manera sustancial la identidad de sus portadores. En otras palabras, según Giménez, la multiterritorialidad ofrece a los individuos múltiples puntos de

---

cambio en la estructura social de sus habitantes. De todas maneras, como subrayado por diferentes estudios, faltan análisis sobre los procesos de reterritorialización que puedan conllevar enfoques totalizadores —la mayoría toman en consideración las dimensiones socioeconómicas y político-institucional— que puedan posibilitar una comprensión más global de los efectos desde una perspectiva simbólica-cultural. Para los objetivos de este trabajo se utilizará la noción con referencia a lo postulado por Deleuze y Guattari [1980] (1897).

[259] DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI, [1980] (1987), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, ob. cit.*

[260] HAESBAERT, Rogério, (2013), "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad", *ob. cit.*; Esta idea plantea una posibilidad que siempre ha existido: Haesbaert subraya que «[…] incluso los hombres más "primitivos" no se atenían a un solo territorio», pero cobra especial relevancia en la comprensión moderna del espacio-tiempo; pp. 34-35.

referencias simultáneos tanto con su territorio original como con el "nuevo" que ocupan: sin embargo, esto implica también que, para validar estas categorías, el sujeto atraviese una experiencia de migración. Por esta razón, Giménez considera que la multiterritorialidad es una característica propia de las culturas de la diáspora: estas serían las culturas que, como señala el autor, «desbordan la frontera geográfica y se dispersan hacia el interior del territorio norteamericano, transportadas por los flujos incontenibles de la migración laboral ("*labor migration*")».[261]

Desde esta perspectiva, coincidimos con lo postulado por Gilberto Giménez sobre los sujetos fronterizos que han experimentado un proceso de migración. En este sentido, consideramos que la definición más apropiada es la de individuos multiculturales y no híbridos, ya que, aunque ellos mantienen contactos entre culturas diferentes, esto no implica una alteración substancial de sus identidades.

Por lo tanto, creemos que el concepto de hibridación no resulta adecuado para describir la realidad de la franja fronteriza entre México y Estados Unidos. La copresencia de culturas diferentes no conduce necesariamente a un proceso de hibridación, ni tampoco la interacción entre ellas supone la adopción de nuevos valores. En lugar de definirla como un espacio híbrido, proponemos concebir la franja fronteriza en términos de *espacios heterogéneos*, donde se hacen evidentes las asimetrías entre culturas distintas. La frontera, por tanto, no debe entenderse como una representación de la hibridación, sino como un "diálogo" a muchas voces que refleja las interacciones del entorno fronterizo.

Asimismo, consideramos que los conceptos de desterritorialización y reterritorialización deben pensarse como conceptos concomitantes, fundamentales para comprender las prácticas humanas. Sin embargo, nos parece que en estas teorías se pierde la noción de continuidad entre espacio y tiempo. Según las teorías expuestas, la migración aparece como el concepto clave para explicar los procesos de territorialización y los fenómenos de mezcla cultural en la franja fronteriza. No obstante, estas afirmaciones abren a nuevas reflexiones sobre cómo los sujetos fronterizos, entendidos no como migrantes, sino como aquellos individuos que viven *en* la franja, se apropian de esos territorios: ¿cómo se definen estos sujetos? ¿De qué

[261] GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a), "La frontera norte como representación y referente cultural en México", *ob. cit.,* p. 27.

manera actúa en ellos la pertenencia territorial? Además, si la multiculturalidad es la característica de las sociedades de la diáspora, ¿no formarían los sujetos fronterizos parte de la frontera como discurso cultural, dado que no son parte de una cultura de la diáspora?

Conforme a lo expuesto, es posible afirmar que, por un lado, la frontera ha sido reconocida como un marco fundamental para el análisis de los movimientos migratorios y de las identidades culturales que emergen de estos desplazamientos, en línea con las teorías de Homi Bhabha y, en general, con los estudios de la *Border Theory*. Por otro lado, la perspectiva de los investigadores locales proporciona análisis valiosos desde marcos administrativos, sociales, económicos y culturales de la región. No obstante, estas visiones han tenido una difusión limitada, lo que ha impedido su inclusión en teorías o discursos más amplios. En consecuencia, parece que las teorías sobre la frontera nos llegan incompletas, con un vacío que impide obtener una visión holística del fenómeno.

II.II.IV *La frontera semiótica*

Lo analizado hasta ahora nos permite apreciar la complejidad crítica y teórica que envuelve el fenómeno fronterizo y las culturas que emergen en su entorno. Sin embargo, cabe destacar algunos estudios recientes que han puesto de relieve la paródica centralidad de la frontera en la actualidad. De hecho, parece que en los últimos años se ha generado una verdadera "obsesión" por la creación de fronteras o, dicho de otra manera, una tendencia a "fronterizarlo todo". En este contexto crítico se inscribe la reflexión de Humberto Félix Berumen, quien sostiene que «los bordes, los límites, las zonas de contacto importarían ahora más que todo aquello que sucede al interior, y nos ha llevado a la necesidad de deconstruir la homogeneidad ocupada por el centro mismo».[262] En su obra, *La frontera en el centro* (2004), Félix Berumen afirma que:

[262] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura.* Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California, p. 121.

> La frontera, en efecto, se encuentra hoy en el centro de los debates teóricos. Como quizás en ninguna otra época la centralidad de la frontera ha acaparado la atención de quienes buscan encontrar la clave para explicarse los fenómenos socio-culturales del mundo contemporáneo […]. Es tanto una categoría analítica como una metáfora conceptual para facilitar la reflexión teórica.[263]

El crítico mexicano reconoce en la frontera un concepto polisémico, cargado de propósitos diferentes que se desenvuelven en contextos variados. En primer lugar, Félix Berumen retoma algunos conceptos clave para el despliegue de los estudios culturales y de la frontera, tales como los conceptos de cultura, texto, semiosfera y frontera. En este sentido, el autor recupera lo teorizado por el lingüista y semiólogo ruso Jurij M. Lotman (1996),[264] valorando la utilidad metodológica de su concepción acerca de la cultura, en particular, lo que Lotman identifica bajo la noción de *semiosfera*. Según la interpretación del semiólogo de la llamada escuela de Tartu (Lotman, Uspenski, Ivanov, Meletinski), la categoría general de la cultura comprende la memoria no hereditaria de toda colectividad: en esta visión, la cultura llega a constituirse como un mecanismo que facilita la estructuración simbólica del mundo y, sobre todo, como dispositivo de autoorganización interna. En otras palabras, la cultura representa un sistema sígnico que genera sus propias formas de autoorganización interna. Y, de acuerdo con la perspectiva de la escuela de Tartu, el texto se considera la unidad básica de toda cultura: es el portador de significado estructuralmente organizado. Si se extiende la noción de texto al ámbito de la cultura, se puede considerar esta última como una especie de *macrotexto*, organizado de manera compleja, en el interior del cual se escinden diversas jerarquías de "textos dentro de textos".

El concepto de semiosfera, derivado por analogía del concepto biológico de biosfera, desempeña un papel fundamental en la reflexión de Humberto Félix Berumen sobre la frontera. Según la visión de Lotman, cada cultura comprende un

[263] *Ivi,* p. 9.

[264] LOTMAN, Jurij M., (1996), *La semiosfera. Vol. I Semiotica de la cultura y el texto,* selección y traducción de Desiderio Navarro, Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia.

dominio particular, internamente organizado y estructurado; más allá de este, se encuentra otro espacio semiótico distinto, que Lotman define como la "no-cultura".

En las palabras de Berumen:

> toda cultura, toda semiosfera, […], requiere tanto de una cierta organización interna (un perímetro que la contenga) como la proyección de una determinada desorganización exterior (civilización frente a barbarie).[265]

Bajo esta perspectiva, la semiosfera abarca la totalidad del espacio semiótico, un espacio organizado y delimitado, cuya existencia posibilita los actos sígnicos, así como el rechazo de textos que se considerarían ajenos o extraños para una cultura determinada. Lo que resulta particularmente interesante en esta teorización es que, según Félix Berumen, el concepto de semiosfera de Jurj M. Lotman se revela como una herramienta determinante para el análisis de la frontera geopolítica entre México y Estados Unidos, la cual, en esta visión, puede ser interpretada como una *frontera semiótica*.

Entendida de esta manera, la noción de la semiosfera de Lotman supone una distinción entre el *adentro* y el *afuera* de la misma, sugiriendo que esta visión conlleva la delimitación de sus propias fronteras con respecto a lo exterior. En este sentido, la frontera semiótica se debe interpretar como una membrana protectora, que aísla una determinada formación cultural, pero que al mismo tiempo permite el intercambio con el mundo externo. Lotman afirma que:

> La frontera del espacio semiótico no es un concepto artificial, sino una importantísima posición funcional y estructural que determina la esencia del mecanismo semiótico de la misma. La frontera es un mecanismo bilingüe que traduce los mensajes externos al lenguaje de la semiosfera y a la inversa. Así pues, sólo con su ayuda puede la semiosfera realizar los contactos con los espacios no-semióticos y alosemióticos.[266]

---

[265] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura, ob. cit.,* p. 17.

[266] LOTMAN, Jurij M., (1996), *La semiosfera. Vol. I Semiotica de la cultura y el texto, ob. cit.,* p. 26.

Bajo esta perspectiva, la frontera opera hacia dentro cumpliendo la función ordenadora de la semiosfera y, paralelamente, hacia afuera como mecanismo que fija los contornos que establecen las diferencias, así como las relaciones entre lo interno y lo externo. Como un mecanismo bilingüe, la frontera filtra y traduce los mensajes externos, constituyéndose como espacio de interacción, de coexistencia y transformaciones culturales.

Las fronteras, en esta visión, deben ser entendidas como dispositivos mediante los cuales se organiza el intercambio informacional y cultural: de este modo, la frontera no es sólo una membrana protectora o un límite territorial, sino que su función es fundamental para lograr la producción de nuevos textos —es decir, cultura—que generan nuevas expresiones culturales.

En esta óptica, la frontera trasciende su propia definición, generando respuestas al mismo tiempo que proporciona nuevas preguntas. Estas vertientes conducen inevitablemente a nuestra pregunta original, es decir, ¿qué es una frontera? Este cuestionamiento impulsa el interés por el estudio del fenómeno fronterizo, no solo por los significados que la frontera encierra, sino también por la cultura que la frontera ha ido gestando, renovando y reconstruyendo a lo largo del tiempo.

En concreto, como afirmado por Berumen:

> la frontera es mucho más que una línea; es asimismo una atmósfera, una zona de encuentros y desencuentros, un puente o un espacio en el que la interculturalidad se acentúa y tienen lugar fenómenos como la hibridación cultural y el intenso intercambio de experiencias.[267]

Por lo tanto, retomando una pregunta formulada por Gabriel Trujillo en su ensayo *La cultura fronteriza* (1984), «¿en qué consiste semejante cultura [la fronteriza]?», es necesario reconocer que no es posible ofrecer una respuesta cerrada y definitiva, ya que hacerlo sería adoptar una etiqueta reduccionista, injusta y probablemente empobrecida. En cambio, el análisis propuesto por Humberto Félix Berumen parece más apropiado para los fines de esta investigación, pues abre a la posibilidad de concebir una definición de la frontera más exhaustiva. En este sentido,

[267] *Ivi,* p. 123.

para entender la frontera no deben admitirse delimitaciones rígidas, ya que, por su naturaleza intrínseca, trasgrede los paradigmas establecidos.

Como señala Berumen, la frontera:

> remite más que a ningún otro hecho al permanente juego de las fronteras entre la mismidad y la alteridad, entre culturas, géneros y clases: pues la frontera implica siempre la alteridad.[268]

Es fundamental reconocer a las fronteras culturales como espacios contradictorios de intermediación, negociación simbólica e intercambio cultural. Al mismo tiempo, entendiendo la frontera como un mecanismo activo de traducción cultural, se debe reconocer su función productiva que actúa en los espacios de frontera, especialmente en lo que se refiere a los fenómenos de innovaciones, recreaciones y heterogeneidad cultural entre elementos culturales de distinto origen.

En consecuencia, queda claro que la frontera parece más una *arena de pelea*, que una mezcla homogénea y uniforme. Por esta razón, es necesario reconocer la heterogeneidad de los elementos que participan en ella, así como la coexistencia de múltiples expresiones culturales de distinto origen, sin perder de vista las experiencias históricas que se inscriben en su espacio.

Además, se debería tener en consideración que, desde una perspectiva social, los habitantes fronterizos han desarrollado un imaginario cultural basado en la historia y la geografía de este espacio. Si se matiza un "caos" social en la franja fronteriza, este fenómeno se debe más a la separación que a la pérdida de un territorio: los fronterizos viven compartiendo un límite con lo que se puede definir como una de las naciones "más poderosas del mundo", de ahí que las diferencias económicas entre ambos países se hagan evidentes y profundas. Tal como señala Perla Ábrego, de hecho:

> 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

[268] *Ivi,* pp. 122-123.

> 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.[269]

Así pues, este imaginario cultural de la frontera norte de México se desprende de todas las relaciones sociales, culturales y económicas con el "otro lado" y, al mismo tiempo, se define a través de su territorio, de sus vínculos con la nación mexicana y de su imaginario colectivo nacional. La frontera, por tanto, representa una demarcación geopolítica y, simultáneamente, un margen cultural de la nación a la que pertenece. Este lugar tan dinámico y en continuo cambio se configura en calidad de sitio de enfrentamiento y defensa del territorio que delimita.

El reconocimiento de las diversidades fronterizas pone de manifiesto la heterogeneidad de la cultura mexicana, que está constituida por una amplia variedad de expresiones culturales propias de las diversas regiones: cada una de estas regiones es poseedora de sus valores e identidades y, por supuesto, cada una contribuye al concepto global de cultura mexicana.

De lo expuesto hasta aquí, se pueden derivar algunas consideraciones clave sobre el papel de la frontera en la generación de nuevos sentidos culturales. En primer lugar, es necesario reconocer que las fronteras culturales operan como espacios contradictorios de intermediación, negociación simbólica e intercambio cultural. Siguiendo la visión de Humberto Félix Berumen, se puede conceptualizar la frontera desde el enfoque semiótico propuesto por Jurij M. Lotman, considerándola como una frontera de interacción semiótica, de interferencia y transformación entre formaciones culturales diferentes. En esta visión, la frontera se constituye como un mecanismo bilingüe activo, que opera productivamente en términos de innovación, recreación, heterogeneidad cultural e intersección de elementos culturales de distinto origen. Al mismo tiempo, cumple una función de resistencia cultural entre dos comunidades de diferentes orígenes históricos que coexisten en un mismo espacio geográfico.

La frontera, entendida en este marco, también cumple un papel mediador entre lo propio y lo ajeno, lo externo y lo interno: en calidad de dispositivo bilingüe,

---

[269] ÁBREGO, Perla, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, *ob. cit.,* p. 28.

activa, transforma o rechaza elementos culturales de las comunidades que entran en contacto a través de ella.

Como se expone aquí, el concepto de frontera semiótica resalta la esencia dialógica y pluralista de los intercambios culturales que se generan en estos espacios. La frontera deja de ser un límite unidimensional para convertirse en una «zona de fermentación cultural, de transformaciones permanentes que trascienden los límites políticos»,[270] donde las discontinuidades son relevantes al igual que las confluencias. En este contexto, la frontera deja de tener un carácter estático y geopolítico para ser identificada como un *espacio dinámico*, de transformaciones constantes, que asimila y convierte las influencias externas en manifestaciones culturales autónomas. Lo que es importante es llegar a la comprensión de cómo la frontera filtra y traduce estos lenguajes externos en mensajes asimilables para los otros y cómo, en último, deja pasar algunas expresiones culturales y retiene otras para rechazarlas.[271]

En concreto, se trata de algo muy distinto de pensar las fronteras exclusivamente en términos de lugares de influencias, fusiones o hibridaciones automáticas. Y, de hecho, ¿por qué no se puede hablar de hibridación? Simplemente porque tratar la frontera en términos de procesos de hibridación reduciría la otredad y el conflicto inherente a ella, mientras que la frontera las exalta. De ahí que la supuesta fusión entre los dos lados efectivamente esconda la alteridad, eludiendo las contradicciones fronterizas.

Con respecto a esta teoría, la frontera no es un mero límite geopolítico, sino que se convierte en agente activo de los cambios socioculturales. Lo que sería necesario investigar son las modalidades a través de las cuales en la región fronteriza interactúan dos sistemas semióticos que, si bien diferentes, cuando entran en contacto, intercambian y procesan la información cultural existente en ambos lados, traduciéndola a las necesidades expresivas de cada grupo social.[272]

---

[270] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura, ob. cit.,* p. 28.

[271] *Ibid.*

[272] *Ibid.*

Como afirmado por Francisco Lomelí, en la frontera nada termina y nada está separado ya que, concretamente: «después de un choque inicial, sus componentes tienden a superponerse, a confluir, amoldarse, integrarse y, algunas veces, llegan a armonizarse en una entidad distinta y aparte de las dos culturas de las cuales se nutre».[273]

La frontera debe concebirse como mediador, como lugar de fusión y mezcla, o *fisión*, como se profundizará, del cual se desprenden diversas expresiones simbólicas y reconfiguraciones que son el resultado de sus distinciones internas. Como afirmado por Humberto Félix Berumen, la frontera es un concepto polisémico, flexible y capaz de emplearse en múltiples contextos: la naturaleza diacrítica de la frontera no debería ocultar su vocación mediadora y dialógica. Asimismo, por su naturaleza dialógica, la frontera se convierte en el motor de nuevas expresiones simbólicas y culturales. Consiguientemente, consideramos que el análisis del elemento "frontera" dentro del contexto de la literatura del norte de México debe tomar en consideración tanto la multiplicidad de significados como la capacidad intrínseca de la frontera para generar nuevos sentidos, a raíz de la constante interacción y reconfiguración que las caracterizan intrínsecamente.

Ya que es propiamente esta polisémica frontera que constituye el terreno de las expresiones literarias que surgen en el norte de México.

[273] LOMELÍ, Francisco A., (2012), "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *ob. cit.,* p. 133.

CAPÍTULO TERCERO
ESCRIBIR EN EL NORTE DE MÉXICO

III. I. Las expresiones literarias del norte: de la política cultural a las propuestas estéticas

En la frontera entre el norte de México y el sur de Estados Unidos se reúnen diferentes expresiones culturales y artísticas, resultado de los procesos históricos que se traducen en varios referentes simbólicos, que se desvelan en la narrativa de cada uno de los distintos espacios divididos.

Si bien a lo largo de las últimas tres décadas se ha escrito mucho sobre lo que la crítica literaria define como la *narrativa del norte* o la *literatura de la frontera norte,* perdura la ausencia de una historiografía consolidada sobre las producciones literarias del norte de México. En particular, para aquellos que examinan el conjunto crítico de las manifestaciones literarias de esta región, particularmente a partir de la década de los años Ochenta, se hace patente la ausencia de uniformidad y linealidad en el abordaje del asunto. Probablemente, la intricada naturaleza del fenómeno fronterizo, así como la heterogeneidad de sus expresiones artísticas, comprometen e impiden la formación de un marco teórico coherente y unificado: muestra de esta dificultad se manifiesta en la variedad de enfoques y perspectivas que, a lo largo de los años, han emergido acerca de la narrativa de la frontera norte. Consideramos esencial, entonces, reconstruir un posible marco historiográfico que pueda esclarecer la materia y facilitar así una comprensión del campo literario en examen. Por esta razón, se intentará ofrecer un recorrido panorámico lo más exhaustivo posible, tomando en consideración las principales producciones críticas y teóricas que, a partir de los años Ochenta, han tratado de definir a las narrativas del norte de México.

Consideramos que las dificultades que emergen al intentar definir las manifestaciones artísticas del espacio fronterizo son reconducibles a la compleja y variegada red de valores socioculturales de las regiones a partir de las cuales estas se desprenden, que inevitablemente incluye elementos como las costumbres, las tradiciones y las ideologías compartidas por sus habitantes. Así, disciplinas como la

literatura, las artes visuales y, más recientemente, el arte multimedial, han sido empleadas en el contexto fronterizo como medios para otorgar visibilidad y legitimidad a una voz propia. Estas manifestaciones son ricas en contenidos conceptuales, ideológicos y estilísticos y, en su conjunto, forman un discurso amplio que abarca desde lo académico hasta lo cotidiano, y desde lo artístico hasta lo político.

Una de las primeras consideraciones destacadas por la mayoría de los críticos e intelectuales que tratan de definir lo que se entiende por *literatura del norte* o *fronteriza* hace referencia a la propia reflexión sobre la definición de dicha narrativa. En otras palabras, ¿qué entendemos exactamente cuando hablamos de "literatura de la frontera norte"?

En particular, Víctor Barrera Enderle ha sido uno de los primeros críticos en exponer sus consideraciones —desde lo que él describe como «el espacio nebuloso que es el norte»—,[274] planteando que la frase debería ser dividida en cada una de sus partes componentes, ya que esta definición abarca tanto un concepto artístico como uno geográfico. Comienza interrogándose sobre el propio término "norte" y qué significa precisamente, ¿Norte con respecto a qué? En su reflexión, el crítico destaca la forma en que este "norte" ha sido interpretado en México, observando que se le ha clasificado con una serie de adjetivos determinantes: desértico, desolado, lejano, agreste, fronterizo, extremoso, polvoriento, violento. Sin embargo, todas estas definiciones dependen de una oposición, una comparación con lo que está "más allá", específicamente el centro del país y el sur de Estados Unidos.[275]

En esta perspectiva, Barrera Enderle sugiere que lo que se describe no es solamente un lugar físico, sino también un desplazamiento crítico. Es un distanciamiento, no solo geográfico, sino también simbólico. Resultado —¿quizás involuntario?— de este ha sido una lejanía literal y metafórica constante desde el principio: este "nebuloso norte" ha permanecido aislado del "mundo ordenado" del centro del país, del cual se derivan los modelos establecidos de conducta, las leyes y noticias. En su oposición, crecer en el norte representa un "desafío administrativo". En sus orígenes, esta región, ha sido una zona *difusa* que, con el tiempo, se ha transformado

[274] BARRERA ENDERLE, Víctor, (2012), "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", *Aisthesis*, n. 52, p. 70.

[275] *Ibid.*

en una especie de trinchera, asediada por disparos y crisis. En este contexto, el discurso burocrático y racional de la España renacentista se enfrentó a la ausencia,[276] a un vacío geográfico y cultural que debía ser ocupado y colonizado. Desde el principio, el discurso colonialista español tuvo que lidiar con el desafío de llenar la vasta extensión de territorio, con la intención de expandir su civilización hasta los rincones más remotos del vasto reino español, incluyendo, por supuesto, a la franja fronteriza. Este proyecto no fue sólo de carácter práctico, sino también literario, adquiriendo una forma que, de alguna manera, resonaba con la épica clásica, adaptada a las realidades cotidianas de la frontera.[277]

En este contexto, surgieron los primeros escritores norteños, quienes, desde el principio, emplearon la expresión literaria para nombrar y dar forma a su identidad, sus memorias, sus deberes y sus aspiraciones futuras. Estos pioneros fueron capaces de establecer una voz distinta a la establecida, inventando a sus posibles lectores (inexistentes en ese momento) y, enfrentándose, en última instancia, a la frustración de no recibir una respuesta.[278] Así, la literatura del norte comenzó como un acto de afirmación, pero también de aislamiento, ya que el público para el cual estaba destinada no había sido todavía constituido como tal, y la voz de los escritores norteños, aunque potente, aún carecía del eco que encontraría en épocas posteriores.

Como punto de partida para la presente discusión sobre la narrativa del norte de México, resulta útil retomar una antología de ensayos publicada en 2012 titulada *Tierras de nadie*, una compilación de Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala. En particular, lo que ha llamado la atención es que en esta se considera «el norte en la literatura contemporánea, y no el revés de ese sintagma», calificando, de tal manera,

[276] *Ibid.*

[277] ALONSO HERRAIZ, Pablo, (2017), "Literatura del Norte: la palabra como identidad", *Revista TEFROS*, vol.15, n. 2, julio-diciembre, pp. 118-139.

[278] BARRERA ENDERLE, Víctor, (2012), "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", *ob. cit.,* pp. 69-79.

la región como «dispersa, heterogénea, de bordes liminares móviles y que se mantiene en perpetuo tránsito: no una, sino múltiples *tierras de nadie*».[279]

Dentro de la antología, objeto de un intenso debate, se presentan dos propuestas que descalifican la literatura de la frontera norte sin rigor crítico: la primera proviene de Rafael Lemus, quien reafirma un lugar común atribuido a la narrativa del norte, es decir, su clasificación como *escritura del narcotráfico*.[280] La segunda propuesta se expone por Valeria Luiselli, quien describe la literatura del norte en términos de un «producto de la vuelta crítica a un discurso que apuntala y reafirma ideas monolíticas de la identidad micro-nacional a través de la producción literaria».[281]

Estas apreciaciones recientes subrayan la necesidad de una revisión de la denominada *literatura de la frontera norte*, relectura que se proporcionará en este trabajo basándose en lo propuesto por Josué Sánchez Hernández, en la Colección de Investigación del Colegio de San Luis, de 2019.[282] Además, se incorporarán otras consideraciones que estimamos esenciales para proporcionar una revisión de la narrativa del norte, desde un enfoque crítico-teórico lo más amplio posible.

La propuesta que se presenta reconoce dos momentos fundamentales en la literatura de la frontera norte, que corresponden a dos etapas clave en la definición de su producción literaria. En primer lugar, se explorará la creación de la etiqueta de "literatura del norte", que surgió en gran medida como parte de un proyecto editorial de raíz política;[283] el segundo momento se centrará en la evaluación crítica

---

[279] MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo (comps.), (2012), "El *nomos* del norte", en *Tierras de Nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, p. 13.

[280] LEMUS, Rafael, (2012), "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", en MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo (comps.), *Tierras de Nadie*, *ob. cit.,* p. 218.

[281] LUISELLI, Valeria, (2012) "Contra las tentaciones de la nueva crítica", en MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo (comps.), *Tierras de Nadie*, *ob. cit.,* p. 232.

[282] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", en *Literatura Mexicana del Norte*, LÓPEZ TORRES Danira, Marlon MARTÍNEZ VELA, Josué SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, (coords)., Colección Investigaciones (San Luis Potosí, México): Estudios literarios, El Colegio de San Luis, pp. 61-105 [digital].

[283] Este proyecto jugó un papel determinante en la configuración de la identidad literaria de la región y, en su momento, contribuyó a delimitar lo que hoy entendemos por este corpus narrativo.

sobre algunos textos considerados pioneros dentro de la discusión sobre esta narrativa.[284] Junto a estas dos etapas, se abordarán algunos de los asuntos críticos que más se han debatido dentro del campo, así como algunas características más destacadas de la literatura del norte en los años contemporáneos. El objetivo de nuestro estudio es proporcionar una perspectiva más matizada y exhaustiva de las narrativas fronterizas, identificando tanto sus orígenes como su evolución en el panorama literario actual.

Para llegar a estos dos momentos, resulta interesante retomar una perspectiva temporal ofrecida por Eduardo Antonio Parra, uno de los escritores y críticos más influyentes en el ámbito de la narrativa norteña,[285] en el prólogo titulado *La tradición del norte* de su antología publicada en 2015.[286] En su prólogo, Parra se dedica a revisar y reconstruir los "antecedentes" de la tradición literaria de la narrativa del norte, proporcionando una visión crítica sobre su evolución a lo largo del tiempo.

Según el crítico, a lo largo de las últimas tres décadas se ha escrito mucho sobre la narrativa del norte, generándose un torrente de análisis académicos y discusiones críticas que incluyen polémicas sobre la legitimidad de este fenómeno literario. Uno de los principales intentos de la antología de Parra es demostrar que la narrativa norteña pertenece a una tradición literaria arraigada, que se inserta en una genealogía de autores que, desde los albores del siglo XX, han reflejado en sus relatos tanto las obsesiones literarias personales como las que él define como las "características de su ser norteño". Por otro lado, Parra subraya también la imposibilidad de llegar a una categorización uniforme de los escritores del norte, así como reconoce la dificultad de ubicarlos en alguna tendencia o "periodos" de literatura mexicana.

---

[284] Esta etapa implica una reflexión sobre las características estéticas que emergen de estos primeros textos, los cuales han servido como los cimientos para la posterior construcción de una tipología narrativa de la región.

[285] Es importante precisar que Eduardo Antonio Parra es reconocido como escritor fronterizo, aunque no nació en el norte, sino que vivió su infancia, adolescencia y vida adulta en Monterrey y Ciudad Juárez.

[286] PARRA, Eduardo Antonio, (2015) "La tradición del norte", en *Norte. Una antología*, comp. Eduardo Antonio Parra, Ediciones Era, México, pp. 9-19.

En la opinión de Parra, la narrativa del norte no representa un fenómeno "reciente" ni un movimiento literario que ha surgido a partir de algunos acontecimientos concretos. Según su perspectiva, hace aproximadamente cien años, los narradores de las regiones septentrionales del país que se dedicaron a la labor de escribir no se preocuparon de abordar una realidad específica, ni se preguntaron si sus textos exploraban geografías inéditas para la literatura de México. En relación con los posibles antecedentes literarios de esta narrativa, el crítico afirma que:

> Como comenzaron su producción en los albores del siglo XX, cuando en el País ya habían quedado atrás la inexperiencia literaria decimonónica, los intentos fallidos, la larga serie de ensayos-error en la que incurrieron sus mayores, desde muy pronto definieron su vocación para convertirse en artistas de la palabra, […]. Debían ser "contemporáneos de todos los hombres". […]. Por eso, desde los inicios, los relatos de los narradores norteños se componen tanto de fragmentos de la realidad más palpable como de quimeras, sueños, animales imposibles, si eres fantasmales, […], [obras] escritas con una prosa llena de resonancias poéticas, reflexiones eruditas, ironía y humor, claridad y precisión.[287]

En particular, Eduardo Antonio Parra identifica a cinco autores clave que, según él, conforman la primera generación de escritores norteños, y cuya obra inaugura la narrativa del norte de México. Estos escritores son Martín Luis Guzmán, Alfonso Reyes, Julio Torri, Rafael F. Muñoz y Nellie Campobello. En las palabras de Parra, estos autores «no estaban conscientes de que inauguraban una tradición regional […] pero con el solo hecho de escribir fincaron las primeras piedras de un edificio que desde entonces no ha dejado de expandirse».[288]

A pesar de que la primera generación de escritores del norte emergió como un todo cohesivo y su obra se convirtió en la "piedra angular de una tradición", las siguientes generaciones confirmaron su dedicación vocacional a la literatura, contemplada como arte mayor. Autores como Ramón Rubín, José Revueltas, Edmundo Valdés, Abel Quezada e Inés Arredondo se destacaron particularmente en el ámbito

[287] *Ivi,* pp. 11-12.

[288] *Ibid.,* p. 12.

de la narrativa breve, sobresaliendo por la escritura de cuentos. Según Parra, estos escritores preservaron la diversidad temática de sus predecesores e incluso la ampliaron, combinando nuevos hallazgos estructurales, estilísticos y estratégicos. Su obra se caracterizó por una atención notable hacia las transformaciones de su época, centrándose en la exploración del interior del ser humano moderno. El crítico señala además que todos los escritores de la que se puede denominar "segunda promoción" emigraron de su región natal hacia la Ciudad de México, buscando estar más cerca de los núcleos neurálgicos de los periódicos, de las editoriales y las revistas literarias.

En realidad, esta necesidad de abandonar la región para trasladarse a la capital se fue convirtiendo con el tiempo en una opción, ya que, con el avance del siglo XX, muchos narradores del norte lograron ejercer su oficio sin tener que abandonar su tierra natal. No obstante, algunos de los escritores norteños continuaron el camino de la generación anterior, trasladándose a la capital, como fue el caso de Daniel Sada y Federico Campbell. Por otro lado, aquellos que permanecieron en las regiones septentrionales, como Jesús Gardea y Ricardo Elizondo Elizondo, junto con Daniel Sada, fueron parte del grupo que, en los años Ochenta, se ha conocido como los "narradores del desierto". Esta etiqueta, una de las primeras en ser utilizadas para designar a los autores de la narrativa del norte, fue propuesta por Vicente Francisco Torres.[289]

A pesar de las valiosas aportaciones de Eduardo Antonio Parra, su panorámica sobre la narrativa norteña necesita ser complementada con otras perspectivas críticas. En particular, la "subdivisión" en generaciones que proporciona Parra no siempre coincide con las categorías y divisiones que otros críticos e intelectuales han establecido, como es el caso de Diana Palaversich y María Socorro

[289] TORRES, Francisco Vicente, (1991), *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*, México: Editora y Distribuidora Leega. Cabe señalar que en su obra Torres agrupó a una serie de escritores, entre ellos Gerardo Cornejo, Jesús Gardea, Ricardo Elizondo y Daniel Sada, bajo la etiqueta de «narradores del desierto», considerando el elemento del desierto como el común denominador de las obras de estos autores.

Tabuenca.[290] Aunque la intención de Parra es resaltar los orígenes de la narrativa del norte, subrayando que no se trata de un movimiento que «surgió de la nada»,[291] su clasificación puede resultar excesivamente general y no contemplar adecuadamente la complejidad y la diversidad de las trayectorias de los autores involucrados.

Efectivamente, la crítica literaria en general,[292] ha establecido que los autores del norte se dividen en dos generaciones o "olas" principales: la primera ola se constituyó a finales de la década de los Setenta y está compuesta por autores como Jesús Gardea, Daniel Sada, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo, Federico Campbell y Víctor Hugo Rascón Banda. En este momento, la producción literaria de dichos autores llevaba la debatida etiqueta de "narrativa del desierto". En cuanto a la segunda ola, compuesta por autores que empezaron a ser publicados a finales de la década de los Noventa, se incluyen escritores como Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Gabriel Trujillo Muñoz, Rosario Sanmiguel, Juan José Rodríguez, Felipe Montes, Hugo Valdés, Héctor Alvarado y Rafa Saavedra.

Por lo tanto, la clasificación propuesta por Parra debe ser considerada principalmente como una posible genealogía de los antecedentes de la narrativa del norte.[293] La divergencia en la clasificación generacional es objeto de múltiples debates, ya que subyacen distintos asuntos y criterios de categorización crítica, sobre todo en relación con la definición misma de los *autores norteños*. La pregunta central es: ¿quiénes son los autores norteños? ¿Son aquellos que han nacido, crecido y publicado sus obras en las regiones septentrionales de México? ¿O se considera

[290] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", en *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, comps. Édgar Cota, José Salvador Ruiz y Gabriel Trujillo, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, pp. 13-46; TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *Frontera Norte*, vol.9 (18), pp. 85-110.

[291] PARRA, Eduardo Antonio, (2015) "La tradición del norte", *ob. cit.,* p. 10.

[292] Se hace referencia a las consideraciones de María Socorro Tabuenca y Diana Palaversich, quienes establecieron las bases críticas de una "genealogía de la corriente de la narrativa del Norte" que sigue siendo considerada coherente hoy en día.

[293] En este sentido, se observa que los autores que Parra incluye en la "segunda promoción", en realidad, corresponden a lo que la crítica ha denominado la "primera ola" de escritores norteños.

"norteño" a cualquier escritor que trate o haya tratado temas "norteños"? Y si se acepta esta última definición, ¿a qué se refiere el término "temáticas norteñas"?

Estas cuestiones, y otras derivadas de ellas, son fundamentales para la discusión que se presentará en este capítulo, que busca abordar y analizar las diferentes perspectivas críticas que se han ocupado de definir la noción de autor norteño y las implicaciones de esta clasificación.

A pesar de estas divergencias, la mayoría de los críticos coinciden en afirmar que la década de los años Ochenta representa el primer momento importante para las expresiones literarias del norte de México. Durante estos años, la temática fronteriza empieza a tomar una relevancia central: en particular, según la reflexión de María Socorro Tabuenca en su artículo "Aproximaciones críticas de las literaturas de las fronteras" (1997),[294] se reconocen dos enfoques principales con los que la crítica aborda el concepto de frontera. En el primer enfoque, parte de una revisión bibliográfica del discurso teórico generado desde la crítica cultural y los estudios alrededor de la literatura chicana en los Estados Unidos: en esta sección, la investigadora se ocupa de profundizar en la metáfora de la frontera desde una perspectiva chicana que amalgama referencias multiculturales, mexicanas y estadounidenses, utilizando un corpus literario que aborda la frontera "textual" y no geográfica.

En el segundo enfoque, María Socorro Tabuenca se ocupa del "lado" mexicano, concentrándose en el estudio de la literatura fronteriza y su vínculo con el entorno geográfico. En este contexto, la investigadora señala la creación del Programa Cultural de las Fronteras (PCF) en 1985 bajo el gobierno de Miguel de la Madrid, y el nacimiento de un proyecto editorial denominado "Letras de la República", que se gestó como parte de dicho programa.

En efecto, el Programa Cultural de las Fronteras (PCF) fue establecido por decreto el 14 de febrero de 1985, adscrito a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de la Educación Pública. Este preveía tres ejes fundamentales: soberanía, solidaridad y nacionalismo, y constituyó un proyecto nacional que intentaba preservar y promover las distintas manifestaciones de la cultura mexicana en las áreas fronterizas. Según la investigadora, el propósito de la iniciativa era «apoyar a las

[294] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *Frontera Norte*, Vol.9 (18), pp. 85-110.

ciudades de la frontera norte para que se hicieran propuestas en las que se rescataran y destacaran "los valores y tradicionales nacionales"».[295]

En sus primeros años, el proyecto fue interpretado en algunas regiones como una "aceptación" de la cultura de la frontera por parte del centro del país. Sin embargo, como señala Tabuenca, la verdadera preocupación del PCF:

> [...] era "nacionalizar" a los habitantes de la frontera norte del país, a quienes todavía a mediados de los años Ochenta se les consideraban como una población "desculturalizada-híbrida", en peligro de ser absorbida por la cultura anglosajona.[296]

De ahí que Tabuenca analice con cautela los discursos sobre las diferencias culturales entre México y su frontera norte, cuestionando los intereses subyacentes del gobierno en el desarrollo de este Programa.[297]

En este sentido, las críticas de Adriana Bolívar, formuladas en 1987, se vuelven fundamentales para entender el contexto. Según Bolívar, el PCF utilizaba la cultura como pretexto, o recurso, para reafirmar una ideología nacionalista en los estados de la frontera norte de México.[298] En particular, Bolívar se ocupa de analizar más detalladamente el clima político de los años Ochenta y cómo este permitió la creación de la colección de "Letras de la República", una propuesta editorial financiada por la Dirección de Publicaciones del Consejo Nacional para Cultura y las Artes. Esta colección tenía como objetivo ofrecer un panorama completo de la literatura de los estados mexicanos, incluyendo las regiones fronterizas.

María Socorro Tabuenca define esta serie como:

---

[295] *Ivi*, p. 93.

[296] *Ibid.*

[297] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.*

[298] BOLÍVAR VILLAGOMEZ, Adriana, (1987), "Frontera norte: cultura e identidad nacional, un análisis del Programa Cultural de las Fronteras", Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

> Una colección vino a formar parte de los llamados proyectos de descentralización del Conaculta […] [cuyo propósito consistía en] sistematizar el conocimiento de la literatura con antologías rigurosas que reúnan lo mejor de la producción literaria de todos los estados del país […].[299]

El análisis de Bolívar subraya la estrecha relación entre el PCF y la colección de "Letras de la República", la cual sirvió como un referente de inspiración política para la legitimización de una tradición literaria regional. Sin embargo y, sin razones esclarecidas, no se llegó a publicar la totalidad de los volúmenes planificados. De hecho, entre los estados fronterizos, solo los de Sonora, Tamaulipas, Coahuila y Baja California fueron incluidos en la serie.[300] El estado de Chihuahua no fue incluido en la serie hasta 2002, cuando la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez publicó *Textos para la historia de la literatura chihuahuense*,[301] de Ysla Campbell y María Rivera, volumen originariamente rechazado por los coordinadores del proyecto "Letras de la República".

A pesar de las críticas hacia el enfoque político del proyecto de "Letras de la República", Tabuenca Córdoba destaca una de las funciones principales de la colección, que era:

> […] registrar la patria a través de sus letras regionales. "Sistematizar el conocimiento", incluir, ordenar, autorizar, homogeneizar, alfabetizar, civilizar.

---

[299] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *ob. cit.,* p. 98.

[300] Algunos de los títulos publicados fueron: ROCHA, Gilda, (1993), *Sonora. Un siglo de literatura. Poesía, narrativa y teatro (1936-1992),* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Letras de la República; ORTIZ, Orlando, (1994), *Tamaulipas. Una literatura a contrapelo. Poesía, narrativa y teatro (1851-1992),* México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Letras de la República; MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Fernando, (1993), *Innovación y permanencia en la literatura coahuilense. Narrativa, poesía y ensayo (1847-1991),* México, Consejo Nacional para la Culturas y las Artes, Letras de la República; además de estos, los tomos dedicados a Baja California, CORTÉS BARGALLÓ, Luis, (1993), *Piedra de serpiente: prosa y poesía (siglos XVII-XX)*, México, Consejo Nacional para la Culturas y las Artes, Letras de la República.

[301] CAMPBELL, Ysla, RIVERA, María (comp.), (2002), *Textos para la historia de la literatura chihuahuense,* Ciudad Juárez, Chihuahua, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

> Precisa dejar constancia de su existencia, y ¿qué mejor constancia para la propuesta neoliberal que un país ordenado en unas *Letras de la República*?[302]

La investigadora subraya que, en este esfuerzo de homogeneización y sistematización de la historia de la literatura mexicana, el riesgo es la exclusión de aquellas voces narrativas que no encajaban en el molde impuesto por un proyecto centralista. Ese "otro" excluido, desde su espacio híbrido:

> negocia en un instante de transformación del significado de 'lo regional' dentro del contexto político del país. Se articula tomando elementos que no son ni 'lo uno' ni 'lo otro', sino otra cosa más que debate las tradiciones y los territorios de ambos. […] Esa *otredad* contradictoria, oficializada y no, se reconoce a sí misma como *literatura de la frontera norte de México*.[303]

Además, Tabuenca señala que, en la colección de "Letras de la República", se encuentra solamente una vaga noción de "literatura de la frontera norte": en esta "exclusión" o falta de cuidado, se puede leer un indicio de la "despreocupación" hacia este fenómeno literario, a pesar de que la década de los Ochenta fue un periodo de gran actividad para la narrativa norteña. A continuación, la investigadora ofrece una reflexión crítica sobre lo que ha denominado "literatura de la frontera norte", utilizando un enfoque que se alinea con lo generalmente aceptado por la opinión crítica y académica, entre los que se incluye a Diana Palaversich, una de las figuras más destacadas en el estudio de la literatura del norte.

Este recorrido sobre la narrativa de la frontera norte también se nutre de los aportes de otros autores y críticos que han intentado analizar este campo literario, [304]comenzando con una reflexión sobre la etiqueta que hoy se utiliza para

---

[302] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *ob. cit.,* p. 99.

[303] *Ibid.*

[304] Para los fines de esta investigación, a continuación, se empleará un conjunto crítico y teórico útil para delinear una genealogía de la corriente narrativa en cuestión. No obstante, es importante señalar que, en varios casos, existirán discrepancias entre los intelectuales respecto a ciertos

definirla: la *literatura de la frontera norte* o *literatura del norte*. Categoría que ha sido objeto de no pocas discusiones y controversias en los círculos académicos.

Concretamente, un momento clave en la circulación del término ocurrió en 1999, cuando el mismo autor norteño, Élmer Mendoza, recordó cómo la etiqueta empezó a ganar prominencia nacional e internacional debido a un grupo de escritores provenientes de la zona fronteriza:

> Se habla de que en 1999 aparecen como tres o cuatros libros que se convierten en libros importantes en la literatura mexicana, y que por una coincidencia los autores son norteños. Algunos incluso viven en el Norte, no se han ido a vivir al D.F.[305]

La cita de Mendoza es retomada por el reconocido profesor y ensayista mexicano Mauricio Carrera en su artículo de 2009,[306] en el cual él recuerda que, a finales del siglo XX, un grupo de escritores de Monterrey se reunía cada miércoles en una «tertulia cantinera y literaria» que se bautizó como "El Panteón". Allí se encontraban Eduardo Antonio Parra, Rubén Soto, Felipe Montes, Antonio Ramos, David Toscana, Hugo Valdés y Ramón López Castro. El nombre "El Panteón" hacía referencia tanto a la acepción original de la palabra, como lugar de los dioses, como a su significado más moderno, relacionado con el concepto de cementerio. Las actividades de este Panteón contemplaban la lectura y el comentario de textos, propios o ajenos, con una ambición común: la de ser publicados por editoriales de renombre. Según las palabras de Carrera:

> Todos ellos eran, para ese momento, autores mayormente inéditos y por completo desconocidos. Intuían, sin embargo, que de publicar en una editorial

temas o definiciones. Por esta razón, se presentará una "revisión" de este cuerpo teórico, destacando las diversas perspectivas que han emergido en torno a estos debates.

[305] CABAÑAS, Miguel A., (2005), "Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña", *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense, n. 31, s/p. [Disponible en el enlace: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html, fecha de consulta 7 octubre de 2022].

[306] CARRERA, Mauricio, (2009) "Del *Panteón* al *beyond*: nociones y tendencias de la nueva narrativa del norte", *Tiempo. Laberinto*, vol. III, n. 29, pp. 9-15.

> local, locales se quedarían, sin mayor proyección para sí mismos y para sus libros. "Vete al D.F.", recuerda David Toscana que le decían como remedio a su querer abrirse paso en las letras mexicanas. […] Ellos pensaban que sus obras sí valían la pena, hicieron de lado de forma pragmática su terco orgullo regionalista y decidieron sacar provecho del tan proverbial pero no menos real centralismo.[307]

En efecto, los autores que integraron este colectivo permanecieron en Monterrey, pero entregaron sus trabajos a las editoriales de Ciudad de México y, con el paso del tiempo, empezaron a ser publicados. No obstante, como indica Carrera, este anhelo por abandonar lo regional y expandirse a escala nacional se establece como una de las primeras tendencias a notar en la *nueva narrativa del Norte*.[308] A diferencia de la generación anterior, que se mudó a la capital, como fue el caso de Daniel Sada, Federico Campbell, Carlos Montemayor o Severino Salazar, los escritores de la nueva narrativa del norte decidieron permanecer en sus lugares de origen. Este es el caso de Élmer Mendoza, quien permanece en Sinaloa, Luis Humberto Crosthwaite en Tijuana, Gabriel Trujillo Muñoz y Heriberto Yépez en Baja California.

El segundo momento crucial para lo que hoy conocemos como literatura de la frontera norte ocurrió a finales del siglo XX, especialmente en 1999, cuando surgió un debate sobre el conjunto de rasgos estéticos que se identificaron como propios de la narrativa norteña. En estos mismos años, cinco textos fundamentales marcaron el inicio de una polémica que perdura hasta hoy. [309] Estos textos son: *Santa María del Circo* (1998) del regiomontano David Toscana; *Tierra de nadie* (1999) de Eduardo Antonio Parra, guanajuatense y regiomontano por adopción; *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza; *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza; y *Estrella de la Calle Sexta* (2000) del tijuanense Luis Humberto Crosthwaite.

---

[307] *Ibid.,* p. 9.

[308] En líneas generales, se considera "nueva narrativa del Norte" la ola que se compone de los escritores que empezaron a publicar sus obras a partir de 1999.

[309] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.*

A partir de este momento, algunos críticos consideran que se produjo un "boom" literario del norte: se organizó una mesa titulada "Los narradores que vienen del norte", en la cual participaron todos los autores mencionados, a excepción de Cristina Rivera Garza. De esta mesa, Élmer Mendoza recuerda que:

> A partir de ahí [de 1999], se organiza una mesa llamada "Los narradores que vienen del Norte", donde están invitados Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Luis Humberto Crosthwaite, estoy yo, y entonces Sada, que es al que le toca moderar la mesa, empieza de esta manera: "La mejor narrativa que se está escribiendo en este momento en nuestro país se está escribiendo en el norte por autores del norte y a las pruebas me remito". […] A partir de ahí, los periodistas siempre nos preguntan sobre los escritores del norte y la narrativa del norte.[310]

En esta mesa, los narradores presentaron y leyeron fragmentos de sus obras, seguidos de una conversación con el público en la que se intentó establecer una *identidad norteña* común a partir de los rasgos compartidos en sus producciones. Sin embargo, como señaló el mismo Mendoza, dentro de estos "rasgos comunes" se encontraba la dificultad de los escritores para definir aspectos como el lenguaje, los temas, las particularidades del discurso narrativo y la ruptura de planos narrativos, ya que no podían explicarlos de manera sencilla o clara.[311] Es decir, aunque los escritores se veían a sí mismos como parte de un "grupo" con estilísticas similares, estaban conscientes de que cada uno tenía sus características poéticas y narrativas individuales.

Concretamente, fue el mismo Mendoza quien anticipó el reduccionismo y la generalización al hablar de la *literatura del norte*, advirtiendo que, si bien existen similitudes, no eran tan pronunciadas: «Igual sí nos parecemos, pero no nos

[310] CABAÑAS, Miguel A., (2005), "Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña", *ob. cit.,* [s/p].

[311] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

parecemos tanto. A fin de cuentas, cada uno tiene su estética».[312] Estas declaraciones, según Josué Sánchez Hernández, han contribuido a la idea generalizada de que los narradores del norte componen un "*conjunto heterogéneo*".

Además, en la participación de Daniel Sada como moderador de la mesa de 1999, se refleja el hecho de que el Programa Cultural de las Fronteras (PCF) había efectivamente cumplido su objetivo. De hecho, Sada, que ya había sido incluido en el volumen de "Letras de la República" correspondiente a su estado, Baja California, asumió el papel de moderador como un "pase de testigo" a los escritores de finales del siglo. Sada, quien se considera perteneciente a la "primera generación" de escritores norteños, reconoció a los autores que presentaron su obra en la mesa de 1999 como miembros de la "segunda generación" de la narrativa del norte.

III.I.I Vías de acercamiento a la literatura de la frontera norte

Como se ha señalado previamente, la discusión sobre las características estéticas de la narrativa del norte sigue sin resolverse, puesto que aún no se logra un acuerdo común sobre lo que se entiende por la etiqueta de "literatura del norte". La reflexión planteada por Élmer Mendoza, al destacar las particularidades de las poéticas de cada autor del norte, fue retomada también por Eduardo Antonio Parra en 2001. En concreto, Parra publicó en el periódico *La Jornada* un artículo titulado "Notas sobre la nueva narrativa del Norte", en el cual cimentó los términos de *narrativa del norte* o *literatura del norte*, planteando algunas preguntas fundamentales:

> ¿De qué escriben los norteños? ¿Existe realmente una narrativa del norte de México? ¿Cuenta con un lenguaje particular? ¿Sus temas son reflejo de un determinado imaginario colectivo o de experiencias específicas de cada región? [313]

[312] CABAÑAS, Miguel A., (2005), "Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña", *ob. cit.*

[313] PARRA, Eduardo Antonio, (2001) "Notas sobre la nueva narrativa del norte", en PERUCHO Javier (comp.), *Estéticas de los confines*, Morelia/México DF: Coordinación General para la

En este artículo, Parra intenta responder a dichos interrogantes de manera afirmativa, ofreciendo una visión panorámica de la labor literaria de los autores del norte. El crítico centra su atención en la llamada generación de *la narrativa del desierto* —un grupo de escritores que él considera como «cabeza de grupo, fundadores de una tradición regional»—[314] para destacar que, en su opinión, existiría un conjunto de características comunes que definen esta corriente literaria.

> Es claro que el concepto de narrativa del desierto resulta insuficiente para designar la obra de estos autores y la de los que les siguieron, así como el término narrativa fronteriza, que pretendió usarse después, también lo es. El norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país, una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa "tan lejos de Dios" que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el "santo" de los narcotraficantes sinaloenses).[315]

En esta cita de Parra, una de las consideraciones más interesantes remite a las razones por las cuales, según el autor, la literatura del norte no se integra a partir de una referencia puramente geográfica. El crítico subraya que el norte de México es diferente del resto del país, debido a los diferentes procesos históricos, a las costumbres y a las mitologías religiosas propias de la región. A continuación, Parra utiliza estos tres elementos como argumento para afirmar lo que él define como la

---

atención al Migrante Mochoacano: Verdehalago, *Jornada Semanal*, [en línea], Disponible en el enlace: https://www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm p. 2, fecha de consulta 6 de diciembre de 2022.

[314] PARRA, Eduardo Antonio, (2001) "Notas sobre la nueva narrativa del norte", *ob. cit.,* p. 1.

[315] *Ivi,* p. 2.

particularidad del "ser norteño",[316] característica que configura la "materia prima" de la narrativa de estos autores. Implícitamente, Parra explica lo que entiende por literatura del norte: un conjunto de aspectos históricos y sociales que se encuentran en las prácticas poéticas de los escritores de la región.[317]

Enseguida, Parra define algunas de las características de las obras de los narradores que él reconoce como pertenecientes a la *nueva narrativa del norte*:[318] en particular, Parra destaca entre las características de esta narrativa, el uso del spanglish y subraya una «exploración del habla fronteriza»,[319] influenciada por el idioma anglosajón, las jergas chicanas y por «la potente imaginación lingüística de quienes habitan ahí donde el español de nuestros ancestros evoluciona renovándose a una velocidad antes inimaginable».[320] Parra afirma que estos son rasgos distintivos que se encuentran en particular en las obras de bajacalifornianos como Luis Humberto Crosthwaite y Rafa Saavedra, mientras que destaca el tratamiento del narcotráfico en las obras de Gabriel Trujillo. Al mismo tiempo señala que, en las obras de Rosario Sanmiguel, se tematiza de manera notable la vida en la frontera, especialmente en *Callejón Sucre y otros relatos* (1994). Además, a lo largo de su recorrido panorámico, Parra señala el sentido de humor y la parodia sobre la vida cultural y la anodina que transcurre en las ciudades como características que emergen en los relatos de los autores coahuilenses Jesús de León y Francisco José Amparan.

De manera concreta, en su intento, Eduardo Antonio Parra ofrece un panorama sobre la literatura del norte sin caer en generalizaciones, respetando de tal manera su observación sobre la heterogeneidad de las poéticas de los autores que debería designar dicha narrativa. No obstante, como observado por Sánchez Hernández, en este breve artículo Parra no llega a considerar las características sociales

---

[316] *Ibid.*

[317] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

[318] En esta etiqueta, el adjetivo "nuevo" se utiliza para marcar la distancia y diferencia entre la "vieja" narrativa del desierto y las obras de los contemporáneos que quiere comentar el crítico.

[319] PARRA, Eduardo Antonio, (2001) "Notas sobre la nueva narrativa del norte", *ob. cit.,* p. 2.

[320] *Ibid.*

e históricas que influyen en las obras de estos narradores del norte, cuestiones que serían determinantes en su categorización del "ser norteños".[321]

Diez años después, en "La tradición del norte", el prólogo de *Norte. Una antología* (2015), Parra reiteró los mismos aspectos sobre lo que él entendía por "literatura del norte" y, sobre todo, enfatizó la existencia de ese "ser norteño" que se cifra en la poética de los autores: esta sería la "materia prima" de los narradores del norte, como indicios de sus identidades, que se muestran en los recursos lingüísticos, las alusiones al entorno o al carácter de los personajes.

Así pues, es interesante observar que Élmer Mendoza y Eduardo Antonio Parra, al referirse al conjunto de la producción del norte, reiteran el criterio de *heterogeneidad*. Sin embargo, ya en el mismo recorrido presentado por Parra en su ensayo de 2001, resulta bastante evidente que esa heterogeneidad no es la única característica que define la narrativa del norte.

A este propósito, Diana Palaversich, en su ensayo "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana" (2007),[322] si bien retoma la apreciación de la literatura del norte como conjunto heterogéneo, pone en duda la reiteración de algunas temáticas relacionadas con "lo norteño". En concreto, según Palaversich, las obras de los autores del norte tienen poco en común, a diferencia de lo que afirmaba Parra; para demostrarlo, la crítica ofrece una breve presentación de cinco autores: Cristina Rivera Garza, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza y Luis Humberto Crosthwaite. En particular, Palaversich evidencia que no es posible establecer líneas temáticas fijas en la producción de estos autores y, específicamente, menciona las obras de Rivera Garza y Toscana para deconstruir la idea de la constante presencia del espacio fronterizo en las obras de los autores del norte.[323]

---

[321] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

[322] PALAVERSICH, Diana, (2007) "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", *Symposium*, vol. 61, n. 1, pp. 9-26.

[323] En el caso de Cristina Rivera Garza, Diana Palaversich observa un interés hacia el territorio mental de sus protagonistas excéntricas, explorando temas como la locura, el amor y el silencio. Mientras que, por su parte, a pesar de que las narraciones de David Toscana se sitúan en la zona norte del país, se trata de un escenario literario imaginado, un "no-lugar" ficticio que sirve como

Palaversich también desmantela la supuesta coherencia que debería observarse en el empleo del lenguaje oral o del idioma inglés, señalando que Toscana, Rivera Garza y Parra se expresan en un español "culto", que no se nutre del habla popular del norte; mientras que, por el contrario, Crosthwaite y Mendoza emplean un lenguaje basado en la expresión oral de la zona, un idioma que ambos consideran que representa la "identidad" y la diferencia norteña.[324]

Otro crítico que retoma la apreciación sobre el carácter heterogéneo de la narrativa del norte es Víctor Barrera Enderle, quien propone leer dicha etiqueta como un conjunto de tópicos que, en su opinión, se pueden expresar mediante una figura retórica:

> Literatura del Norte es una fórmula, o mejor: una metonimia (la pequeña parte homogénea de un todo heterogéneo), que precisa de varias reformulaciones. Estas tendrían que ver con las nociones de autor, obra y género literario.[325]

Resulta interesante el empleo de la figura retórica que sugiere Barrera, es decir, de la metonimia, ya que, efectivamente, podría tratarse de una etiqueta que utiliza el nombre de la "causa" para indicar el efecto. Sin embargo, según Josué Sánchez Hernández sería más apropiado hablar de una sinécdoque, es decir, de una sustitución de una parte por el todo, o la sustitución por casualidad, inclusión o parcialidad.[326] En otras palabras, la etiqueta literaria de "literatura del norte" podría

---

un telón de fondo para sus relatos alegóricos. En PALAVERSICH, Diana, (2007) "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", *ob. cit.*

[324] PALAVERSICH, Diana, (2007) "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", *ob. cit.*

[325] BARRERA ENDERLE, Víctor, (2012), "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", *ob. cit.,* p. 73. Desafortunadamente Barrera no ahonde más sobre las reformulaciones de la literatura norte según las nociones que él proporciona; sin embargo, serán los mismos criterios que utilizará otro crítico, es decir, Miguel Rodríguez Lozano en su obra (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, México: UNAM.

[326] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

estar enmascarando como *homogéneo* un corpus literario que, en realidad, es *heterogéneo* por la variedad de sus obras y características estilísticas.

En último lugar, consideramos valiosa la vía de acercamiento a la literatura del norte que utiliza Miguel Rodríguez Lozano en su obra, *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo* (2003). En el ensayo que abre el texto, "Escenarios: la experiencia del norte en el ámbito literario", el crítico propone una metodología de acercamiento a la narrativa del norte a través de ejes centrales que toman en consideración factores históricos, espaciales y sociales.

Para empezar, Rodríguez Lozano expone una breve reseña de la historia de los estados del septentrión mexicano, empezando desde el 1848, año que marca un momento clave en la historia del país.[327] Y, a partir de esta revisión histórica, Rodríguez Lozano evidencia la importancia del devenir histórico de los estados norte de México, cuyas consecuencias se presentan como factores determinantes que ejercen una influencia directa en la producción literaria norteña. En este aspecto,

[327] En las palabras de Miguel Rodríguez Lozano: «Desde ese año y a la fecha, la frontera norte ha pasado por varios procesos. Durante el porfiriato hubo un desarrollo en el área agrícola, ganadera y minera; además se apoyó el auge de vías ferroviarias. Antecedente todo ello del movimiento revolucionario de 1910 en el que el norte tuvo un papel preponderante […] Desde este momento y hasta la segunda guerra mundial, el norte fronterizo se convirtió en un escenario por el que transcurrieron entre otras cosas: la creación de una leyenda negra sobre las ciudades fronterizas (unas más que otras), como ciudades de vicio, que fue provocada por el surgimiento de bares, casas de juego, la venta de licor, pensando para los norteamericanos que cruzaban la franja por la "Ley Seca" de los años veinte; el impacto de la depresión económica que provocó una crisis cuyo efecto se vio reflejado en la repatriación de mexicanos del país vecino hacia México, muchos de los cuales se quedaron en la zona de la frontera; el proyecto de Lázaro Cárdenas que consistió en el mejoramiento de las vías de comunicación y, sobre todo, la afectación a latifundios de la Comarca Lagunera, Baja California, Sonora y Chihuahua, con el fin de beneficiar a los campesinos, en un intento por incrementar la población de la zona, entre otras cosas. Así, entre 1940 y 1960, en la zona fronteriza hubo un incremento demográfico que tuvo sus efectos en lo económico y en lo social. De hecho, poco antes de 1976 (la primera gran devaluación del peso mexicano), la frontera vivió, hasta donde pudo, con un alto nivel económico», RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, *ob. cit.*, pp. 18-19.

Rodríguez Lozano y Parra parecen coincidir, aunque el primero no menciona el concepto del "ser norteño" de Parra, un elemento clave en la visión de este último. Sin embargo, Rodríguez Lozano sostiene que los procesos históricos sí ejercen una influencia sobre la producción literaria de los autores del norte, y afirma:

> […] no hay duda de que la región que constituye los estados norfronterizos goza de una base histórico-social que ha abierto la posibilidad a la presentación de esa zona; ha dado pie no sólo a la creación sino también a la recepción.[328]

A continuación, Rodríguez Lozano repasa el discurso teórico literario producido en Estados Unidos a finales de los años Ochenta y Noventa, para subrayar la influencia que la noción de frontera adquirió en las letras chicanas y en la academia estadounidense.[329] Rodríguez Lozano continúa su ensayo afirmando que la cultura de la frontera norte de México no es homogénea, sino que se construye dentro de los microespacios geográficos de los estados. Esta cultura se despliega en una praxis que la convierte en una forma empírica dentro de las prácticas sociales, y se dispersa y disuelve en el exterior del país, universalizándose a través de los temas que aborda y de la manera en que estos se tratan:[330]

> […] la producción cultural de la frontera norte de México, específicamente en el campo de la literatura y mejor, en el ámbito de la narrativa, no es para nada cerrada, unívoca, ni única. Es una producción que asume las diversidades

[328] *Ibid.*, p. 19.

[329] La problemática, como ya se ha mencionado, remite a la especialización del concepto de frontera que, de hecho, según el crítico, evita reconocer la heterogeneidad de las ciudades fronterizas. La frontera, en realidad, «es múltiple, tremendamente plural y por tanto problemática, con todo lo que ello implica». Así, Rodríguez sugiere que se debería hablar de una frontera que se expresa a través de procesos *disímiles*, dependiendo del lugar que se analice, y que son estos mismos procesos los que impiden que haya una unidad en un espacio que, de por sí, se fragmenta en la vida social. En RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, *ob. cit.,* p. 20.

[330] *Ibid.*

> de la creación, de la imaginación, a veces sin perder de vista la heterogénea realidad que envuelve a los estados norfronterizos de México.[331]

El crítico desarrolla un análisis desde una perspectiva espacial, considerando el espacio como elemento configurador de las líneas temáticas que explotan algunos de los autores del norte. Afirmando que:

> A los autores de la frontera norte de México no sólo los une el lugar geográfico, sino *la diversificación de situaciones que se explican a partir del mismo ámbito espacial*. Los antros de Tijuana, el narcotráfico, la parodia de instituciones políticamente establecidas, la ciencia ficción, lo religioso y la constante experimentación a través de una escritura distintiva, fuera de todo realismo inmediato urbano, trascienden cualquier encasillamiento; *se resalta la heterogeneidad de la práctica literaria.* Con estilos diferentes, los autores enmarcan su escritura para trascender a veces los variados espacios de la extensa superficie del norte.[332]

Esta cita de Rodríguez resulta significativa, ya que permite entender perfectamente cómo el crítico percibe la heterogeneidad de la práctica literaria en la frontera. Esta premisa se convierte en la base a partir de la cual analiza la obra de autores como Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo, evitando caer en el reiterado reduccionismo que prevaleció en los años Ochenta, cuando estos autores fueron etiquetados bajo la categoría de "narrativa del desierto".

Es necesario recalcar que la propuesta de Miguel Rodríguez resulta ser especialmente valiosa debido al énfasis por la importancia del espacio, elemento que el crítico considera como factor clave en la diversificación de las situaciones narrativas. En otras palabras, escenarios como la cantina, el desierto, la ciudad llegan a ser factores determinantes e indisociables de las situaciones narrativas. Y, aunque esta idea podría parecer evidente, el enfoque de Rodríguez Lozano subraya la

[331] *Ivi,* p. 36.

[332] *Ivi*, pp. 39-40; [En la cita las cursivas son mías].

importancia de no olvidar el contexto del enunciado, para, paralelamente, resaltar la singularidad de cada uno de los autores.[333]

A través del recorrido histórico y un análisis del espacio, Rodríguez Lozano propone que la historia regional debe ser un criterio clave para la crítica literaria sobre la obra de los autores del norte. De este modo, la historia regional se convierte en una base fundamental para una metodología que permita aproximarse a la literatura del norte. Según Rodríguez:

> Con la posibilidad de un uso de la microhistoria literaria tuve la ventaja de distinguir un espacio geográfico, histórico, social y cultural. […] La microhistoria literaria me facilitó la vinculación entre el 'espacio de producción' y los 'modos de producción' (la poética), de tal manera que fue posible empezar a construir una serie de reflexiones más allá del centralismo.[334]

Siguiendo esta metodología, Rodríguez Lozano sostiene que es posible investigar la narrativa del norte a partir de tres "coordenadas" esenciales que proceden de la microhistoria literaria: geográfica, histórica y biográfica. Estas tres ubicaciones son vistas como elementos clave para entender la estrecha relación entre el espacio y los modos de producción de los autores del norte, los cuales contribuyen a deshacer la idea de una literatura homogénea. A través de su enfoque, Rodríguez Lozano pone en evidencia que, más allá de los rasgos comunes que puedan existir, la narrativa del norte es el resultado de vínculos complejos que se establecen entre los ejes sociales, generacionales y de recepción de las obras de los autores, elementos que configuran una literatura diversa y multifacética.

Rodríguez Lozano define sus tres ejes metodológicos de la siguiente manera:

1. El eje social remite al saber del espacio norfronterizo en cuanto a su cultura, lenguaje, modos de vida; eso que evidencia su distanciamiento y su riqueza. En dado caso, tomé en cuenta el "imaginario social" que promueve y explica

[333] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

[334] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesus Gardea y Ricardo Elizondo*, *ob. cit.,* p. 41.

la ficción […] cualquier actividad humana, explicable también a través de cualquier tipo de fuente que no se reduce sólo al documento, sino más bien abarca otras acciones creativas del hombre que permiten observar los procesos históricos: el cine, la fotografía, la moda, etcétera.

2. El eje generacional responde a una necesidad metodológica: distinguir las diferentes generaciones de escritores que dan razón de ser el auge de la narrativa del norte es primordial para recuperar, hasta cierto punto, a aquellos autores no reconocidos y que tienen una producción de calidad.
3. El eje de la recepción me llevó a lo que se ha escrito sobre las obras estudiadas.[335]

Para el crítico, el eje *social* remite a un conjunto de elementos culturales que caracteriza el espacio del norte, tomando como base los acontecimientos históricos: lo interesante en esta propuesta de Rodríguez es que, además de elementos como el lenguaje y la vida social, se incorpora también el "imaginario social". Este término, según Rodríguez Lozano, se refiere a la representación colectiva de las experiencias y valores de los habitantes del norte. Básicamente, este "imaginario social", en realidad no es otra cosa sino lo que Eduardo Antonio Parra había definido como el "ser norteño", explicado de manera más precisa, es decir, una fuerza motora de la materia de quien vive en los estados del norte. Este imaginario social actúa como el motor de las narrativas, es decir, promueve y explica la ficción: emerge, por lo tanto, como un elemento clave y característico dentro del abanico de las manifestaciones artísticas y estéticas de las regiones septentrionales.[336]

En cuanto al eje *generacional*, representa el punto de partida para el desarrollo de una metodología que permita agrupar los autores del norte en función de su reconocimiento y su contribución al auge de la narrativa del norte; una iniciativa compartida por la mayoría de los críticos, como ya se ha visto anteriormente. Así pues, en esta clasificación generacional, Rodríguez Lozano se alinea con la opinión compartida por otros críticos, distinguiendo entre las dos olas de escritores.

---

[335] *Ivi*, p. 42.

[336] Cabe señalar que el imaginario social es un elemento fundamental no solo en la literatura, sino también en otros medios como el cine y la fotografía, los cuales también reflejan las particularidades culturales del norte.

En última instancia, el eje de la *recepción* resulta necesario en la medida en que puede dar cuenta de lo que se ha escrito en ciertos momentos sobre determinados autores: este repaso crítico resulta útil también al fin de conseguir una visión de los puntos de vista más o menos explorados para proponer nuevas lecturas y perspectivas sobre la estética de las obras del norte.

Para resumir, hasta aquí las vías de acercamiento a la literatura del norte propuestas por Eduardo Antonio Parra, Víctor Barrea Enderle y Miguel Rodríguez Lozano parecen coincidir en la necesidad de describir la narrativa del norte a partir de las diferentes características de las poéticas de los autores. Esta perspectiva reafirma la idea de la heterogeneidad que caracteriza la literatura del norte, característica que, sin embargo, debe tomar siempre en consideración los vínculos que se establecen entre autor, obra, lector y contexto geográfico; asimismo, es fundamental tomar en consideración los temas recurrentes y el "imaginario social", elementos que constituyen parte del bagaje cultural esencial para comprender esta narrativa.

III.II. Los primeros años Dos mil y el debate sobre la *narcoliteratura*

Al principio del nuevo siglo, la frontera experimentó un auge académico y literario que fue heredero de los discursos académicos producidos en los Estados Unidos durante las décadas de los Ochenta y Noventa. El complejo "fronterizo" pasó a ser protagonista de artículos y programas televisivos internacionales, que según Diana Palaversich, «celebraban esta región como ejemplo de un nuevo mundo globalizado e híbrido».[337] En realidad, este fenómeno no fue más que el resultado de los múltiples factores económicos y sociopolíticos que generaron un renovado interés por la región, tal como se ha analizado en el capítulo anterior.[338]

Lo que se puede afirmar es que estos factores, tanto locales como internacionales, han contribuido de manera significativa a la revaloración de la literatura del norte, al mismo tiempo que han abierto el paso a la "descentralización cultural", o al menos, a un reconocimiento de que la literatura mexicana no estaba compuesta

[337] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 17.

[338] Véase *II.I. Trasfondo histórico de la frontera entre México y Estados Unidos.*

únicamente por las obras que provenían "del centro". A este propósito, como señala Miguel Rodríguez Lozano, las editoriales transnacionales y las revistas independientes han jugado un papel fundamental en la promoción y visibilidad de la narrativa del norte, tanto dentro como fuera de México. En su constante búsqueda de nuevos temas y autores, estas han dado a conocer algunas de las voces más relevantes e innovadoras de la literatura mexicana de las últimas tres décadas.[339]

Sin embargo, se debe tener en consideración que este énfasis mercadológico por parte de las editoriales ha tenido un efecto doble: por un lado, ha sido fundamental para la visibilidad y revaloración de la literatura norteña; por otro lado, ha contribuido a una percepción errónea de la producción literaria del norte. Esta narrativa que, en términos generales, trata el tópico de la violencia, ha sido catalogada, en muchos casos, como una narrativa centrada exclusivamente en la violencia, creando una categoría reductora que no abarca la complejidad y diversidad de los temas y enfoques presentes en las obras de los escritores de la región.

Asimismo, si bien el interés de las editoriales transnacionales hacia la narrativa del norte condujo a una mayor visibilidad de sus autores, este impulso no fue acompañado por el mismo entusiasmo por parte del *establishment* cultural del país, es decir, por los críticos y editoriales del centro de México. De hecho, la postura de las revistas o prensa capitolinas fue en gran medida renuente hacia toda la producción literaria del norte. Según la crítica Diana Palaversich, esta actitud se agravó ulteriormente cuando las editoriales transnacionales empezaron a promover con mayor vigor a algunos de los escritores del norte.[340]

Una muestra de esta postura casi antagónica se encuentra ya en los años Noventa, cuando algunos críticos, entre ellos Vicente Francisco Torres, definieron la literatura del norte de manera reduccionista, como un conjunto de "literatura del desierto". Y esta visión persistió hasta los años contemporáneos, particularmente en 2012, con la publicación de la antología *Tierras de nadie*, en la que se considera la región del norte como «múltiples *tierras de nadie*». Hay que subrayar que, en el

[339] Se mencionan para las revistas, por ejemplo, *A Quien Corresponda* y *Umbrales* y para las editoriales *Yoremito* y *La Espina Dorsal* (Tijuana). Para un análisis puntual, véase RODRIGUEZ LOZANO, Miguel, (2003), *Escenarios del norte de México.*

[340] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 17.

prólogo de esta antología, los antologadores Oswaldo Zavala y Viviane Mahieux se acercan a la literatura del norte sin pretensión de definirla de manera exacta, pero terminan descalificando la producción literaria del norte al afirmar que la etiqueta "literatura del norte" es, en realidad, una desafortunada etiqueta comercial sin un significado profundo.[341]

Entre los debates generados por este tema, la controversia más resonante fue la polémica entre Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra, ocurrida en 2005 en las páginas de *Letras Libres*, una de las revistas más influyentes de México. El eje central del debate fue el fenómeno de la literatura del norte, el cual fue discutido por los críticos desde dos posiciones antitéticas: por un lado, Lemus descalificó toda la narrativa del norte, mientras que, por su parte, Parra la elogió.

En particular, en su artículo titulado "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", Lemus criticó duramente el universo de la narrativa del norte, reduciéndolo exclusivamente a un único tema: el narcotráfico.

> Desde allá [el norte] se escribe una literatura que alude irreparablemente al narco. Es imposible huir: el narcotráfico lo avasalla todo y toda escritura sobre el norte es sobre el narcotráfico. Algunos autores omiten su presencia y retratan su ausencia: el desierto de Daniel Sada, el circo de David Toscana, la metaliteratura de Cristina Rivera Garza […] Una narrativa sobre el narco, una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas.[342]

Por lo tanto, partiendo de la premisa de que es imposible capturar la realidad en su totalidad a través de novelas y relatos, Lemus sostiene que el "realismo" es uno de los principales defectos de la narrativa norteña, señalando que sus autores caen en el costumbrismo, en el uso de un lenguaje coloquial y en lo que él define como "tramas populistas". En este sentido, Lemus definió toda la literatura del norte

---

[341] MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo, (2012), "El *nomos* del norte", en MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo (coords.), *Tierras de Nadie*, *ob. cit.,* pp. 9-24.

[342] LEMUS, Rafael, (2005) "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *Letras Libres*, p.39. Diponible en el enlace: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_10700_8023.pdf, fecha de consulta 8 de julio de 2022.

como "narcoliteratura", término que emplea aquí de manera peyorativa para referirse a una literatura de calidad inferior, y no como un subgénero literario que trate, de manera directa o tangencial, el fenómeno del narcotráfico.[343]

No obstante, esta crítica fue prontamente debatida por Eduardo Antonio Parra en su artículo "Norte, narcotráfico y literatura", publicado siempre en *Letras Libres*: en este texto, el crítico señala desde la entrada la heterogeneidad de la narrativa norteña, rechazando la idea de que todos los autores de la región se limitan al tema del narcotráfico. Afirmó, también, que la narrativa del norte no debe ser encasillada en ese solo tópico, ya que refleja una diversidad de enfoques y preocupaciones que van mucho más allá de la violencia y el crimen organizado.

> En los últimos años, la narrativa escrita por norteños ha destacado en nuestra letras, debido, según ciertos críticos y lectores, a su vitalidad, a la búsqueda de una renovación en el lenguaje, a sus referencias constantes a la tradición literaria mexicana, a su estrecha relación con la realidad actual y, sobre todo, a la variedad de sus propuestas temáticas, pues, aunque se trata de obras que de alguna manera se identifican entre sí, sus autores poseen un sello propio que los distingue de los demás.[344]

En este artículo, Parra no se adentra en una descripción exhaustiva de las obras de sus contemporáneos, limitándose solamente a responder específicamente a los puntos tratados por Lemus.[345] En particular, Parra se ocupa de desmitificar la afirmación de Lemus sobre el tema del narcotráfico como asunto central en la narrativa del norte, puntualizando que:

---

[343] Según Diana Palaversich, esta etiqueta es utilizada de forma despectiva, como una manera de descalificar un tipo de producción literaria sin reconocer su valor artístico. En PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 21.

[344] PARRA, Eduardo Antonio, (2005), "Norte, narcotráfico y literatura", *Letras Libres*, p. 60, recuperado de https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_10752_8047.pdf, fecha de consulta 6 de julio de 2022.

[345] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

> En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas, es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad.[346]

En esta cita, Parra subraya que la inclusión del narcotráfico en las obras de los autores del norte no constituye una "elección" de los autores, sino más bien un reflejo de la realidad social y económica que los rodea. Esta postura se alinea con la idea de que el discurso literario está intrínsecamente asociado al lugar y al contexto histórico.[347]

Además, Parra responde a las críticas de Lemus sobre la difusión de la narrativa del norte en el centro del país: Lemus, de hecho, había acusado a los escritores del norte de preferir publicar en la capital, sugiriendo que los lectores de esta región los miraban «con cierto morbo, sin afán de comulgar con su iconografía».[348] Parra replica que, para que un escritor pueda ver su trabajo reconocido, es necesario que sus obras sean distribuidas adecuadamente por parte de las editoriales situadas en el centro del país, hecho que refleja una práctica habitual en el mundo literario.

Por último, Parra cierra su respuesta destacando lo que considera la característica más significativa de la narrativa del norte: la variedad de voces, estilos, recursos, intereses y temáticas literarias. Según Parra, la literatura del norte no se reduce a una sola visión, sino que es un caleidoscopio de voces, estilos, intereses y temáticas, todas ellas reflejo de la particularidad del "ser norteño".

La polémica entre Parra y Lemus generó algunas consecuencias significativas en la crítica literaria de la narrativa del norte. La mayoría de los críticos, entre ellos Palaversich, coinciden en que este debate contribuyó a consolidar una visión

---

[346] PARRA, Eduardo Antonio, (2005), "Norte, narcotráfico y literatura", *ob. cit.,* p. 60.

[347] Sánchez Hernández apunta que aquí Parra sugiere que las obras que tratan el narcotráfico están «en sintonía con la práctica de un realismo que quiere dar cuenta de una situación histórica en que se desarrolla». En SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 81-82.

[348] LEMUS, Rafael, (2005) "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *ob. cit.,* p. 42.

errónea de dicha narrativa, reduciéndola a literatura homogénea, marcada por clichés que se repitieron a lo largo de los años, siendo uno de los más persistentes el de la "narrativa de violencia". En particular, estos prejuicios se agravaron con el auge de la narcoliteratura, fenómeno debido al creciente interés por el tema del narcotráfico, hasta el punto en que muchos críticos optaron por definiciones simplistas que no reflejaban la diversidad y la heterogeneidad del corpus de la narrativa del norte. Básicamente, es posible afirmar que la definición de Lemus —que vinculaba esta literatura casi exclusivamente al narcotráfico y a la violencia— influenció negativamente las perspectivas posteriores sobre la narrativa del norte, etiquetándola, durante varios años, de manera reductiva. Estos prejuicios continúan presentes hasta el día de hoy, ya que la etiqueta de "narcoliteratura" sigue siendo uno de los clichés más comunes para referirse a la producción literaria del norte; y a esta se le añaden otras ideas preconcebidas, como la creencia de que "no existe" una literatura del norte en sí misma, sino que se trata de una invención del mercado editorial y que, básicamente, se trata de una moda pasajera.

Además, el interés sobre la narrativa del norte ha sido especialmente vivo en la crítica académica internacional, que desde el comienzo ha acogido con entusiasmo la producción literaria del norte de México.[349] En las palabras de Palaversich, de hecho:

> Desde el principio del nuevo siglo visitamos las diferentes regiones del norte del país para leer, a través de los ojos y palabras de sus escritores y ensayistas nativos, los paisajes reales e imaginados del norte —invisible para los turistas— y para entender la importancia del lugar en la construcción y exploración de las modernas y múltiples identidades de la frontera y el norte en general.[350]

[349] Al inicio del siglo XXI se sumaron nuevos estudios académicos, como los de Miguel Rodríguez Lozano, Diana Palaversich, Paul Fallon, Alicia Llarena, Mauricio Carrera, Miguel Cabañas, y Nora Guzmán, quienes contribuyeron al enriquecimiento del campo. Para más detalles, se recomienda consultar la sección "*Bibliografía crítica sobre la literatura de la frontera norte*" al final de este trabajo.

[350] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 24.

Indudablemente, al principio, la mayoría de los estudios críticos y académicos sobre la narrativa del norte provinieron del trabajo de investigadores norteños, como los agudos ensayos culturales de Gabriel Trujillo y los estudios literarios fundamentales realizados por María Socorro Tabuenca y Humberto Félix Berumen, pioneros que abrieron caminos para futuras investigaciones.

Gracias a su largo compromiso con la producción del norte, muchos críticos se maravillaron por el tratamiento que se reservó a esta narrativa en la ya mencionada antología *Tierras de Nadie* (2012). A la luz del debate que esta publicación suscitó, se puede afirmar que la obra de Oswaldo Zavala y Viviane Mahieux abrió el paso a un nuevo debate crítico sobre la producción literaria norteña. Según la crítica Diana Palaversich, la antología tenía como propósito abordar el norte en la escritura mexicana contemporánea, para llenar «cierto vacío de la crítica y 'salvar' la literatura del norte del encasillamiento y los clichés».[351] Sin embargo, estos objetivos iniciales parecen deslegitimar décadas de investigaciones realizadas por críticos mexicanos e internacionales.

Uno de los primeros en rebatir esta premisa fue Gabriel Trujillo Muñoz, quien, en una reseña de *Milenio,* desmanteló la lógica contradictoria que sustentaba la antología. En sus palabras:

> Algo grave les pasa a los críticos y académicos mexicanos cuando se acercan a la literatura del norte y la transforman en sus propios medios e inseguridades. Me explico: para tratar a la literatura norteña hay muchas vías, experiencias, obras y autores a los cuales recurrir, una enorme variedad de géneros y estilos que por estas tierras se han dado en el último centenar de años para beneficio de la literatura mexicana en general. Pero cuando alguien decide hacer una recopilación de textos críticos sobre la misma y para legitimarse comienza por describirla como un monstruo (la narcoliteratura) y luego afirma deslindarse de tal criatura, indignarse ante su presencia, con la intención de mostrar que la literatura norteña no es como la pintaron ellos mismos. Es decir, estos críticos son como el doctor Frankenstein: primero crean al monstruo y le dan

[351] *Ivi*, p. 25.

> vida y a continuación lo persiguen, lo atacan, lo hostigan para reivindicarse como los verdaderos adversarios de su propia creación.[352]

Esta respuesta provocadora de Trujillo Muñoz se focaliza principalmente en las tendencias de la crítica que tienden a "regionalizar" la creación literaria, y señala que la visión "conservadora" y jerárquica que los autores de *Tierras de Nadie* han «enmascarado con un lenguaje posmoderno»,[353] en realidad, niega una realidad crucial: es decir, la literatura del norte es representativa del actual momento que vive México.

Ahora bien, ¿qué se oculta detrás de este "debate" tras la publicación de *Tierras de Nadie*? Según críticos como Diana Palaversich, en realidad, dicha antología refleja la persistencia de una mirada centralista sobre la narrativa del norte, que continúa retomando los argumentos del debate Parra-Lemus, con un intervalo de algunos años.[354]

III.II. I. *Periferias narrativas: desafiando el Centralismo mexicano*

Entender estos debates dentro de un contexto histórico continental más amplio resalta la persistente relación dicotómica entre periferia y centro, particularmente en lo que respecta a la literatura regional frente a la literatura "centrista" o "canónica". Estos ecos, en clave contemporánea, nos remiten al viejo conflicto de Domingo Faustino Sarmiento, es decir, al choque entre la civilización y la barbarie[355] tema que, la escritora norteña Cristina Rivera Garza comenta en su ensayo "Norteña hasta el tope":

---

[352] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (2013, 3 de agosto), "El norte en la literatura mexicana: ¿Tierras de nadie?", en *Milenio* [s/p, online]. Disponible en el enlace: https://www.pressreader.com/mexico/milenio/20130803/282961037760044, fecha de consulta 7 de julio de 2022.

[353] *Ibid.*

[354] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.*

[355] SARMIENTO, Domingo Faustino, (1845), *Facundo, o, Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, CABA.

> Sólo una mirada literal leería lo norteño como una mera referencia localista. Ser del norte, al menos en México, es ser de una región que es tanto una zona geográfica como una relación cultural. Y las raíces de esta aseveración se extienden bastante atrás en el tiempo. Ya desde la época prehispánica, los ojos de la hegemonía Mexica veían el norte, eso que ya no era Mesoamérica sino Aridoamérica, como una zona poblada por "perros sin correa", es decir, por bárbaros. […] Cuando hacia fines del XX, con el país ya hecho pedazos, los libros de Elmer Mendoza, Eduardo Antonio Parra, […] entre tantos otros, dejaron atrás las pequeñas editoriales de provincia para publicar en algunas transnacionales del español, no sólo interrumpieron la hegemonía cultural del centro de la República de las Letras, sino que también vinieron a contar cosas bastante incómodas sobre el país en su conjunto. Lo que vino del norte no fue, por supuesto, una literatura uniforme […] sino varias escrituras vivas, nutridas de lecturas sin fronteras, a veces generadas desde exilios varios, tan diversas en sus métodos como en sus relatos. Lo que tuvieron en común desde el inicio fue lo que estaba ahí desde el inicio: una tradición de resistencia cultural marcada por siglos de relación ambivalente con el centro del país.[356]

Con gran lucidez, Cristina Rivera Garza señala que la irrupción de la narrativa del norte, representada por estos "bárbaros", ha tenido un impacto significativo en el mercado editorial capitolino. No resulta exagerado sugerir que muchas de las rivalidades entre los autores "regionales" y los del "centro" pueden leerse dentro del contexto de relaciones de competencias que regulan los fondos, las becas y los premios destinados al mayor prestigio cultural.[357]

Sin lugar a duda, al hablar del centralismo en México debemos recordar que, tras el establecimiento de la frontera con Estados Unidos y los momentos de inestabilidad política posteriores a la Revolución del 1910, Ciudad de México se

[356] RIVERA GARZA, Cristina, (2012, 10 de abril), "Norteña hasta el tope", *Milenio* [s/p, en línea]. Disponible en el enlace: http://ashbi.blogspot.com/2012/04/nortena-hasta-el-tope.html, fecha de consulta 2 noviembre de 2022.

[357] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.*

estableció como centro político, económico y cultural del país, consolidando su posición a lo largo del siglo XX.[358]

Al considerar la postura fronteriza, es imprescindible tener en consideración el alejamiento geográfico respecto al centro del país, ya que, como señalado por Leobardo Saravia Quiroz:

> En una nación como la mexicana, en la cual el centralismo ha sido una realidad que define ámbitos, líneas de conducta y realidades específicas, no es extraño que haya significado para la vasta zona del norte del país una variable importante.[359]

No resulta asombroso, por lo tanto, que el denominado "mal endémico" del centralismo haya desempeñado un papel particularmente determinante en el ámbito de los estudios literarios. En este sentido, el crítico Humberto Félix Berumen, opina:

> Sea por desconocimiento, sea por la preeminencia cultural y política que ejerce la ciudad de México de tiempo atrás, […] lo cierto es que el estudio de la literatura mexicana casi siempre se hace partiendo del viejo prejuicio que supone que más allá del Distrito Federal no sucede nada ni vale la pena registrar.[360]

---

[358] A pesar de las vicisitudes que atravesó el país, la posición estratégica del Valle del México mantuvo su relevancia a lo largo de la historia. En particular, factores como el clima favorable y los recursos naturales han hecho de la antigua ciudad de Tenochtitlán, vieja capital del Imperio Azteca, el lugar más fecundo para el establecimiento de la actual capital de México. De hecho, durante gran parte de la historia del país, Ciudad de México ha sido el epicentro del poder político: figuras claves como Antonio López de Santa Anna y Porfirio Díaz gobernaron desde la ciudad, consolidando su importancia política.

[359] SARAVIA QUIROZ, Leobardo, (1988), "Cultura y creación literaria en la frontera: notas para un paisaje", en POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, Vol.1, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California, p. 46.

[360] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (1994b), "El cuento entre los barbaros del norte (1980-1992)", en ALDACO, Guadalupe Beatriz, (comp.,), (1994), *Literatura fronteriza de acá y de allá,*

De acuerdo con Berumen, el centralismo al final englobó en un solo concepto, lo de "Literatura Mexicana", toda la diversidad y riqueza de las expresiones literarias provenientes de las distintas regiones del país. A pesar del auge académico y literario de la frontera desde los años Ochenta y Noventa, impulsado por un creciente interés por la cultura fronteriza, los escritores del norte siguen enfrentando obstáculos en términos editoriales, de promoción y reconocimiento debido al persistente "centralismo literario".[361] No es lo mismo escribir desde la periferia cultural y literaria mexicana, siendo esta la primera de las fronteras que los escritores de las regiones del norte de México han tenido que enfrentar, con todo lo que esto conlleva, es decir, en términos de promoción editorial y valoración crítica. En esta visión, según Humberto Félix Berumen, narrar fuera del centro implica trascender los límites de un centralismo literario —que el crítico define como «agobiante e inmovilizador»—, eliminando las barreras socioculturales, para «alcanzar un lugar dentro de la literatura nacional».[362]

Como hemos apuntado al principio de este capítulo,[363] algunos de los estudiosos más destacados de la frontera, como María Socorro Tabuenca Córdoba y Eduardo Antonio Parra, han ofrecido perspectivas atentas y lúcidas alrededor de la antonimia *centralismo-marginalidad*. Tabuenca Córdoba, por ejemplo, ha explicado detalladamente que, debido a las políticas centralistas del país, hablar de la literatura fronteriza antes de las décadas de los Ochenta implicaba referirse a un

Memoria del Encuentro Binacional. "Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras", Hermosillo, Sonora, México, CNCA–Instituto Sonorense de Cultura, p. 93.

[361] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004) *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, *ob. cit.*

[362] *Ibid.*.; En las palabras de Humberto Félix Berumen «En efecto, la primera frontera a la que se ve sometido un escritor de estas latitudes es la que corresponde a las dificultades para trascender los límites impuestos por un centralismo literario todavía vigente; […] Trascender el centralismo mexicano —agobiante e inmovilizador en más de un aspecto— implica eliminar las barreras socioculturales que impiden alcanzar un lugar dentro de la literatura nacional», pp. 126-127.

[363] Véase en particular el párrafo *III.I. Las expresiones literarias del norte: de la política cultural a las propuestas estéticas* de este trabajo.

fenómeno desconocido y distante.[364] Por su parte, Eduardo Antonio Parra, en 2001, destacaba la dificultad de ofrecer una visión integral de la narrativa del norte, reconociendo que la mayoría de los escritores de la época publicaban en editoriales de "vida efímera" y enfrentaban una limitada capacidad de difusión.[365]

A pesar de la persistencia del centralismo mexicano, como un obstáculo relevante para los escritores fronterizos, estos no se han sometido a los condicionamientos capitolinos y han dado continuidad a su ejercicio literario. Como muestra de una nueva perspectiva a través de la cual se ha comenzado a mirar al fenómeno literario de la frontera norte, es la del crítico Miguel Rodríguez Lozano, quien, en 2002, fue uno de los primeros en reconocer la importancia y calidad de las obras de los escritores fronterizos, destacando su relevancia en el panorama literario nacional.

> Existe un auge en la literatura escrita en México; los autores nacidos en los años cincuenta y sesenta producen con entusiasmo sus obras, que se convierten en una referencia casi obligada de lo que se logra sin vivir en la capital del país. Si bien en la mayoría de la República Mexicana se da tal motivación, esto es más notable en los estados norfronterizos (Baja California, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas). Todos, de diferentes maneras, han abierto caminos, sigilosamente, para presentar su desarrollo editorial. El conocimiento de esas obras y esos autores se convierte cada día en una necesidad, para tener una visión más clara y objetiva de los procesos culturales en los que se inserta la literatura en general; por supuesto, tal situación implica asumir la diversidad de la producción literaria y salir de la visión centralista y homogénea que impera en los diferentes extremos de observación alrededor de la literatura. [...] Así, hablar del norte fronterizo es asumir que cada uno de los estados posee su riqueza, que cada uno hace posible su desarrollo en el complicado entramado de la República; es, en todo caso, ver la diversidad, las

[364] *Cfr.* TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *ob. cit.,* pp. 85-110; (2018), "Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1173-1193.

[365] *Cfr.* PARRA, Eduardo Antonio, (2001) "Notas sobre la nueva narrativa del norte", *ob. cit.*

> diferencias, las semejanzas. Al considerar tal espacio de esa manera no hay duda de que el espectro de visión del campo literario nacional se abre más allá de los límites centralistas.[366]

En suma, es innegable que la tensión entre el centro y el margen —sea en este caso entre la capital del país y sus regiones periféricas— ha sido determinante en las iniciales definiciones del fenómeno literario del norte de México. Esta narrativa, inicialmente concebida como "desconocida" y marginal, con una vida efímera, ha necesitado de una labor ardua para conseguir un reconocimiento crítico y académico, a pesar de los esfuerzos pioneros de los numerosos críticos que, desde los años Ochenta, comenzaron a otorgarle validez.

Al mismo tiempo, el reconocimiento de la literatura del norte ha sido igualmente resultado del esfuerzo de los escritores para conseguir que sus obras fueran conocidas y difundidas tanto a nivel local como nacional. Aunque, como se profundizará, en el esfuerzo de trascender los límites del centralismo literario mexicano, surgieron varios debates dentro del movimiento literario del norte, como lo relacionado con la posibilidad de una "desterritorialización" de la literatura de la frontera norte.

Hoy en día, aunque las tensiones entre el centro y la periferia y la categorización de esta narrativa bajo los términos de una literatura marginal siguen siendo desafíos vigentes, se han logrado avances significativos en el reconocimiento de la calidad de las obras de los autores de la frontera norte, especialmente desde la perspectiva de los estudios académicos literarios, tanto nacionales como internacionales.

[366] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, pp. 7-8.

III.III. Desde una literatura regional, ¿hacia un nuevo regionalismo crítico?

Retomando el discurso sobre las consecuencias asociadas a la difusión de la producción narrativa del norte fuera de su zona de origen, cabe añadir que la distribución de las obras norteñas en el centro del país ha contribuido, según Palaversich, a una desterritorialización de esta narrativa. Este proceso ha sido acompañado por la resistencia de la crítica capitalina hacia lo que se considera una literatura "regional", adjetivo que suele implicar una producción literaria inferior, provincial y antimoderna en comparación con la producción que se emana desde el centro. Esta actitud crítica ha sido probablemente una de las causas principales por las que los autores norteños han empezado a deslindarse de la etiqueta "regional" y de las editoriales regionales.[367]

En este contexto, hablar de desterritorialización de la narrativa del norte significa cuestionar la concepción de "literatura regional" que muchos críticos, entre ellos Humberto Félix Berumen, han asociado a la escritura del norte. Ya que, si se considera que lo fronterizo

> […] no radica tanto en los temas elegidos, los escenarios (trátese de la frontera misma, las ciudades, el desierto o el mar), el lugar de nacimiento o de residencia de los autores, como en la existencia de un circuito literario con sus propias redes de producción, circulación y recepción del fenómeno literario. Todo lo marginales y limitados que se quiera.[368]

Siguiendo esta definición, hablar de la narrativa del norte en términos de literatura regional significaría que los autores que publican fuera de la región dejan de ser considerados "escritores norteños", es decir, no serían más "escritores regionales". Este punto también plantea la misma problemática al considerar la etiqueta de un "autor del norte": algunos críticos, entre ellos Miguel Rodríguez Lozano, asignan este título a los autores que viven y escriben desde sus tierras de origen o, en

[367] *Ibid.*

[368] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro, ob. cit.,* p. 107.

los casos de quienes se trasladaron al centro, a aquellos que no han residido en la Ciudad de México por más de diez años.[369]

Categorizaciones como las de *literatura regional* o *escritor del norte* son, efectivamente, cuestiones sensibles dentro del debate sobre la narrativa fronteriza. Además, estos temas se enlazan con el "mito" del escritor fronterizo y, en particular, con la noción del — ¿idealizado?— "ser norteño" que Eduardo Antonio Parra considera una de las características más representativas de la producción literaria del norte.

El problema principal al aplicar dichas definiciones como "literatura regional" o "escritor del norte" radica en que, en un contexto de globalización, las dinámicas que afectan el mercado editorial permiten que la obra, aunque "nacida" en una región específica, sea fruida en muchos otros lugares. Esto crea un dilema, ya que, por ejemplo, autores como Cristina Rivera Garza o Eduardo Antonio Parra, quienes han emigrado de las regiones norteñas, ¿deberían dejar de ser considerados escritores del norte? Este cuestionamiento subraya la necesidad de revisar las categorizaciones literarias tradicionales.

En este sentido, compartimos la postura de Diana Palaversich, quien sostiene que, en la actualidad, las dinámicas de desterritorialización o los desplazamientos de autores y obras no deben ser considerados como factores determinantes para definir si un autor pertenece o no a una categoría específica dentro del sistema literario. en términos de inclusión o exclusión dentro de las categorizaciones del sistema literario. Palaversich argumenta que la desterritorialización «[…] no conduce obligatoriamente ni a una pérdida de los atributos regionales de una obra ni a una menor identificación con respecto al país, la cultura o la región de origen».[370]

Siguiendo esta reflexión, Palaversich, en su artículo "Otra mirada a la literatura del norte" (2014), ofrece uno de los recuentos más completos sobre las propuestas estéticas de los autores contemporáneos de la producción norteña. En particular, se enfoca en los ensayos publicados por críticos y escritores del norte como Eve Gil (Sonora), Mayra Luna (Baja California) y Julián Herbert (Coahuila),

[369] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel, (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesús Gardea y Ricardo Elizondo*, *ob. cit.*

[370] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 19.

quienes, en 2006, se posicionaron en contra del costumbrismo y el regionalismo, cuestionando la validez de la etiqueta de "literatura del norte" y proponiendo una visión más compleja.[371]

Uno de los testimonios más polémicos proviene de Eve Gil, quien, con respecto al mercado editorial y la promoción de la narrativa del norte, critica el injusto encasillamiento de los narradores del norte bajo el signo de la *literatura regional*, un calificativo que, sin un adecuado contexto, puede percibirse como descalificador de la calidad de las obras. Por su parte, Mayra Luna cuestiona la tendencia de reducir la producción del norte a ciertos temas recurrentes, que han llevado a definir la producción de los escritores de esta región. Luna añade que continuar etiquetando la narrativa del norte en términos de "literatura regional" es, ante todo, una manera de calumniar la multiplicidad de los escritores del norte y, luego, una condena por sus trabajos a ser descalificados. Además, Luna, advierte que algunos de los autores del norte, al buscar mayor visibilidad y publicaciones, caen en la tentación de centrarse en temáticas "típicas", como la violencia y el narcotráfico, que han sido populares en los discursos editoriales.[372]

En último, la crítica bajacaliforniana reflexiona sobre las nociones de "escritor norteño" y "literatura del norte", sugiriendo que la misma etiqueta de "norteño" debería aplicarse solamente a aquellos escritores que han nacido y crecido en la región fronteriza. De esta manera, resalta la importancia de no reducir la literatura del norte a estereotipos, sin reconocer su diversidad y riqueza de perspectivas.

> El escritor de esta zona geográfica en cuya obra están presentes […] la frontera, el narcotráfico, la vita nocturna y la violencia; el realismo y el uso de un lenguaje norteño cliché y no a la totalidad de los escritores de la zona, cuyas obras son tan disimiles como sus personas.[373]

Es importante destacar que la crítica literaria, tendencialmente, ha enfocado su atención principalmente en las temáticas, y no en la ubicación o la procedencia

[371] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 81-82.

[372] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.*

[373] LUNA, Mayra, "Lo regional y lo nacional. Una mezcla adulterada", *Literal*, 19/20, p. 27.

geográfica de los escritores; todavía creemos que este enfoque puede ser contraproducente. De hecho, el riesgo que se corre al centrarse exclusivamente en los temas es el de atar más estrechamente la corriente literaria con la violencia, lo cual limita su visión y su potencial de expresión. En este sentido, tanto Eve Gil como Mayra Luna coinciden en oponerse a la aplicación de la etiqueta de "norteño" si no están presentes en las obras las temáticas típicas de la región. Para Gil, de hecho, lo "norteño" no es simplemente un tema, sino un modo particular de hacer literatura, una forma de narrar que trasciende la localización geográfica.

De acuerdo con Palaversich, las posturas críticas de Luna y Gil, quienes se ponen en contra del empleo del término "regional", serían una modalidad preventiva para evitar que la narrativa del norte sea segregada del resto de la literatura nacional mexicana. Con esta perspectiva, las críticas quieren evitar que la literatura del norte se reduzca a un puñado de tópicos reiterados, es decir, violencia y narcotráfico, que han repetido en exceso hasta el punto de cambiar la percepción popular y académica de esta narrativa.

Por último, en su ensayo "El norte como fantasma" (2006), Julián Herbert también se une a este debate, cuestionando el "mito de lo norteño" y advirtiendo que el norte ha sido convertido en un concepto de moda, casi exótico, que refleja más un simulacro de culturas distintas que una representación auténtica de las realidades de la región.

> Desde una óptica cercana a la historia de las mentalidades, el norte se ha vuelto una especie de olla podrida de la identidad, un estrato no de "ausencia de cultura" […] pero sí de múltiples simulacros culturales que a través de los medios de comunicación, la burocracia y nuestra propia complacencia ciudadana desenfocan y trivializan la realidad.[374]

Herbert señala que los rasgos históricamente más distintivos del norte ya no son vigentes debido a los efectos de la globalización, fenómeno que ha contribuido

[374] HERBERT, Julián, (2006), "El norte como fantasma", *Literal*, 19/20, pp. 6-11. [Disponible en el enlace: http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html, fecha de consulta 2 febrero 2023].

a la desestabilización de la relación jerárquica entre el centro y la periferia. En su opinión, el "ser norteño" no es algo tangible, sino que más bien configura un acto de fe, es decir, una deliberada inclinación: «Más que un corpus social o geográfico, "lo norteño" define, a mi juicio, una profesión de fe: un afán de pertenencia a ciertos mitos, conductas y códigos».[375] Bajo esta trayectoria, Luna, Gil y Herbert comparten una postura común contra las etiquetas o encasillamientos regionales, pues consideran que limitarse a definir a los escritores del norte con este adjetivo equivale a encasillarlos y reducir su trabajo a un solo conjunto temático, generalmente asociado con la violencia y el narcotráfico.

Todavía, el debate entre la literatura regional y nacional sigue vigente, centrándose en una visión que reitera los asuntos entre una literatura "dominante", central, contra una "marginada": en esta visión, la literatura del norte estaría asociada a la "periferia" y quedaría reducida a su ubicación geográfica. Consideramos, en concreto, que uno de los mayores problemas de esta polémica radica en la sutil y problemática relación que se halla entre el concepto de "literatura regional" y el "ser norteño", que a menudo se consideran sinónimos: este estrechamiento de significados, a nuestro juicio, tiende a simplificar las complejas realidades literarias y sociales de la frontera.

Concretamente, consideramos que las valiosas reflexiones de Humberto Félix Berumen (2004)[376] nos permiten entender de manera más fructuosa el encasillamiento de la literatura de la frontera en términos regionales. Antes de todo, esta conceptualización debe tomar en cuenta tanto la singularidad estética del fenómeno literario regional como los procesos histórico-sociales que lo determinan, ya que la literatura es una parte activa de estos procesos. Al hablar de la zona fronteriza, la complejidad aumenta, ya que no se puede entender esta región como una entidad homogénea, dado que son notables las diferencias que existen entre los seis estados fronterizos del norte de México.

---

[375] En sus palabras: «Más que un corpus social o geográfico, "lo norteño" define, a mi juicio, una profesión de fe: un afán de pertenencia a ciertos mitos, conductas y códigos», en HERBERT, Julián, (2006), "El norte como fantasma", *ob. cit.,* p. 8.

[376] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura, ob. cit.*

Así que, para abordar la dimensión regional de la literatura, según Félix Berumen, el primer desafío es la identificación del eje organizador de la literatura regional como un sistema particular, subrayando las circunstancias culturales que la determinan. En esta visión, el estudio del entorno regional no se debería entender como un lugar dotado de una unidad geográfica o administrativa, ya que no es la definición del espacio en cuanto tal lo que es fundamental, sino más bien lo que acontece en el terreno de lo cultural y lo literario. Esencialmente, Félix Berumen subraya la necesidad de focalizarse en «el área sociocultural dentro de la que se originan las diversas manifestaciones que dan cuenta del hecho literario».[377]

Por esta razón, sería recomendable hablar de regiones socioculturales, y a partir de un repaso de las principales propuestas sobre la conceptualización de la región cultural, Félix Berumen concluye que una región sociocultural se reconoce:

> […] a partir del conjunto de valores compartidos por los habitantes de un mismo territorio; por las formas de vida cotidiana que identifican a una comunidad y la distinguen de las demás; por la existencia de un pasado histórico común; y, en fin, por todo aquello que da cuenta de la existencia de una identidad cultural y que se traduce en actitudes, tradiciones, costumbres, símbolos y creencias que son comunes a un grupo humano.[378]

En este sentido, el eje organizador de la literatura regional debería ser la cultura en su sentido amplio, que se despliega dentro de una región específica. A su vez, el otro eje debería ser la historia de este espacio. Sin duda, la postura de Félix Berumen, al leer la ubicación de la literatura de la frontera dentro de una región cultural, ofrece una metodología útil por diferentes razones, entre ellas la posibilidad de comprender cómo la literatura regional contribuye al imaginario social y se inserta en el proceso de formación de las identidades regionales.[379] Esta estrategia resulta valiosa, siempre y cuando se contextualice adecuadamente y se entienda que el foco está en el estudio del material literario originado en espacios regionales, los

[377] *Ibid.,* p. 48.

[378] *Ivi,* p. 56.

[379] *Ibid.*

cuales deberían ser concebidos no solo como espacios físicos, sino como espacios culturales.

III.III. I. Norteños y Posnorteños

La tendencia a rechazar la etiqueta de "norteño" ha generado en 2012 un nuevo debate entre los autores de la literatura de la frontera norte, una polémica protagonizada por dos grupos en conflicto, es decir, los *norteños* y aquellos que se autodenominan *posnorteños*. La postura de los autores posnorteños se alinea con las opiniones de críticos como Gil, Luna y Herbert, aunque estos últimos articulan de manera más eficaz sus argumentos, mientras que los posnorteños, liderados por el escritor y periodista lagunero Carlos Velázquez, han centrado sus discusiones en torno a asuntos contradictorios. Concretamente, uno de los propósitos de este grupo de autores autodefinidos posnorteños es destacar la "diferencia radical" que existe entre ellos y los escritores considerados norteños.

Para clasificar las distinciones entre estos dos bloques en conflicto, se puede afirmar que, en líneas generales, los autores "norteños" son aquellos nacidos en la década de los Cincuenta y Sesenta, conocidos generalmente como la "primera generación" de escritores del norte. Por otro lado, los "posnorteños" son los escritores nacidos a partir de la década de los Setenta, considerados parte de la nueva ola literaria. Estos "*new kids on the block"*, suelen utilizar habitualmente medios sociales, aunque rara vez explican cómo sus poéticas difieren de las de la generación anterior. Autores como Velázquez y el mismo Julián Herbert, afirman que los posnorteños abordan temáticas distintas a las de los norteños, aunque reconociendo su capacidad para desafiar el centralismo mexicano con propuestas literarias innovadoras y alternativas, tanto en los términos de temáticas como por los procedimientos estéticos adoptados. Sin embargo, los propósitos de los posnorteños parecen ser

más una forma de autopromoción y un intento de revalorizar la literatura del norte, reclamando sus voces en el ámbito literario.[380]

Según Diana Palaversich, tanto el periodismo mexicano como parte de la crítica académica, parece haber recogido positivamente la propuesta posnorteña, empezando por la publicación en 2008 por parte de Carlos Velázquez de su cuento "La condición posnorteña", considerado como un símbolo de una postura «antiesencialista, anti-norteña e iconoclasta que asesta un golpe mortal a la literatura del norte».[381] Aunque los elogios a la originalidad de su enfoque narrativo, o "pastiche", fueron reconocidos por parte de algunos académicos,[382] Palaversich subraya que el verdadero autor que realmente impactó la escena literaria por su visión personal del norte fue Luis Humberto Crosthwaite.

En concreto, Velázquez mismo ha reconocido su deuda con Crosthwaite y Élmer Mendoza, a quienes considera como "los primeros posnorteños". En particular, en relación con las "generaciones anteriores" de los posnorteños, Velázquez comentó:

> De alguna manera, la gente piensa que los escritores jóvenes, al desmarcarse de ciertas temáticas, nos estamos rebelando en contra de los autores de la generación anterior. Eso me parece una mala lectura del fenómeno porque todo lo que empezó como un juego con lo del posnorteño y el norteño que ya había sido rebasado, se ha tomado como una ofensa hacia la generación anterior. Pero creo que ellos son los primeros posnorteños. ¡Fíjate! ¿Qué novela más posnorteña que *Aparta de mí este cáliz*, de Luis Humberto Crosthwaite, que

[380] ORTUÑO, Antonio, (2012, 15 de abril), "Provincia en marcha", *Informador*, 15 abril de 2012, [Disponible en el enlace: https://www.informador.mx/Ideas/Provincia-en-marcha-20120415-0163.html, fecha de consulta 2 febrero 2023, s/p].

[381] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 32.

[382] A este propósito, Diana Palaversich cita a Rafael Lemus, quien, en 2005, en *Letras Libres* mencionó el trabajo de Carlos Velázquez por la originalidad lingüística de sus obras, que «toma una pieza del stock norteño (un narco, unas botas) y simplemente la deja caer en otro lado». Además, Palaversich menciona también a Luis Prados que, en *El País* en 2012, afirmó que Carlos Velázquez sacudió la escena literaria mexicana «por su personal visión del mundo del Norte, su ritmo verbal, la originalidad de los personajes, escenarios y argumento». *Cfr.* PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 33.

> narra la historia de un Jesucristo cholo? Hay una pulla que realmente no debería existir, y esto está más cercano a la etiqueta editorial. No tiene que ver con un problema generacional. Aunque no pertenecemos a las mismas generaciones, nosotros definitivamente somos una extensión tanto de Crosthwaite como de Élmer y Toscana, incluso les debemos más a ellos que al propio Sada.[383]

A pesar de lo mencionado, y retomando las palabras de Velázquez, con razón Palaversich subraya la falta de una respuesta clara ante una cuestión fundamental: si los principales exponentes de lo norteño —como Crosthwaite, Mendoza y Toscana— son considerados los primeros "posnorteños", ¿quiénes serían entonces los "norteños" a los que Velázquez se opone? Esta pregunta, en realidad, no ha sido resuelta por los posnorteños y, análogamente, ellos nunca ofrecieron una explicación del concepto de *posnorteño*, ni las diferencias específicas de sus poéticas en comparación con las de los autores norteños.[384]

Por lo tanto, el término *posnorteño* puede entenderse más como una performance, un juego de marketing o, en última instancia, como una forma de autopromoción. Es decir, los autores posnorteños estarían buscando visibilidad dentro de un mercado editorial que, en los años Dos mil, comenzaba a relegar a los autores de la "viaja" generación del norte, etiquetándolos como autores de "narcoliteratura". En otras palabras, los nuevos autores del norte adoptan el término "posnorteño" como una manera de retomar su voz, presentándose como diferentes de las generaciones anteriores. Sin embargo, al final, terminan abordando los mismos asuntos que aquellos autores a quienes critican: la generación anterior se definía distinta de la "narrativa del desierto", y ahora los posnorteños proclaman su distancia respecto a los autores "norteños".[385]

---

[383] FLORES, Alejandro, (2012, 25 de septiembre), "Escritores que florecen en el desierto", en *El Economista*, [Disponible en el enlace: https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Escritores-que-florecen-en-el-desierto-20120925-0021.html, fecha de consulta 12 febrero 2023, s/p].

[384] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* pp. 13-46.

[385] En relación con este asunto, compartimos la idea de Diana Palaversich y otros críticos al afirmar que la etiqueta de los "posnorteños" representa, en realidad, un nuevo intento por revalorar la producción del norte de México.

Además, la falta de definiciones claras sobre lo "norteño" y la ausencia de una postura oficial por parte de muchos de los autores de la región en cuanto a este "conflicto" —que se mantuvo activo principalmente en la prensa y en los medios electrónicos—, subraya la complejidad del tema. La problemática se agudiza también por la falta de criterios claros para distinguir entre los dos bloques, ya que la división generacional resultó ineficaz.[386]

Igualmente, varios autores han abordado el tema desde una concepción más amplia, entendiendo lo "norteño" no solo como una orientación literaria o una etiqueta editorial, sino como una postura identitaria. Para escritores como Heriberto Yépez, Cristina Rivera Garza y Gabriel Trujillo, lo "norteño" se define por una historia de resistencia al centro, más que por una categorización literaria.[387] Según Gabriel Trujillo, el norte representa un modo de ver el mundo, marcado por su antidogmatismo y su rechazo a las instituciones. Cristina Rivera Garza, por su parte, señala que, en la literatura mexicana, el adjetivo norteño designa a un grupo de autores subalternos que comparten una visión "periférica" y agrega que esta narrativa es un conjunto de "escrituras vivas", nutridas por lecturas sin fronteras, cuyo común denominador es una resistencia cultural histórica, definida por una relación ambivalente con el centro del país.

En cuanto al concepto de posnorteño, Heriberto Yépez, en su columna y blog de *Milenio*, expresó su desacuerdo, compartiendo las opiniones de Trujillo y Rivera Garza. Yépez ve lo norteño como una postura identitaria, caracterizada por la resistencia a las fuerzas centrípetas: para él, lo posnorteño es una postura cooptada por el centro que diluye esa resistencia y transforma lo norteño en una moda o etiqueta aceptada por las estructuras del poder cultural.

> Básicamente lo *postnorteño* dice al centro lo que quiere oír: la ruptura cultural causada por la literatura norteña de la generación anterior no tendrá continuación. ¡Viva lo pro-defeño, perdón, lo postnorteño! Los postnorteños se

[386] Una muestra de la ineficacia de la división generacional entre los dos bloques se encuentra en el hecho de que uno de los autores que debería ser encasillado dentro de la generación de los posnorteños, Heriberto Yépez, nacido en 1974, se ha opuesto abiertamente a dicho concepto.

[387] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* pp. 13-46.

> distinguen de sus antecesores en que no ejercen resistencia cultural al poder literario de la Ciudad de México. Son norteños que no tocan el *establishment*. Ni entran en conflicto con la "República de las Letras".[388]

En este sentido, es interesante observar la discrepancia entre aquellos que interpretan lo norteño como una postura identitaria y aquellos que lo consideran como un modo de hacer literatura. Este contraste es ejemplificado por dos autores representativos, uno de los norteños y otro de los posnorteños: por ejemplo, aunque Carlos Velázquez se declare abiertamente "anti-norteño", su poética muestra claras características en línea con lo norteño. Por otro lado, Cristina Rivera Garza, cuya poética presenta rasgos autorreferenciales y un interés hacia las fronteras simbólicas que la alejan de lo tradicionalmente "norteño", se define a sí misma como una "norteña hasta el tope".

A partir de estas observaciones, la propuesta de Diana Palaversich resulta valiosa para lograr un equilibrio entre la valoración estética y el marco extratextual, que implica necesariamente la consideración de un indicador geográfico. La crítica croata, de hecho, argumenta que la representación mediática de la narrativa del norte ha generado la impresión de una ruptura, sea esta política y estética, entre los autores, dividiéndolos en dos bloques opuestos: por un lado, los llamados "norteños", acusados de producir una narrativa regionalista, violenta y comercial; por otro lado, los autoproclamados "posnorteños", globales y (pos)modernos.[389] Sin embargo, como se ha señalado, esta división no subsiste, por lo menos en cuanto concierne a la literatura que los autores producen. Además, retomando las distintas lecturas de la producción literaria del norte, se encuentra un común denominador: todas las perspectivas comparten la idea de que la narrativa del norte constituye un *corpus heterogéneo*, caracterizado por la variedad de temas, estilos, lenguajes y géneros. Por esta razón, la hipótesis de los dos bloques en conflicto carece de fundamento.

---

[388] YÉPEZ, Heriberto, (2012, 17 de marzo), "No norteños, perros o narquilos", *Milenio*, [digital] Mencionado en PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 38.

[389] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* pp. 13-46.

Según la crítica, la diferencia entre estos "dos bloques" se encuentra únicamente en la postura que adoptan los autores frente a temáticas estrechamente ligadas a la cuestión de la identidad regional y a la relación con el poder cultural del país. Y agrega:

> […] una lectura más cuidadosa de este variado *corpus* comprobaría también que la vieja novela regionalista de principios del siglo pasado, […] dejó de existir hace mucho tiempo. Por esta razón, carecen de fundamento tanto el temor de algunos autores del norte de ser definidos como regionales —lo que siempre conlleva el riesgo de ser considerado inferior y antimoderno — como las acusaciones de cierta parte de la crítica que insiste en la índole folclórica, costumbrista y retrógrada de la literatura del norte.[390]

Entonces, ¿cómo definir la literatura del norte? Bajo esta trayectoria, la literatura del norte puede ser vista como un fenómeno complejo y multifacético que desafía las categorías tradicionales de literatura regional o nacional. El autor bajacaliforniano Gabriel Trujillo sugirió otro concepto de un "nuevo regionalismo", en su opinión más apropiado para describir la reconfiguración del campo literario en examen bajo los términos de una narrativa que, a través de los instrumentos y avances contemporáneos de la globalización, redefine lo "local" y lo "regional" en un contexto más amplio. En particular, en su ensayo "Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano" (2006), Trujillo afirmó:

> Ser regionalista para la intelectualidad contemporánea, tan conectada al orbe informático, tan capaz de estar viviendo de espaldas a las fronteras o los límites nacionales, es un caso sellado, un tema obsoleto. Y, sin embargo, el regionalismo se mueve. Un nuevo regionalismo que utiliza los mecanismos vinculativos de internet para convertir la cultura regional en bandera cosmopolita, para transformar lo propio, lo idiosincrático de una zona del mundo […] El viejo regionalismo funcionaba como una nostalgia por un edén no subvertido por la modernidad. El nuevo regionalismo funciona como una forja de cara al futuro: no vive del pasado como un simple baúl de los recuerdos. No es un

[390] *Ibid.,* p. 39.

> atesoramiento de valores restringidos: es una muestra concreta, franca, de los sobresaltos de la vida desde la región donde se genera e impulsa. (4-5) […] El novísimo regionalismo es un arte del cambio, una cultura sin frenos ni jerarquías, capaz de asumir el cambio como un estar-ahí-en-el-mundo desde la nomadez y la mezcla de hábitos y lenguajes.[391]

Este "nuevo regionalismo" no se basa en la preservación de tradiciones, sino en una mirada dinámica hacia el futuro, una que aprovecha las posibilidades de la comunicación global y convierte lo específico de la región en algo universal y cosmopolita.

Así, Palaversich retoma la idea del "nuevo regionalismo" para proponer un concepto que no se limita a una cuestión geográfica, sino que invita a repensar el país desde una perspectiva alterna a la capitolina. Para Trujillo, este nuevo regionalismo no es un fenómeno aislado, sino que forma parte de un movimiento global de redescubrimiento y reivindicación de lo regional que «equilibra lo local y lo universal, que se torna urgente y deseable en su búsqueda de resonancia y trascendencia».[392]

En este sentido, como señala Palaversich, el espíritu del lugar y los bordes ásperos de lo real emergen en esta nueva narrativa del norte, que muchos autores han definido de manera diferente, empezando por Salazar, que habló de "la nueva provincia", Trujillo de "nuevo regionalismo" y, en último, Paul Fallon (2009)[393] de "regionalismo crítico". Y agrega:

> Se trata de conceptos que apuntan a la existencia de una literatura y de un escritor del norte verdaderamente *glocal*, cuyos textos articulan el significado local dentro de procesos sociales, culturales y económicos más grandes.[394]

---

[391] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (2006), *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Mexicali: Editorial Larva, pp. 4-9.

[392] *Ibid.*, p. 6.

[393] FALLON, Paul (2009), "Time for (a Reading) Community? The Border Literary Field(s) in the 1980s and 1990s.", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 25, no. 1 pp. 47-70.

[394] PALAVERSICH, Diana, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", *ob. cit.,* p. 42.

Una posible resolución a este enfoque es la propuesta de un "regionalismo crítico" que permite pensar en la literatura del norte como una parte de un todo heterogéneo. Tal como sugiere Barrera Enderle, la narrativa del norte puede entenderse en los términos de una *sinécdoque*, donde cada texto es una representación parcial de un conjunto formado por la variedad de regionalismos cifrados en las estéticas de sus autores. Para Josué Sánchez Hernández, hablar de regionalismo no conllevaría una subordinación a una totalidad nacional, sino que más bien refleja la tensión entre la poética de la obra y la geografía desde la cual se escribe.[395] En este sentido, el análisis de la narrativa del norte debería tomar en consideración la condición histórica, política y estética de cada autor, lo que permitiría valorar la heterogeneidad que caracteriza a esta producción literaria.

III.IV. Otras cuestiones

A lo largo del recorrido presentado hasta este punto, hemos señalado la dificultad inherente a ofrecer una definición clara y definitiva del fenómeno de la literatura de la frontera norte. Sin embargo, esto no impide aproximarnos al tema mediante una descripción o caracterización que nos permita resaltar algunos de sus rasgos distintivos. En este sentido, es posible identificar ciertos aspectos recurrentes que suelen asociarse con la literatura fronteriza, los cuales pueden ayudarnos a esclarecer varias facetas características de las narrativas que surgen en esta región. En particular, nos referimos a tres asuntos clave: la Leyenda Negra, el lenguaje fronterizo y las consideraciones sobre el entorno urbano de las ciudades fronterizas.

Estos, a nuestro juicio, configuran como elementos claves y básicos para entender la manera en que la narrativa de la frontera se configura, no solo como un fenómeno literario, sino también como una respuesta cultural, histórica y social a las particularidades de la región, que, a lo largo del tiempo, ha sido marcada por una compleja interacción entre diversas culturas, lenguas y experiencias históricas.

[395] SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", *ob. cit.,* pp. 61-105.

III. IV. I. Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra

> La leyenda negra habla de una ciudad de paso, de un lugar de perdición o burdel ubicuo. Pero abundan los estereotipos: los lugares comunes, los clichés, que no tienen nada que ver con la Tijuana real. Hay una visión falsa y estereotipada de Tijuana. Ni el cine, ni la literatura, y mucho menos la televisión, han trascendido los lugares comunes. Se repita hasta la náusea una visión turística, estúpida, a vuelo de pájaro.
>
> LEOBARDO SARAVIA QUIROZ

Previo a cualquier aproximación descriptiva de la literatura de la frontera norte o del norte y de sus rasgos, se considera imprescindible abordar lo que posiblemente configure como el principal estigma que acompaña a esta corriente narrativa: es decir, la denominada "leyenda negra".

Inicialmente, ¿cómo se define la leyenda negra? ¿Cuál fue el origen de la leyenda negra en las ciudades fronterizas? ¿Cuáles fueron los factores que la propiciaron? Y, en última instancia, ¿dicho estigma se circunscribe solamente a una urbe o abarca a todas?

En líneas generales, se trata de un estereotipo que, a pesar de su naturaleza, encuentra su origen en datos históricos, es decir, en acontecimientos reales ocurridos en la zona de frontera entre México y Estados Unidos. Del mismo modo, este cliché sigue cobrando forma a través de actividades que con frecuencia se han vinculado a este espacio geográfico, estigmatizándolo a partir de las situaciones relacionadas con el narcotráfico, el alcoholismo, la prostitución y los juegos de apuestas.

La denominada Leyenda Negra, en concreto, conlleva una (d)evaluación moral que se ha originado a partir de patrones culturales y religiosos a través de los cuales se ha establecido el archivo[396] desde el cual se ha desarrollado toda la

[396] Como se ha apuntado anteriormente, en este trabajo investigativo se utiliza la noción de *archivo* en el sentido que da Michel Foucault a este concepto, en calidad de «conjunto de las reglas que, en una época dada, y para una determinada sociedad, definen: 1) Los límites y las formas de la *decibilidad*: ¿de qué se puede hablar? ¿Qué es lo que ha sido constituido como dominio del discurso? ¿Qué tipo de discurso ha sido afectado por tal y cual dominio […]?» en *El discurso*

representación sociocultural e imaginaria de las ciudades fronterizas. De hecho, este estereotipo ha dado vida a imágenes que han presentado la frontera como un lugar violento y sin ley, poblado por traficantes de drogas, miembros de bandas y delincuentes.

En particular, este estigma ha convertido todo el espacio de frontera en un sitio de la perdición, en una *tierra de nadie*, como afirmado por Amelia Malagamba:

> El norte, la frontera, la línea, el otro lado, *the far west, the frontier, the other side, the border, the borderlands*: la frontera entre México y Estados Unidos ha sido desde sus primeros trazos en las cartografías elaboradas en su historia, fuente de guerras, disputas, tensiones y cambios sociopolíticos. Ha sido también sitio de conflicto, de pérdidas y oportunidades. En ciertos momentos de su historia, los medios de comunicación masiva han vestido a la frontera con lentejuelas, creándole una imagen glamorosa, pero al mismo tiempo han ayudado a crearle también una imagen de tierra de nadie, de botín de malvivientes y sitio de perdición.[397]

En lo concerniente a la raíz de la actitud despectiva que subyace en la noción de la "leyenda negra",[398] de acuerdo con los estudios de William S. Maltby en su obra *La leyenda negra en Inglaterra* (1982), esta se remonta a la arraigada aversión hacia los españoles que surgió en Inglaterra durante la época del poderío colonial

---

del poder, (1983b), colección "Colección Alternativas, Serie Construcciones", 5, Foucault, Michel 1926-1984, presentación y selección Oscar Terán, Folios Edición, México, pp.72-73.

[397] Amelia MALAGAMBA, (2003), "Una visión del arte fronterizo. El poder del lugar y las geografías recordadas", en VALENZUELA ARCE, José Manuel, (coord.), (2003ª), *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, *ob. cit.,* p. 364.

[398] Según Humberto Félix Berumen, en *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o (2003b), (*ob. cit.*), el término fue acuñado en 1912 por el español Julián Juderías; por otro lado, Édgar Cota Torres, (2008) en "Disipando el mito fronterizo: la "leyenda negra" en la frontera norte de México y en 'Todos los barcos' de Luis Humberto Crosthwaite", *South Atlantic Review*, Winter, Vol. 73, n. 1, opina que «El término "leyenda negra" se origina en el siglo XIV y se le reconoce a Bartolomé de las Casas como creador de una imagen negativa de los españoles que se definió con el término de "leyenda negra". Después de su conversión al escuchar el Sermón de Montesinos en 1511 en la República Dominicana, dedicó su vida a la defensa de los indígenas resaltando las atrocidades cometidas por los españoles en el Nuevo Mundo», p.115.

de España, comprendida entre los años de 1558 a 1660. Conforme a la perspectiva de Maltby, la emergencia del estereotipo asociado con la leyenda negra fue el resultado de una percepción generalmente desfavorable hacia los españoles, percibidos como inferiores a los otros europeos en cualidades ampliamente reconocidas como "civilizadas": en otras palabras, se trataba de un sentimiento antiespañol. Aunque, tal como señala el historiador mexicano José Fuentes Mares, es probable que la fuente del odio antiespañol emanara de asuntos religiosos y políticos-comerciales, específicamente en el contexto de la contrarreforma española y la lucha por la supremacía colonial y marítima.[399]

De todas maneras, empezando desde los acontecimientos históricos del siglo XVI, este prejuicio antiespañol no ha disminuido; al contrario, ha persistido y se ha "heredado" también en las relaciones de México con Estados Unidos.[400] En las palabras de William S. Maltby:

> Es innegable que la Leyenda Negra ha desempeñado un papel considerable en las difíciles relaciones de los Estados Unidos con sus vecinos hispanohablantes, y sigue influyendo en la política británica con respecto a España. Por

[399] FUENTES MARES, José, (1984), *Genesis del expansionismo norteamericano*, México, Grijalbo; el historiador afirma que: «Como recurso poético la duda puede pasar, más históricamente la raíz del odio fue religiosa, política y comercial, todo ello en el marco de la contrarreforma española y la lucha por la supremacía marítima y colonial. Es un hecho que la derrota de la Armada Invencible, en 1588, produjo un viraje radical en la historia de Occidente, consagrando las instituciones inglesas y degradando las españolas por los siguientes quinientos años», p. 67.

[400] De acuerdo con Gabriel Trujillo Muñoz, (1988), "La frontera: visiones vagabundas", en POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, *ob. cit.,* «El sentimiento antihispánico, nacido en Inglaterra en el siglo XVI por su largo conflicto armado con España y por su lucha contra el espíritu de la contrarreforma, llevó a la invención de que la crueldad y la perfidia eran atributos básicos del carácter hispánico. Este sentimiento, ya en los hijos de Inglaterra radicados en América del Norte, mantuvo una visión de los españoles y los mexicanos como ladrones, asesinos y traidores, visión que permanecerá aun en nuestros días, sobre todo como un mecanismo psicológico de defensa ante las oleadas de inmigrantes latinos que han "invadido", por motivos de simple supervivencia, las impolutas comunidades norteamericanas durante el trascurso del siglo XX», p. 151.

difícil que sea aislarla, continúa siendo un factor de peso en los asuntos internacionales.[401]

Bajo esta perspectiva, los mexicanos han heredado los prejuicios contra los españoles y han sido estigmatizados por parte de los ciudadanos norteamericanos en línea con una cierta "continuidad" histórica.[402] Concretamente, como señalado por Humberto Félix Berumen en *Tijuana la horrible* (2003), la "hispanofobia angloamericana" ha desempeñado un papel significativo en la política de despojo dirigida contra los mexicanos, especialmente aquellos que, tras la separación de Texas,[403] optaron por residir en los Estados Unidos. De ahí que este fenómeno haya llegado al extremo de contribuir a cultivar un sentimiento de rechazo hacia todo lo mexicano.[404]

Como parte de un "esquema de percepción interiorizado", estas creencias, así como dicha aptitud despectiva, al final han jugado un papel primordial por lo que remite a las formas de concebir e interpretar la representación de México y de los mexicanos, así como de las ciudades de la frontera entre México y Estados Unidos. Pues, el estigma de la leyenda negra se ha extendido a todas las ciudades fronterizas del norte de México, aunque remita a dos en particular, es decir, Tijuana y Ciudad Juárez: estas, en concreto, han sido etiquetadas bajo los prejuicios de ciudades del vicio y la prostitución, como representación espacial de la inmoralidad y la corrupción.[405]

---

[401] MALTBY, William S., (1982), *La Leyenda Negra en Inglaterra. Desarrollo del sentimiento anti hispánico, 1558-1660*, México, FCE, p. 16.

[402] TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (1988), "La frontera: visiones vagabundas", en POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, Vol.1, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California, pp. 137-170.

[403] *Cfr*. Guerra México-Americana (1846-1848).

[404] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, *ob. cit.*

[405] De acuerdo con lo afirmado por Humberto Félix Berumen en *Tijuana la horrible*, es pertinente destacar que Tijuana —y Ciudad Juárez— ha sido asociada al mito de las ciudades "pervertidas o demoníacas", con referencia a las ciudades bíblicas de Sodoma y Gomorra (*Génesis* 19, 1-29) y, sobre todo, de Babilonia (*Apocalipsis* 17, 1-7). La analogía que asocia todas las urbes

Especificadamente, se puede rastrear el origen de esta leyenda que ha impregnado las ciudades fronterizas del norte de México, hasta la época de la prohibición establecida por la Ley de Prohibición Nacional, conocida en jerga popular como Ley Volstead o Ley Seca (1919),[406] a través de la cual se prohibía la producción y el trasiego de bebidas alcohólicas en Estados Unidos. En la opinión de José Manuel Valenzuela, a partir de esta disposición se generó, por un lado, el efecto colateral de la proliferación de destilerías, cervecerías, casinos y casas de juego en toda la frontera norte mexicana; por otro lado, se propició «el surgimiento de poderosas mafias de contrabandistas que crecieron amparadas en la ilegalidad y en la nimia disposición de los estadounidenses para abstenerse de consumir bebidas espirituosas tan demandadas y apetecidas».[407]

---

fronterizas con las ciudades bíblicas del pecado tiene un doble propósito: en primer lugar, permite considerarlas como lugares de perdición, maldad y depravación; y, en segundo lugar, justifica su condena a un castigo divino, es decir, la destrucción.

[406] La denominada Ley de Prohibición o "Ley Seca" fue promulgada en los Estados Unidos en 1919 y entró en vigor el 17 de enero de 1920. Esta legislación, también conocida como "Ley Volstead" (por el nombre de su principal promotor, el congresista de Minnesota Andrew Volstead). Concretamente, constituye la Enmienda XVIII a la Constitución de los Estados Unidos de 1917. Sobre las consecuencias de esta Enmienda se ofrecen algunas referencias bibliográficas: un artículo de GÖTTLING, Jorge, (2000), "Ley seca: trece años de violencia, locura y jazz", *El Clarín*, Buenos Aires, 16 de enero de 2000, [Disponible en el enlace: https://www.clarin.com/sociedad/ley-seca-trece-anos-violencia-locura-jazz_0_SyUmCCje0Ke.html]; la obra de LIEURANCE, Suzanne, (2003), *The Prohibition Era in American History,* United States: Enslow Publishers; PIÑERA RAMÍREZ, David y ORTIZ FIGUEROA, Jesús, (1987), "Efectos de la ley seca en la franja fronteriza. 1920-1933", en *Visión histórica de la frontera norte de México*, t. III, México, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC, pp. 155-162; PIÑERA RAMÍREZ, David y PADILLA CORONA, Antonio, (1991), "El impacto de la ley seca en las fronteras canadiense y mexicana", en *Meyibó*, n. 2, enero-junio, pp. 5-11.

[407] VALENZUELA ARCE, José Manuel, (2012), "Narcocultura, Violencia y ciencias Socio antropológicas", *Desacatos*, n. 38, enero-abril, p. 95. El crítico señala, en la misma página, que: «Junto al crecimiento de imbatibles grupos criminales fortalecidos con la prohibición, se registraron decenas de miles de muertes ocasionadas por la violencia producto del prohibicionismo y el consumo de bebidas adulteradas, además de que creció de forma alarmante la corrupción en las instituciones, entre la clase política y en las corporaciones policiales. Frente al fracaso de la disposición prohibicionista y sus efectos contraproducentes, la Ley Seca fue lanzada al cesto de

De igual forma, con la denominada Ley Seca hubo otras consecuencias que, como subrayado por Humberto Félix Berumen, han envuelto directamente las ciudades de la frontera norte de México que, simbólicamente, se constituyeron como lugares de escape para eludir la represión norteamericana. De hecho, frecuentemente los ciudadanos norteamericanos —especialmente aquellos que residían en las proximidades de la frontera con México— cruzaban hacia el país vecino para "satisfacer su sed etílica", puesto que allí se toleraba todo lo que la mentalidad puritana de Estados Unidos había abolido.

Efectivamente, y como resultado de esta situación, según señala Félix Berumen, se originó un fenómeno significativo que el crítico apoda como una "época de oro" del turismo en Baja California, desde 1910 hasta 1930.[408] Estas dos décadas fueron caracterizadas por el flujo constante de turistas e inversionistas estadounidenses que fundaron y explotaron las cantinas y los casinos de Tijuana y Mexicali: ellos construyeron la infraestructura de servicio para el consumo turístico, edificaron una gran cantidad de bares y casas de juegos; establecieron peleas de box, corridas de toros y carreras de caballos, todas actividades a través de las cuales contribuyeron a la fundación y, sobre todo, a la sustentación de la leyenda negra de las ciudades fronterizas del norte de México.

En las palabras de Humberto Félix Berumen:

> Por otra parte, y como es fácil suponer, las consecuencias de este hecho no se hicieron esperar. Para cualquiera de los ciudadanos estadounidenses medianamente informados o no, Tijuana resultó a la postre el patio trasero para el desenfreno moral, el paraíso para las diversiones ilícitas ubicado al otro lado de la frontera o la cantina con la barra más grande del mundo para saciar la "sed etílica de las afligidas víctimas de la prohibición" […]. De ahí que, y sin mucho esfuerzo, podamos afirmar que el calificativo de "prófugos de la ley

la basura con la Enmienda XXI de la Constitución Política estadounidense, pero perduraron algunas de sus secuelas, que definieron escenarios fronterizos mexicanos donde permaneció y se fortaleció la operación de casinos, centros de prostitución, cantinas y casas de juego».

[408] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, *ob. cit.,* p. 157.

> Volstead" define con suficiente precisión el papel que representaron quienes acudían regularmente a Tijuana.[409]

De todas las urbes fronterizas, fue en particular Tijuana la que se convirtió en el símbolo de la ciudad del vicio, del casino, del burdel fronterizo, del *nightclub* de la frontera, con el riesgo de olvidarse que la misma ciudad fue en realidad el resultado de las inversiones financieras que realizaron varios ciudadanos norteamericanos y fueron ellos mismos los que se beneficiaron con su existencia. Todavía, a pesar de todo, la influencia y las inversiones estadounidenses también aportaron algo positivo, ya que permitieron el desarrollo infraestructural de las ciudades norfronterizas de México que, en algunos casos como, por ejemplo, el de Mexicali, se convirtieron en verdaderas metrópolis fronterizas.[410]

Pues, al fin y al cabo, es posible resumir dos vertientes que se desprenden de la promulgación de la Ley de Prohibición: en primer lugar, el contrabando de licores y bebidas alcohólicas y, en segundo lugar, el fenómeno del *turismo del vicio* en toda la frontera norte de México. Todavía, lo que cabe señalar es que, a partir de la complicidad de los Estados Unidos, el proceso a través del cual se desarrolló la representación real e imaginaria de las urbes fronterizas fue un factor determinante en la creación de una supuesta leyenda negra.

Con este enfoque, es posible afirmar que el norte de México enfrenta una doble marginalidad. Por un lado, se confirma lo que la crítica Norma Klahn apunta en su artículo "Writing the Border: The Languages and Limits of Representation" (1994)[411] define como *South of Borderism*, es decir, una perspectiva derogatoria de los Estados Unidos que conceptualiza especialmente al norte de México, pero también al país en general, en términos de la alteridad, es decir, considerándolo como

---

[409] *Ibid.*, pp. 61-62.

[410] Cabe señalar que otro acontecimiento que atrajo millones de personas —tanto mexicanos como de otras naciones— a la frontera, aunque con la ocasión de trabajo en Estados Unidos, fue también el programa Bracero (*Cfr. II.I: Trasfondo histórico de la frontera entre México y Estados Unidos*).

[411] KLAHN, Norma, (1994), "Writing the Border: The languages and Limits of Representation", *Travesia,* 3:1-2, pp. 29-55.

el "Otro" y lo anómalo por antonomasia.[412] Por otro lado, las ciudades norfronterizas son objeto de prejuicios desde el interior de México, donde se las mira con desdén, recriminándoles ser demasiado americanizadas o "agringadas", debido a su relación con Estados Unidos.[413]

Bajo esta perspectiva, resulta asimismo valioso el análisis propuesto por Édgar Cota Torres,[414] quien hace hincapié en la conformación territorial de la franja fronteriza para destacar cómo se construyen las representaciones socioculturales de las ciudades de la frontera norte de México. En la opinión de Cota Torres, aunque estas urbes hayan sufrido la estigmatización de la leyenda negra y hayan sido señaladas como "americanizadas", han sido capaces de plasmar y, por ende, adoptar, ciertos aspectos turísticos que han contribuido a la formación de sus imaginarios urbanos. Se trataría, en otras palabras, de atractivos construidos *ad hoc*, es decir, imágenes forjadas de manera voluntaria cuya finalidad radica en el deseo de construir una representación de su identidad para conferir autenticidad a su contexto liminal.

Cabe destacar que la conformación territorial y las infraestructuras turísticas de las ciudades de la frontera norte de México evidencian de manera clara la carencia de atracciones turísticas en comparación con otras regiones del país (a manera

---

[412] Norma Klahn afirma: «The inhabitants of the United States continue to wrestle with that 'alien territory'. 'South of the Borderism' is what I have called, borrowing from Edward W. Said, the way that the United States and its peoples have come to terms with Mexico as they continuously invent an 'other' image, and defend and define their own. In their writings, and in contrast with the ways Anglos constructed or invented themselves (stereotypically as morally superior, hard-working, thrifty), the Mexican could in the best of cases be mysterious, romantic, fun-loving, laid back, and colorfully primitive or alternatively conniving, highly sexualized, disorderly, lazy, violent and uncivilized». KLAHN, Norma, (1994), "Writing the Border: The Languages and Limits of Representation", *ob. cit.,* p. 31.

[413] Véase el párrafo *III.II.I Periferia narrativas: desafiando el Centralismo mexicano*.

[414] Dicho análisis fue expuesto por Édgar Cota Torres en primera instancia en su tesis doctoral en diciembre de 2006, *La Representación De La "Leyenda Negra" En La Frontera Norte De México: Gabriel Trujillo Muñoz, Luis Humberto Crosthwaite Y Rosina Conde,* The Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Spanish, Italian and Portuguese, dirigida por Julia Cuervo-Hewitt, después de la cual fue publicada su obra en 2007, *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix, Arizona: Orbis Press.

de ejemplo, es posible mencionar la ausencia de sitios emblemáticos como pirámides, museos, catedrales o, en general, los monumentos históricos). De ahí que en las regiones norfronterizas de México se han "construido" atractivos turísticos:

> Como la frontera se considera una ventana por la que se visualiza en muchas ocasiones todo un país, al turista se le ofrece una vasta cantidad de establecimientos de curiosidades, *curious shops* en los que pululan inagotables cantidades de recuerdos "mexicanos". Predominan las pinturas y cerámicas con motivos indígenas: pirámides, calendarios aztecas, emperadores, mujeres y dioses aztecas, así como también abundan las camisetas y recuerdos que representan temas relacionados al alcohol y al libertinaje "fronterizo".[415]

En esta visión, uno de los símbolos más significativos de este proceso remite a la imagen del burro-cebra de la Avenida Revolución de Tijuana, apodado "zonkey",[416] que se considera uno de los iconos culturales y turísticos más antiguos de la ciudad de Tijuana y, en 2014, ha sido reconocido como patrimonio cultural del estado de Baja California.[417] Su denominación se deriva del hecho de que se trata

[415] COTA TORRES, Édgar, (2008), "Disipando el mito fronterizo: la "leyenda negra" en la frontera norte de México y en 'Todos los barcos' de Luis Humberto Crosthwaite", *South Atlantic Review*, Winter, Vol. 73, No. 1, p. 108.

[416] Como señala Heriberto Yépez, el término "zoneky" se deriva de "z(ebra) y (d)onkey". *Cfr.* YÉPEZ, Heriberto, (2005), "Tijuana: Procesos de una ciudad de ciencia ficción sin futuro", en *Tijuana Sessions*, Madrid: Turner, pp. 36-43.

[417] Según el Observatorio Turístico de Baja California (OTBC) —que ha realizado un estudio del origen del símbolo del burro-cebra en Tijuana en su *Boletín* n.13 de septiembre 2014 [Disponible en el enlace: https://issuu.com/observaturbc/docs/el_burro-cebra_de_tijuana._testigo_ fecha de consulta 22 noviembre 2023]—, se hace referencia a la propuesta de septiembre de 2013 para que el binomio 'carreta-burro' fuera declarado patrimonio cultural de Baja California (referencia No.DG/DPC/662/13), «dada su condición centenaria y de valor en el paisaje cultural de la avenida Revolución». En seguida, la resolución de agosto de 2014 declaró al binomio como patrimonio cultural del estado (PEEBC, 2014) de forma muy controvertida. Todavía, después de diversas disputas –principalmente ligadas a cuestiones éticas – en 2017 los defensores de los derechos de los animales obtuvieron un amparo que revocó el estatus de patrimonio cultural para el burro-cebra. Véase también Quintero Venegas, Gino J., (2020), "La valoración ética del burro-

de un burro al cual le han pintado franjas negras para emular la apariencia de una cebra que tira de una carreta, permitiendo así que los turistas, tanto nacionales como extranjeros, pudieran hacerse fotos folclóricas.

Por lo que se refiere a su origen, se considera que el burro-cebra nació a la par de la fundación de Tijuana en 1889, experimentando un crecimiento casi simultáneo al desarrollo de la ciudad. En esta época, las visitas turísticas a estas zonas, consideradas tierras del "salvaje oeste" (el llamado "wild wild west" en la perspectiva estadounidense), justificaban la toma correspondiente de fotografías folclóricas con algunos elementos que se consideraban representativos de México como, a manera de ejemplo, el sarape, el sombrero y, por supuesto, el burro.[418]

En concreto, lo afirmado por el Observatorio Turístico de Baja California (OTBC) en el *Boletín n.13* subraya el vínculo existente entre la ciudad y el turismo, a través del cual se justifica la creación de símbolos de lo que se define como "identidad local": entre estos, se reconoce el rol del burro-cebra en la ciudad de Tijuana.

> En el caso tijuanense la relación turismo y ciudad va más allá de la mera superficie física: si bien se vincula con el origen de la ciudad. Su importancia verdadera radica en que […] los productos turísticos han dado paso a símbolos y representaciones de la identidad local. […]. A pesar de su origen

cebra de Tijuana como recurso turístico y elemento de identidad y patrimonio", *Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio cultural*, vol. 18, n. 2, pp. 323-338.

[418] De acuerdo con el Observatorio Turístico de Baja California (OTBC), el burro-cebra desde 1914 apareció como un elemento obligatorio en las fotos del recuerdo de los turistas nacionales y extranjeros; aunque el OTBC afirme que la foto más antigua de un burro-cebra sea de 1939. Por lo que atañe a las razones por las que se ha decidido pintar el burro, según el OTBC, «durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) hubo una escasez del material fotográfico, pues utilizaban una técnica de impresión directa al papel y el material en el que se imprimían las fotografías era adquirido en Estados Unidos (Silva. 2003:28). Esa escasez los llevó a prescindir del material importado y el nuevo papel carecía de la calidad necesaria, por lo que no apreciaba bien el principal elemento de la fotografía de recuerdo; tal crisis fue lo que ocasionó la necesidad de visibilizar al burro» (p. 9). Por lo tanto, se considera que unas de las razones por las cuales se adoptaron las rayas negras remite a la necesidad de resaltar al burro que no se distinguía claramente en las fotos en blanco y negro de la época, mientras que pintándolo se facilitaba su captura a través de la cámara fotográfica.

> netamente turístico, el burro-cebra se ha vuelto un ícono sobreviviente, que durante un siglo ha sido parte del paisaje cultural de los tijuanenses y ha pasado a formar parte también de la cultura popular y la historia local cotidiana.[419]

A pesar del reconocimiento de icono turístico que se le ha otorgado al burro-cebra, cabe señalar que, en realidad, estamos ante un símbolo cultural que ha sido construido y forjado con una función específica: es decir, un producto híbrido que se ha moldeado para responder a una exigencia. El burro-cebra, bajo esta perspectiva, es una farsa, una representación carnavalesca: es una mercancía cuidadosamente elaborada por los comerciantes norfronterizos con el intento de ofrecer una representación intercambiable como producto de la "mexicanidad". Es decir, se trata de algo exótico y, al mismo tiempo, representativo de un México estereotipado, concebido con la intención de atraer la atención de los turistas extranjeros y nacionales. Como afirmado por el tijuanense Heriberto Yépez, de hecho:

> El símbolo consagrado de Tijuana, el burro-cebra de la Avenida Revolución —los burros pintados de blanco y negro para convertirlos en cebras fotografiables con los turistas montados (con sombrero de charro y carro alegórico el helgueriano)— aún no ha sido interpretado en su significado letal: Tijuana inventó una cebra falsa, un híbrido simulado, para las Postales de los norteamericanos. El burro-cebra es la primera prueba de que la hibridación es parodiada desde el inicio. La hibridación es un simulacro. Un burro pintado de lo Negro y lo Blanco. Un burro que secretamente se burla del turismo, que es un albur contra los Otros.[420]

Detrás de este producto turístico subyace un proceso de enmascaramiento que remite a una actitud compartida por todas las ciudades norfronterizas de México: éstas, sufriendo la ausencia de elementos característicos dotados de una identidad propia, en cierto sentido han hecho de los estereotipos de la mexicanidad una forma

[419] Observatorio Turístico de Baja California (OTBC), *Boletín* n.13 de septiembre de 2014, p. 18.

[420] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, Mexicali, BC: Instituto de Cultura de Baja California, p. 56.

de resistencia cultural para responder a las necesidades comerciales. En realidad, es un proceso similar a lo que pasó con la denominada "época de oro" del turismo en Tijuana, cuando la demanda de los consumidores requería lugares de escape de la represión estadounidense. Esto se explica porque, también hoy en día, los turistas que llegan a las ciudades del norte de México quieren una representación de la mexicanidad estereotipada e, incluso, buscan algo que remita específicamente a la zona fronteriza, con los tratos del "libertinaje" fronterizo: por esta razón, los productos turísticos norfronterizos no se limitan a ofrecer los rasgos característicos de México (los colores o las prendas típicas), sino que ofrecen algo de "propio", aunque en forma de una imagen híbrida como es la del burro-cebra.

Este burro con rayas negras conscientemente pintadas, al parecer de una cebra, remite, en un acto de *performance*, al deseo de construir una imagen intencionadamente híbrida, con el afán de diferenciarse para manifestar una unicidad cultural. De acuerdo con Édgar Cota Torres, se trata de un proceso —definido "zonkeismo revolucionario"— [421] a través del cual se pone en acto un enmascaramiento desde el cual surge una invención característicamente fronteriza, emergente del espacio híbrido y heterogéneo de las ciudades del norte de México.[422]

Bajo esta perspectiva y en línea con lo teorizado por Homi Bhabha en su obra *The Location of Culture* (1994), la imagen carnavalesca del burro-cebra puede ser conceptualizada en términos de una represalia, o sea, una resistencia cultural. En concreto, de acuerdo con Bhabha, las culturas de la contramodernidad postcolonial pueden ser «contingentes a la modernidad, discontinuas o enfrentadas a ella, resistentes a sus tecnologías opresivas y asimilacionistas»;[423] al mismo tiempo, éstas despliegan la hibridez cultural derivada de sus condiciones fronterizas para "traducir" y, consiguientemente, reinscribir el imaginario social de la metrópoli y la

[421] Édgar Cota Torres (2006) explica que ha acuñado el término a partir de la combinación del llamado "Zonkey" (el burro-cebra) y su ubicación en la "Avenida Revolución" de la ciudad de Tijuana. En COTA TORRES, Édgar, (2006), *La Representación De La"Leyenda Negra" En La Frontera Norte De México: Gabriel Trujillo Muñoz, Luis Humberto Crosthwaite Y Rosina Conde,* The Pennsylvania State University, The Graduate School, Department of Spanish, Italian and Portuguese, dirigida por Julia Cuervo-Hewitt, p. 68.

[422] *Ibid.*

[423] BHABHA, K. Homi, (1994) [2002], *El lugar de la cultura*, *ob. cit.,* p. 23.

modernidad. De tal manera, se materializa una imitación de los deseos y expectativas del otro: a través de esta modalidad de resistencia, se desautoriza el poder dominante, desestabiliza la autoridad del deseante y, al final, ese supuesto "subalterno" asume una posición híbrida de predominancia. A través de este proceso se manifiesta una cultura híbrida que, distante de ser una mera reproducción del otro, lo incorpora e integra en la dinámica cultural.

En otras palabras, los habitantes de las regiones norte de México emplean conscientemente los estereotipos que les son asignados y ofrecen una imagen de las ciudades fronterizas y de sí mismos que se ajusta con las expectativas de los visitantes. Proporcionan, de tal manera, una representación ficticia que se erige como instrumento de resistencia cultural.

Desde esta perspectiva, por lo tanto, los norfronterizos finalmente capitalizan tanto las expectativas de los visitantes como los estereotipos que han enfrentado, incluso la misma reputación estrechamente asociada a la "leyenda negra". Se apropian de todo este conjunto de imágenes y estereotipos,[424] "aceptan" la otredad que se les ha asignado y, de este modo, desacreditan el discurso dominante, desarrollando, en fin, su discurso culturalmente heterogéneo que se escapa del encasillamiento de los estereotipos que los definen.

En el espacio fronterizo se materializa la multiplicidad y simultaneidad de una condición híbrida, resultado de una constante tensión, en el interior de la cual se encuentran estrategias para otorgar validez a una voz propia de lo fronterizo: en concreto, según Sergio Gómez Montero, se desarrolla una «cultura de la resistencia»[425] que, en años recientes, ha generado una amplia gama de representaciones artísticas. Es decir, de acuerdo con Gómez Montero, por su condición intrínseca de espacio liminal, las regiones del norte de México han sufrido tanto de un

[424] Algo que reclama las teorizaciones de Edward W. Said en su libro *Orientalismo* (1978), cuando el crítico concluye que "Oriente" fue definido como una imagen institucionalizada de lo "otro", un constructo fabricado por el mismo "Occidente", o sea, Europa. Esto se puede ampliar al discurso del mexicano y de la "mexicanidad" en general, que siempre parecen designados en una posición subalterna.

[425] GÓMEZ MONTERO, Sergio, (2003), *Tiempos de cultura, tiempos de frontera*, México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes, p. 115.

"centralismo patógeno" como de prácticas hegemonizantes y discriminatorias, a partir de las cuales los artistas e intelectuales locales han construido un discurso de reflexión y creación.[426]

En concreto, como ya se ha señalado, las complejidades y dificultades que se presentan al intentar definir las manifestaciones artísticas del espacio fronterizo se deben a la intrínseca red de valores socioculturales de la que estas se desprenden, incluyendo las costumbres, las tradiciones y las ideologías compartidas por los habitantes de la frontera. Así, disciplinas como la literatura, las artes visuales y, más recientemente, el arte multimedial, han sido empleadas en la frontera como medios para otorgar visibilidad y legitimidad a una voz propia. Estas manifestaciones son ricas en contenidos conceptuales, ideológicos y estilísticos y, en su conjunto, forman un discurso amplio que abarca desde lo académico hasta lo cotidiano, y desde lo artístico hasta lo político. Y, ante todo, gran parte de esta producción subvierte los estereotipos que definen las ciudades del norte de México mediante el encasillamiento de la supuesta leyenda negra, es decir, como "epítome de la maldad". La mayoría de las formas de resistencia a dichos estereotipos se encuentran en la literatura, a través de las obras de los autores norfronterizos como Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Rosina Conde o Federico Campbell, entre otros, quienes frecuentemente utilizan los estigmas negativos de los espacios fronterizos para transfigurar los discursos de la leyenda negra.

Con arreglo a lo dicho hasta aquí, no se quiere negar los muchos retos que en los lugares de paso se deben enfrentar, pero, a pesar de éstos, se quiere subrayar que los espacios fronterizos son lugares de resistencia, creatividad y, sobre todo, riqueza cultural. Es necesario recalcar que la literatura de la frontera norte refleja esta complejidad, ofreciendo una visión matizada y polifacética de las tierras norteñas y de sus habitantes. Por consiguiente, es imprescindible trascender los estigmas de la "Leyenda Negra" y abrazar la diversidad de dicha corriente narrativa. Solamente de esta manera será posible comprender de forma más completa la riqueza cultural de las regiones fronterizas y de sus habitantes.

[426] *Ibid.*

III.IV. II. El lenguaje fronterizo

Como se ha señalado previamente, el término "lenguaje fronterizo" ha sido empleado frecuentemente por los críticos que buscan abordar el fenómeno de la literatura de la frontera norte, llegando incluso a ser considerado por intelectuales destacados, como Eduardo Antonio Parra, como una de sus "principales características".[427]

No obstante, aún persiste la falta de una explicación detallada sobre lo que se entiende cuando se habla de "lenguaje fronterizo" o "lenguaje de la frontera". Aunque no se pretende ofrecer un análisis exhaustivo desde una perspectiva lingüística, es necesario aclarar algunos aspectos relacionados con la producción narrativa fronteriza, donde el lenguaje — ya sea esto escrito u oral— se erige como el vehículo de comunicación a través del cual se expresa nuestra realidad. En efecto, los autores de la literatura de la frontera norte, en sus obras, recrean la realidad del espacio fronterizo en la que se refleja el lenguaje en su forma escrita. De ahí se establece una representación ficcional del espacio fronterizo, conforme a lo teorizado por Fernando Aínsa,[428] quien sugiere que la realidad es susceptible de ser descrita y transcrita, resultando en una interpretación literaria del entorno fronterizo.

Es fundamental tener en consideración la peculiaridad del contexto social y cultural del cual nos ocupamos: en espacios vitales fracturados por delimitaciones geopolíticas, los fenómenos de intercambio involucran también el habla de quienes viven en estas zonas. En estos lugares coexisten las fronteras políticas y lingüísticas: en particular, en el caso de la frontera entre México y Estados Unidos, el español y el inglés interactúan de manera constante en la franja limítrofe, dando lugar a un fenómeno lingüístico en constante transformación.

En las palabras de Ana María Hernando:

> La frontera es también el lugar donde las diferencias y las hibridaciones se manifiestan y se expresan en el lenguaje. Es un espacio re-semantizado que

[427] PARRA, Eduardo Antonio, (2004) "El lenguaje de la narrativa del norte de México", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 30, n. 59, p. 76.

[428] AÍNSA, Fernando, (2006), *Del topos al logos: propuestas de geopoética, ob. cit.*

> distingue y marca nociones muy generales y muy amplias de cultura, donde la identidad nacional se construye, ahora y por sobre todo, a partir de la lengua. Esta línea divisoria, a la manera de una interfase lingüística y cultural, es excesivamente compleja, ya que es más que un marcador geopolítico. Tal interanimación cultural convierte a la frontera en una zona de interrelaciones lingüísticas y discursivas que desmienten la representación de una línea fronteriza rígida, simplista y binaria. La heteroglosia de la zona es mucho más compleja pues, a ambos lados de esta línea tan estrechamente concebida, el "yo" se diferencia del "otro" desde el momento en que hay alguien que habla otra lengua en el otro lado.[429]

Concretamente, en los centros urbanos de la frontera norte se ha desarrollado un lenguaje particular que refleja las mezclas culturales presentes en este espacio. Aunque muy probablemente no exista un único lenguaje, sino varios, ya que la zona fronteriza entre México y Estados Unidos abarca a diversas regiones y cada una tiene su propia historia y dinámica social.

Por lo que se refiere a la producción narrativa de esta área, muchos investigadores e intelectuales identifican el lenguaje regional como una herramienta clave para el análisis y la comprensión de la cultura de la frontera. En líneas generales,[430] este lenguaje está formado por un amplio vocabulario que incluye el habla común

[429] HERNANDO, Ana María, (2004), "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera", *Revista de Literaturas Modernas: Los espacios de la literatura*, n. 34, pp. 109-120.

[430] En las siguientes referencias se da una visión más detallada del lenguaje fronterizo: POLKINHORN, Harry, (comp.), (1993), *Signos abiertos: lenguaje y sociedad en la frontera México-Estados Unidos,* Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California / Binational Press, San Diego State University; BAYARDO GÓMEZ, Patricio, (1990), *El signo y la alambrada,* Tijuana, Baja California, México: Entrelíneas / Programa Cultural de las Fronteras; ARELLANOS ELÍAS, Eduardo, (1998), "La lengua y el libro en el noroeste de México", *Fronteras,* v.3, n.8, México, pp. 2-5; y MORENO DE ALBA, José G., (1981), "Observaciones Sobre El Español En La Frontera Norte de México", en *La Frontera Norte: Integración y Desarrollo*, Roque González Salazar, 1st ed., El Colegio de México, pp. 85–94.

norteña, junto con jergas juveniles, anglicismos y anglicismos castellanizados, lo que resulta en una lengua viva y en constante evolución.[431]

A partir de la mezcla social y cultural de la frontera norte de México, se ha desarrollado un lenguaje regional que, gracias a la flexibilidad del español, ha integrado voces provenientes de diferentes regiones del país, así como de los distintos grupos sociales que coexisten en este espacio. Según Sergio Gómez Montero, de hecho:

> En la frontera norte conviven diferentes "hablas" nacionales, dándose así, por lo tanto, la existencia de un "mercado" lingüístico de riqueza significativa.
> a) Como parte de los procesos autogenerados en defensa de la identidad cultural, existe una serie de meta y para lenguajes (que van del habla chicana a la jerga "chola"), que se corresponden con culturas de minorías, cuyo impacto es creciente sobre el habla cotidiana.
> b) La convivencia fronteriza genera un intercambio lingüístico constante, que introduce en el habla neologismos y anglicismos indiscriminadamente. Ello resulta de las relaciones económicas de interdependencia y del impacto de los medios masivos de comunicación (en gran medida de origen norteamericano).[432]

Este lenguaje surge del mismo entorno fronterizo y refleja lo que se experimenta en ese espacio: es una jerga que, con su riqueza expresiva y su variedad lingüística, transmite la experiencia de vivir en un espacio liminal y bicultural. Según Eduardo Antonio Parra, el lenguaje de la frontera ha evolucionado como una herramienta lingüística específica para interpretar y representar los fenómenos particulares que ocurren en esta región:

> El habla que se escucha más allá del Trópico de Cáncer posee la cadencia y el léxico necesarios para saber interpretar fenómenos regionales, como el narcotráfico, los indocumentados, la "fronterización" de México y la vida en las

[431] ÁBREGO, Perla, (2006), "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, v. 4, n.1, pp. 23-35.

[432] GÓMEZ MONTERO, Sergio, (1987), *Los caminos venturosos*, Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California, p. 40.

> grandes urbes globalizadas, vecinas del desierto y de los Estados Unidos. En su mayor parte, estos fenómenos tuvieron su origen allá y dotaron al lenguaje de los norteños de términos para designarlos, analizarlos y narrarlos.[433]

El lenguaje de la frontera norte a menudo se asocia con el fenómeno del *Spanglish* que, por muchos años, se ha vinculado a las representaciones de las identidades de frontera. El *Spanglish* o *Espanglish* se define, por parte del Diccionario de la Lengua Española, como una «modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos en la que se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés»,[434] un lenguaje hablado por más de treinta millones de personas en los Estados Unidos.[435] Este fenómeno lingüístico ha surgido y ha evolucionado a lo largo del tiempo en la comunicación oral, convirtiéndose en una herramienta lingüística de identificación para los grupos sociales de orígenes hispanos en el territorio estadounidense.

En el contexto regional fronterizo, Perla Ábrego[436] señala que el *Spanglish* puede asociarse con el *Espanish*, otro fenómeno lingüístico similar que atraviesa el mismo proceso de evolución del primero y que, efectivamente, está evolucionando gracias a los autores de la región fronteriza que lo incorporan en sus obras. Estos dos fenómenos lingüísticos coexisten en el lenguaje de la frontera, si bien están en constante evolución, adaptándose a las necesidades comunicativas de sus hablantes

---

[433] PARRA, Eduardo Antonio, (2004) "El lenguaje de la narrativa del norte de México", *ob. cit.,* p. 77.

[434] REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.7 en línea, Disponible en el enlace: https://dle.rae.es, fecha de consulta 3 de noviembre de 2023].

[435] En las siguientes referencias se analiza de manera más profundizada las connotaciones sociales del fenómeno del Spanglish: BETTI, Silvia, (2009), "Spanglish en los Estados Unidos. Apuntes sobre lengua, cultura e identidad", *Confluenze*, 1 (2), pp.1-16 y (2011) "El spanglish en los Estados Unidos: ¿estrategia expresiva legítima?, *Letras modernas*, 37, pp.33-53; DUEÑAS VINUESA, María, (2001), "El debate del Spanglish: argumentos lingüísticos, sociales y culturales en torno a su legitimidad", *Cuadernos de Filología Inglesa,* 9 (2), pp. 125-135; y PENTÓN HERRERA, Luis Javier, (2019), "Explorando el spanglish: Abstrusa tesela del mosaico lingüístico estadounidense", *Hispania* 102, no. 4, pp. 467-472.

[436] ÁBREGO, Perla, (2006), "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *ob. cit.,* pp. 23-35.

fronterizos, cuya identidad está definida por la coexistencia de dos culturas y dos lenguas en constante cambio.

Además, algunos intelectuales señalan también una tendencia lingüística emergente en el lenguaje mexicano y fronterizo que procede de la intrusión de la semántica anglosajona en el país: en particular, Federico Campbell afirma que:

> Más que en otros países de habla española, a los mexicanos nos invade sin darnos cuenta la estructura del inglés estadounidense. Estamos viviendo un fenómeno de homologación entre el español mexicano y el inglés de los Estados Unidos. Trasladamos a nuestra lengua la connotación que muchas palabras ("santuario" como refugio y no como nicho o altar; "facilidades" en lugar de instalaciones) tienen en el inglés estadounidense. Pero lo más curioso es que imitamos la estructura mental de la frase.
>
> Antes se decía: "Que le vaya bien". Ahora: "Que tenga un buen día".
> Antes: "No es nada contra ti". Ahora. "No es nada personal".
> Antes: "Hoy". Ahora: "Este día."
> Antes: "Hoy empiezan las clases". Ahora: "Este día inician las clases."
> Un día vamos a amanecer con la novedad de que no se dice "fíjate que me enamoré". Ahora habrá de decirse: "fíjate que caí en amor".[437]

Según Campbell, se observa una tendencia diferenciada del uso tradicional del Spanglish en la que no se limita a reemplazar una palabra en inglés por su equivalente en español, sino que se incorporan frases o estructuras provenientes de la influencia cultural y lingüística de los Estados Unidos.

En cuanto a la escritura del texto literario, se destaca que, en la mayoría de los casos, los autores de la frontera norte en sus producciones se atienen a la norma culta de la lengua española. Sus obras están escritas en un español formal que, por un lado, incluye giros regionales típicos de las diferentes regiones de México y, por otro —cuando se requiere por la temática o por los diferentes personajes que se describen en los textos—, incorpora influencias que proceden del contexto social

[437] CAMPBELL, Federico, (2001), "La frontera del lenguaje", *La palabra y el hombre*, n.120, Xalapa, Veracruz, México, pp. 26-27.

fronterizo. Esto significa que, cuando la temática o los personajes lo demandan, el texto literario puede incluir elementos del inglés, *Spanglish* o *Espanish*, así como otras jergas propias de la región.

Además, en la literatura mexicana contemporánea, es evidente una atención especial hacia la creación verbal que incluya los elementos de la oralidad, poniendo de manifiesto la preocupación de los autores para recrear o imitar el habla cotidiana en la escritura. Todavía, como afirmado también por Perla Ábrego, en el caso de los autores fronterizos esta tendencia se orienta más hacia la invención de nuevas técnicas estilísticas, recursos narrativos y giros lingüísticos que buscan representar el habla oral, creando, de tal manera, nuevas formas de discursos.[438] En algunos casos, el uso de un estilo de escritura que reproduce el lenguaje hablado se convierte en un medio para experimentar y jugar con el habla fronteriza, ampliando la representación lingüística de esta región liminal.

Concretamente, el mismo Heriberto Yépez revela que:

> Parte del culto fronterológico es el juego con el inglés. El inglés no como medio de agringamiento sino como clave de decodificación de la cultura norteamericana y de deconstrucción del español. […] A primera revisión, los críticos se equivocan: el inglés no se usa como apocamiento (término en sí mismo prejuicioso) sino como ironía o imitación irónica del chicano o el norteamericano. En la literatura fronteriza contemporánea, operan juegos como el postspanglish de la última generación (Rafa Saavedra inspired) o la doble lengua (escrituras como la de Cristina Rivera en lengua materna y en "lengua madrastra" debido a su residencia en ciudades como San Diego).[439]

Según varios intelectuales, el empleo del habla fronteriza constituye una de las características principales de la narrativa de la frontera norte, y llega a formar parte integral de lo que se entiende como el "ser norteño". En particular, según Eduardo Antonio Parra:

---

[438] ÁBREGO, Perla, (2006) "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *ob. cit.,* pp. 23-35.

[439] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*. Mexicali, BC: Instituto de Cultura de Baja California, p. 78.

> Por ser su principal característica, habría que insistir sobre esta idea: el lenguaje de los norteños, incubado en regiones aisladas por siglos, evolucionó con ciertas peculiaridades. Hay en el un ritmo que se basa en una respiración acaso sofocada por los extremos del clima y, por lo tanto, aunque en general es abundante, da una impresión de parquedad, repetitiva y entrecortada. Es un habla cuyo volumen está secularmente condicionado por los grandes espacios abiertos. A causa de la distancia con la metrópoli, las palabras que conforman su léxico provienen en gran parte del castellano del siglo XVI y han sobrevivido quinientos años con escasas transformaciones, si acaso con significados ligeramente distintos de los originales. Ha sido un lenguaje presionado por el habla inglesa, primero, y después por las deformaciones del llamado *spanglish*. Formas que, al contaminarlo y modificarlo, lo han enriquecido […].[440]

En la opinión de Parra, el "lenguaje de los norteños" está marcado por un "ritmo" que refleja las condiciones extremas del clima y la amplitud de los espacios: además, siempre según el crítico, estaría caracterizado por una cierta repetitividad, influenciada por la distancia con el centro del país. Según él, el léxico que lo conforma proviene en su mayoría del castellano del siglo XVI, aunque se observan transformaciones mínimas y significados ligeramente distintos. A este fenómeno se le suman las influencias del inglés y, más recientemente, del Spanglish, lo que ha enriquecido aún más este lenguaje.

Desde la perspectiva narrativa, en las producciones literarias de algunos escritores de la frontera norte —especialmente en las obras de los autores de Baja California—, observamos el empleo de una escritura híbrida que integra de manera espontánea expresiones que proceden del inglés y del Spanglish, así como jergas juveniles o lenguajes marginales estereotípicos, por ejemplo, de acuerdo con los orígenes de los personajes. En particular, entre los autores de Baja California se destaca el ejercicio literario de Luis Humberto Crosthwaite, en cuya producción narrativa el habla fronteriza llega a ser piedra angular. En la opinión de Parra, en las narrativas de autores como Crosthwaite, Rafaa Savedra y Juan Antonio Di Bella se lleva a cabo una exploración profunda de la lengua fronteriza:

[440] PARRA, Eduardo Antonio, (2004), "El lenguaje de la narrativa del norte de México", *ob. cit.,* pp. 76-77.

> […] una exploración del habla fronteriza cuajada de giros novísimos, influida en gran parte por el idioma anglosajón, en otra parte por las jergas de los chicanos y en otra por la potente imaginación lingüística de quienes habitan ahí donde el español de nuestros ancestros evoluciona renovándose a una velocidad antes inimaginable.[441]

En suma, respecto al empleo de un "lenguaje fronterizo", característica que la crítica literaria considera como una de las peculiaridades específicas de la narrativa de la frontera norte, rechazamos la idea de que este sea el rasgo principal del fenómeno literario en cuestión. En particular, lo que debería ser claro es que, en la mayoría de los casos, las obras de los autores de la frontera norte están escritas en un español correcto desde un punto de vista lingüístico y gramatical, es decir, un lenguaje que se atiene a la norma culta de la lengua española que incluye también ciertas variaciones lingüísticas con propósitos estilísticos. En otras palabras, las variaciones que se incluyen en las obras norteñas responden a la necesidad de un ejercicio escritural a través del cual los escritores juegan con las estructuras gramaticales, con onomatopeyas, incluyendo juegos de palabras (a veces con doble sentido), anglicismos, anglicismos castellanizados, palabras del inglés y del Spanglish, así como códigos lingüísticos típicos de los barrios fronterizos.[442]

Bajo esta perspectiva, el empleo de estas variaciones lingüísticas hace hincapié en una intencionalidad en el ejercicio escritural, con el objetivo de poner de manifiesto la realidad cotidiana de la vida en la frontera. En definitiva, ya sea dentro o fuera de las normas lingüísticas convencionales, la literatura de la frontera norte pone de manifiesto la existencia de un registro lingüístico muy variado. Los escritores norteños se sirven de este lenguaje *fronterizo* como herramienta eficaz para nombrar y hacer comprensible la realidad tremendamente móvil y compleja de la frontera norte de México.

---

[441] *Ivi*, p. 74.

[442] TORRES SAUCHETT, Martín, (2013), *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la Literatura de la Frontera en Baja California, México*, Tesis doctoral dirigida por Niall Binns, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, Madrid.

III.IV.III. *El imaginario urbano fronterizo*

Como se señaló en el segundo capítulo, *la literatura de la frontera norte* o *del norte* debe su denominación al contexto vital desde el cual surge, es decir, los estados fronterizos del norte de México, en particular por su relación con la frontera entre México y Estados Unidos. Esta delimitación geopolítica, resultado de la Guerra de Intervención Norteamericana, marcó el inicio de nuevas dinámicas de interacción económica y social que, por un lado, tensionaron las identidades en cruce y, por otro lado, generaron movimientos de resistencia cultural. Este proceso contribuyó a la formación de un escenario cultural y social caracterizado por una multiplicidad de imágenes y símbolos.[443]

En el entorno fronterizo, el territorio y sus componentes resultan ser tanto productos intelectuales como materiales del grupo que lo habita. De hecho, la realidad fronteriza del norte de México constituye un "paisaje" representado por un grupo social, al igual que el territorio en sí: se trata, según Juan Carlos Arraiga, de que este paisaje constituye «un microcosmos imaginado como una representación

[443] En este sentido, como se señaló anteriormente, el espacio es un elemento clave en la construcción de las relaciones en el ámbito fronterizo. Las interacciones sociales no solo ocurren en un espacio geográfico determinado (un espacio *practicado*), sino que aquí el mismo espacio mediado por una frontera, conforma y transforma las relaciones entre los agentes sociales (véase ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.,* p. 89.) Esta realidad fronteriza, todavía, se ve complejizada por las categorías geográficas: siguiendo lo postulado por Edward Soja (2001), *Postmodern geographies, The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, New York, Verso, no se trata de estudiar nociones espaciales abstractas; más bien, el lugar está estrechamente ligado a las acciones y experiencias humanas que en él se desarrollan. Véase el párrafo *I. II. Espacio, territorio, territorialidad y frontera;* adicionalmente, el concepto de espacio en este contexto no se limita a una dimensión geográfica, sino que abarca también una dimensión temporal. Así, la frontera no solo se entiende a partir de su historia, sino que se reconoce como un espacio de interacción donde el tiempo y el espacio se entrelazan. En palabras de Bajtín, los cronotopos representan los lugares donde se materializan los eventos ficticios. Por lo tanto, aunque el análisis de las imágenes literarias de la frontera busque aislar el componente espacial, estas imágenes no pueden prescindir de su vínculo con el componente temporal. Véase el párrafo *I.III. El espacio literario.*

de un cosmos mayor»,[444] es decir, un espacio de significados y narrativas que se proyectan más allá de su geografía física.[445]

Respecto a la estructura territorial de los estados septentrionales de México, es pertinente destacar que estos poseen ciertos atributos geográficos específicos que, desde una perspectiva narrativa, se exploran y emplean en los textos de los autores de la literatura de la frontera norte. Empezando por la consideración de que, en las expresiones literarias del norte, el propio espacio geográfico actúa como escenario y, frecuentemente, constituye el objeto de la narración. A partir de la descripción narrativa de las peculiaridades del territorio geográfico, podemos diferenciar las distintas regiones del noroeste de México: en las imágenes de la creación literaria del norte, de hecho, se revela toda la complejidad del espacio fronterizo.

En este sentido, cabe señalar que, en este "imaginario del norte", los espacios mencionados remiten a ciertas ambientaciones que, por motivos metodológicos, se podrían categorizar en macro áreas: el desierto, la ciudad fronteriza y, en líneas generales, los lugares de paso. Especificadamente, se observa con regularidad la presencia de representaciones visuales de los elementos naturales como el océano Pacífico (en la costa oeste de Baja California), el Río Bravo (en Tamaulipas, Nuevo León, Coahuila y parte de Chihuahua), así como el desierto (en el caso de Sonora).

A manera de ejemplo, por lo que remite al desierto, este se considera un entorno privilegiado del cual se han ocupado autores como Ricardo Elizondo Elizondo, Daniel Sada, Jesús Gardea, Eduardo Antonio Parra, David Toscana y Severino Salazar, entre otros: su escritura recrea los espacios de silencio, de soledad y

---

[444] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *ob. cit.,* p. 90.

[445] Al considerar el entorno fronterizo como un espacio simbólico creado por una colectividad, es importante precisar que cada comunidad interpreta y moldea diferentemente las referencias simbólicas, los discursos históricos y sus memorias. A partir de ahí, la identidad que se forja en este espacio está fundamentada en un proceso de diferenciación, pero también se alimenta de las prácticas y creencias compartidas con otros grupos, creando así una red de significados comunes que, al mismo tiempo, con sus particularidades, refuerzan la singularidad de cada comunidad. *Cfr.* SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *ob. cit.,* pp. 27-55.

ausencia, así como las inquietudes de los habitantes en los escenarios áridos y sofocantes del desierto mexicano.[446]

Para los fines de la presente investigación y, de acuerdo con los criterios de selección del corpus primario, nos centramos en uno de los lugares de mayor recurrencia en la producción de la literatura de la frontera norte: el *espacio urbano de la ciudad fronteriza* y su periferia. En concreto, el espacio urbano se presenta como una de las escenografías principales de la narrativa en análisis, ya que estas producciones literarias surgen precisamente *desde* el contexto fronterizo: pues, las urbes de frontera representan un sitio privilegiado para la exploración de esta realidad.

Concretamente, la compleja organización de los espacios urbanos en las regiones septentrionales de México es un tema recurrente en numerosas obras. Así,

[446] Por lo que se refiere al imaginario del desierto mexicano, cabe señalar la distinción de la "narrativa del desierto", teniendo en consideración que dicha corriente, a partir de los años Ochenta ha instalado una tradición literaria cuyo discurso y estética adhiere a este contexto geográfico y cultural. De la misma manera, se señala que, a veces, se reúnen en un mismo conjunto ambas corrientes, es decir, "narrativa del desierto", "literatura de la frontera" o "literatura de la frontera norte": se trata de una nomenclatura que acomuna dichas narrativas porque surgen del mismo contexto geográfico, comparten temáticas y autores y, en resumida cuenta, se posicionan dentro del mismo ámbito sociocultural y artístico. De todas maneras, la noción del desierto en el contexto norfronterizo mexicano remite a un complejo y variado campo semántico que, por motivos de espacio, no se analizará en este trabajo. Por esta razón, se señalan algunas referencias bibliográficas relacionadas a la "narrativa del desierto": GERSDORF, Catrin (2009) *The Poetics and Politics of the Desert. Landscape and the Construction of America.* Netherlands: Editions Rodopi; MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo, (2012), "El nomos del norte", en *Tierras de Nadie*, *ob. cit.,* pp.9-24; MONTANÉ, Julio César, (2004), "Las fronteras sonorenses", en *Desierto y fronteras/Desert and Borders: El norte de México y otros contextos culturales/Northern Mexico and other Cultural Contexts*, SALAS QUINTANAL, Hernán y PÉREZ TAYLOR, Rafael , (eds.), México: UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas y Plaza & Valdés, pp. 305-314; GÓMEZ MONTERO, Sergio, (1993), *Sociedad y desierto. Literatura en la frontera norte*, México: Universidad Pedagógica Nacional; FUENTES MARES, José, (1954), *Y México se refugió en el desierto*, Luis Terrazas: Historia y destino. México: Editorial Jus; ZÚÑIGA, Victor, (1995), "El norte de México como desierto cultural: anatomía de una idea", *Puentelibre: Revista de Cultura*, 4, pp. 18-23; ORDOÑEZ, Edith M., (2014), "Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines", *Taller de Letras*, n.55, pp. 113-129.

dentro de la producción literaria de la frontera norte, encontramos la recreación de las algunas de ciudades fronterizas más emblemáticas de este contexto geográfico, tales como la ciudad de Monterrey en las obras de David Toscana, Ciudad Juárez en la producción de Rosario Sanmiguel, Mexicali en los relatos de Gabriel Trujillo y Alejandro Espinoza, y Tijuana en la escritura de Luis Humberto Crosthwaite, Rafa Saavedra, Heriberto Yépez y Rosina Conde.

Lo expuesto hasta aquí nos lleva a una reflexión más profunda sobre las motivaciones detrás de la elección del escenario urbano como fundamento de la narración. El discurso que nos interesa señalar no se limita a registrar lo que los individuos imaginan acerca del espacio real en el cual transcurren su tiempo, sino que subraya los otros espacios imaginarios que emergen de este.

Partimos de la premisa de que la ciudad es un *lugar practicado* y, de acuerdo con lo postulado por Marc Augé, se plantea como un "territorio retórico", es decir, «un espacio en donde cada uno se reconoce en el idioma del otro, y hasta en los silencios».[447] La ciudad, por tanto, es un espacio que posee una estructura semiótica que le confiere una forma peculiar de significación: el papel determinante de todos los discursos que imaginan a la ciudad remite al significado que la misma adquiere para aquellos que la perciben desde un particular punto de vista.[448]

En las palabras de Paul Claval:

> El espacio es uno de los soportes privilegiados de la actividad simbólica. Lo perciben y valoran diversamente quienes lo habitan y le dan valor: a la extensión que ocupan, recorren y utilizan, se superpone, en su espíritu, la que conocen, aman y que es para ellos signo de seguridad, motivo de orgullo y fuente da apego. El espacio vive así la forma de imágenes mentales que son tan importantes para comprender la configuración de los grupos y de las fuerzas que los excitan, como las cualidades reales del territorio que ocupan.[449]

---

[447] AUGÉ, Marc, (1999) "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*"*, en *Revista mensual de política y cultura*, [Disponible en el enlace: http://www.memoria.com.mx/129/auge.htm fecha de consulta: 17 de mayo de 2022, s/p].

[448] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o, *ob. cit.*

[449] CLAVAL, Paul, (1982), *Espacio y poder*, [1° edición en español] México, Fondo de Cultura Económica, p. 24.

Una ciudad es, efectivamente, el resultado de un proceso de construcción simbólica y, de manera concomitante, imaginaria. Se manifiesta tanto como un espacio físico edificado, como un espacio imaginado y representado. De acuerdo con Benedict Anderson, una ciudad es igualmente una comunidad imaginada por sus habitantes, lo cual implica que existe a través de las distintas representaciones que la evocan.[450]

Siguiendo lo postulado por Humberto Félix Berumen (2003), consideramos que la ficción narrativa —y en particular la novela— es uno de los principales vehículos en la constitución del *imaginario social*: por ende, al narrar los lugares enunciados, como las urbes fronterizas, las novelas construyen una metáfora de los espacios dentro de los que habrán de realizarse los acontecimientos.[451]

Desde el punto de vista de la sociocrítica, todo texto literario contribuye a producir un imaginario social que ofrece a los grupos sociales figuras de identidad y, al mismo tiempo, fija algunas representaciones del mundo que tienen una función social específica. A través del texto, se devela un discurso social que remite a un imaginario particular;[452] este imaginario se extiende más allá del tejido novelesco, incorporando el discurso social que el autor transfiere al texto. Por ende, es posible afirmar que:

> La novela, como producción y reelaboración de la realidad, sea también una forma de conocimiento de la realidad y permita al lector acceder al imaginario de un discurso social colectivo.[453]

En este contexto, la narración de la ciudad, como espacio físico, conlleva una faceta más amplia del sistema representado por el *imaginario social,* amalgamando sus elementos con el propósito de recrear la escenografía que facilita la

[450] ANDERSON, Benedict, (1993), *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, ob. cit.*

[451] *Ibid.*, pp. 228-229.

[452] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o, *ob. cit.*

[453] *Ibid.,* p. 265.

dramatización de las narrativas surgidas *en* y *desde* la frontera. En las palabras de Roxana Rodríguez:

> El espacio urbano es el personaje que da cuenta de los modos de escritura más significativos del momento histórico actual a través de un discurso no necesariamente textual que abarca el grafiti, las pintas callejeras, los letreros, los espectaculares e incluso los modismos lingüísticos (uso del Spanglish); y da fe de la cultura material posmoderna en la que se gestan las crónicas urbanas, muchas veces caóticas, otras dramáticas y casi siempre irónicas.[454]

De esta forma, la creación literaria que se desencadena de este escenario se traduce en crónicas urbanas que, en numerosas ocasiones, presentan una dimensión caótica o dramática, a menudo marcada por un tono irónico. Los autores elaboran una representación de su mundo fronterizo a partir de imágenes concretas de la realidad, que desvelan facetas del imaginario urbano fronterizo. Con el término "imaginario urbano" se remite a la representación integral del entorno urbano, originada a partir de la percepción, tanto individual como colectiva, evaluada e interpretada a través de la experiencia y el pensamiento.[455]

Aunque el entorno de los escritores fronterizos pueda ser desértico, montañoso, marítimo o pluvial, se considera que es en el imaginario urbano donde se revelan, en su mayoría, los temas fundamentales para el análisis de este trabajo. La elección del espacio urbano de las ciudades fronterizas como foco central en este estudio responde a la relevancia de este entorno en las narrativas contemporáneas que abordan la experiencia de vivir *en* la frontera norte de México: en esta visión, el espacio urbano, entonces, se considera un lugar privilegiado para el análisis y la comprensión de la vivencia en un espacio liminal. A través de la recreación literaria

---

[454] *Ivi*, pp. 95-96.

[455] De acuerdo con Raúl Nieto Calleja, el imaginario urbano «constituye una dimensión, por medio de la cual, los distintos habitantes de una ciudad representan, significan y dan sentido a sus distintas prácticas cotidianas en el acto de habitar; constituye una dimensión en la que se establecen distintas identidades, pero, también, se reconocen diferencias» véase NIETO CALLEJA, Raúl, (1989), "Lo imaginario como articulador de los órdenes laboral y urbano", en *Alteridades*, n.15, pp. 121-129.

de las urbes fronterizas, se busca relatar el acontecer cotidiano y reconstruir, de tal manera, el imaginario urbano inherente a estos espacios.

En concordancia con la perspectiva de Natalia Álvarez Méndez,[456] que describe la ciudad como un «microcosmos que abarca personajes, ambientes y acontecimientos», se podría sostener que la ciudad, en las narrativas del norte, al configurarse principalmente como un espacio que trasciende su dimensión geográfica para alcanzar una simbólica, se transforma en un protagonista dramático. Por esta razón, resulta imprescindible tomar en consideración la construcción narrativa de la ciudad fronteriza, elemento que no solo funciona como un escenario, sino que se transforma en un componente esencial de la narración, útil a la hora de facilitar la comprensión de la experiencia en un espacio liminal, frecuentemente descrito como transitorio y variable.

Además, basándonos en las teorías de Marc Augé, entendemos el cuerpo como una «porción de espacio, dotado de fronteras, centros vitales y debilidades»:[457] en esta visión, consideramos que también el cuerpo, otro espacio significativo, posee una estrecha relación con la ciudad, en la medida en que ambos se erigen como *territorios simbólicos de interacción*. En esta trayectoria, podemos relacionar el espacio urbano con el "territorio" corporal, ya que ambos se perciben como espacios aptos para ser explorados, habitados y transformados. Además, considerando que el cuerpo tomando constituye un lugar simbólico, se puede entender el proceso constante que en ambos ocurre: tanto el espacio urbano fronterizo como el cuerpo están sometidos a un continuo proceso de autodescubrimiento y negociación con el "exterior".[458]

---

[456] ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *ob. cit.*

[457] AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, ob. cit.,* p. 66.

[458] A este propósito, retomamos nuevamente el marco teórico que guiará nuestra investigación del corpus primario seleccionado: como se ha anticipado, se tomará en consideración la hipótesis de validar o refutar la emergencia de un "cronotopo urbano" relacionado con las dinámicas propias que regulan la vida de los habitantes en el marco espacial y temporal de las ciudades contemporáneas, así como la posibilidad de destacar la emergencia de un "cronotopo de la frontera": cabe anticipar que ambas relevancias estarán facilitadas por las intrínsecas características de las

En resumen, la ficción fronteriza se distingue por la variedad de topografías, componentes naturales y realidades urbanas que presenta, a veces de manera simultánea, en un conjunto que refleja los reales distintos paisajes, ya sean naturales o urbanos, que definen a los estados del norte de México. Al incorporar componentes como montañas, desiertos, costas, asentamientos urbanos y, naturalmente, la propia frontera, en su conjunto la narrativa fronteriza proporciona una representación polifacética de las regiones septentrionales del país. A partir de la complejidad geográfica y social de la frontera norte, el resultado que emerge se traduce en una literatura dinámica, caracterizada por la interacción de estos diferentes entornos, cada uno de los cuales aporta a las narraciones las distintas experiencias y geografías que moldean a la identidad fronteriza. Probablemente, quizás sea por esta razón, la narrativa de la literatura de la frontera norte, en estrecha sintonía con la complejidad geográfica de la que surge, no se presenta como un corpus homogéneo ni tampoco unificado.

En la riqueza de esta polisémica narrativa encontramos una afinidad con lo teorizado por Mijaíl Bajtín sobre la polifonía, entendida como un microcosmos de diferentes voces y lenguas, que revelan los múltiples microcosmos de sus significados.

narrativas seleccionadas, ya que estas se ubican en el contexto urbano de las ciudades fronterizas de Tijuana y Ciudad Juárez. En este sentido, el análisis se centrará en los textos narrativos que reflejan este espacio urbano fronterizo, con el fin de explorar cómo los cronotopos urbanos y fronterizos se interrelacionan, ayudando a desentrañar la complejidad de vivir en la frontera, así como las consecuencias que surgen de ella.

III.V. Notas para el estudio de la literatura de la frontera norte

III.V.I. Hacia una definición del campo literario

Como se ha señalado previamente, la discusión sobre las características estéticas de la narrativa del norte sigue sin resolverse, ya que aún no se logra un acuerdo común sobre lo que se entiende con los términos de "literatura del norte" o "literatura de la frontera".

Consideramos que ambos términos, aunque ampliamente utilizados, sean intrínsecamente ambiguos o, en muchos casos, demasiado vagos ¿Estamos hablando de una literatura fronteriza, *de* la frontera, *sobre* la frontera, o *en* la frontera? Y, en caso, esta frontera, ¿es la del lado mexicano, la del estadunidense o ambas a la vez? ¿Nos referimos a fronteras geopolíticas, simbólicas o textuales? ¿Es la frontera una temática, un escenario o el lugar desde donde se enuncia un discurso?

Para abordar estos interrogantes, empezamos por considerar el sustantivo "norte" que, en frecuentes ocasiones, ha sido asociado al fenómeno literario en examen. Desde esta perspectiva, podemos inferir que la etiqueta hace referencia da manera inequívoca al *contexto vital* desde el cual surge este fenómeno narrativo: es decir, al norte de México y, por ende, a los estados septentrionales que colindan con los Estados Unidos. En este sentido, consideramos que el sustantivo "norte" es imprescindible para ubicar y delimitar el contexto geográfico del fenómeno literario dentro del panorama nacional mexicano, ya que utilizar únicamente la formula "literatura de la frontera" podría resultar demasiado impreciso. Aunque es bastante evidente que, cuando se habla de una "literatura de la frontera" de México, se hace referencia a la frontera norte con Estados Unidos, la cual es una de las más relevantes tanto simbólicamente como geopolíticamente, también es importante recordar que México tiene otra frontera: la del sur, que está asociada a otra corriente literaria y a dinámicas diferentes. Por lo tanto, delimitar estrictamente la producción literaria fronteriza (o de la frontera) es complejo: todo depende desde donde nos colocamos para hablar de un determinado fenómeno literario.

De ahí que consideramos más adecuado utilizar preferentemente la etiqueta "literatura de la frontera norte", aunque también consideramos intercambiable el

término de "literatura del norte" que, según lo observado, ha sido el más empleado en las tres últimas décadas.

Ahora bien, habiendo aclarecido las cuestiones terminológicas, situamos nuestra posición a partir del contexto vital en cuestión: los seis estados fronterizos del norte de México. Estos, caracterizados por una delimitación geopolítica, la frontera entre México y Estados Unidos, están marcados por herencias históricas que han dado lugar a nuevas dinámicas de interacción económica y social que, por un lado, han tensado los procesos de las identidades en un cruce y, por otro lado, han generado movimientos de resistencia cultural, contribuyendo a la formación de un escenario cultural y social complejo, caracterizado por una multiplicidad de imágenes y símbolos.

En el entorno fronterizo, el territorio y sus componentes resultan ser tanto productos intelectuales como materiales del grupo que lo habita. La realidad fronteriza del norte de México puede considerarse un "paisaje" representando por un grupo social, al igual que el territorio en sí: se trata, según Juan Carlos Arraiga, de un paisaje que constituye «un microcosmos imaginado como una representación de un cosmos mayor»,[459] es decir, un espacio de significados y narrativas que se proyectan más allá de su geografía física. Es importante destacar que, al considerar el entorno fronterizo como un espacio simbólico creado por una colectividad, cada comunidad interpreta y moldea diferentemente las referencias simbólicas y los discursos históricos. En esta visión, la identidad que se forjará en este espacio estará fundamentada en un proceso de diferenciación, pero también se alimentará de las prácticas y creencias compartidas con otros grupos, creando así una red de significados comunes que, al mismo tiempo, refuerzan la singularidad de cada comunidad.

Respecto a la estructura territorial de los estados septentrionales de México, es pertinente destacar que estos poseen ciertos atributos geográficos específicos que, desde una perspectiva narrativa, se exploran y emplean en los textos de los autores de la literatura de la frontera norte. Empezando por la consideración de que, en las expresiones literarias del norte, el propio espacio geográfico actúa como escenario y, frecuentemente, constituye el objeto de la narración. A partir de la

[459] ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *Perspectiva Geográfica*, vol.17, enero-diciembre, p. 90.

descripción narrativa de las peculiaridades del territorio geográfico, podemos diferenciar las distintas regiones del noroeste de México: en las imágenes de la creación literaria del norte, de hecho, se revela toda la complejidad del espacio fronterizo.

A raíz de lo expuesto, y como apuntado por Humberto Félix Berumen,[460] entendemos que la frontera es un concepto polisémico, flexible y capaz de emplearse en múltiples contextos: su naturaleza diacrítica y dialógica, no oculta las distinciones internas entre los grupos, por contrario las resalta y las convierte en el motor de nuevas expresiones simbólicas y culturales. En consecuencia, el análisis del elemento "frontera" en la literatura del norte de México, debe reconocer la multiplicidad de significados y su capacidad intrínseca para generar nuevos sentidos a través de su constante interacción y reconfiguración. Ya que es esta polisémica frontera que constituye el terreno de las expresiones literarias que surgen en el norte de México.

La literatura de la frontera norte, en sintonía con la complejidad geográfica de la que surge, no puede considerarse un corpus homogéneo ni tampoco unificado. Como se ha señalado, la producción literaria del norte se distingue por la variedad de topografías, componentes naturales y realidades urbanas que presenta, a veces de manera simultánea, en un conjunto que refleja los reales distintos paisajes, ya sean naturales o urbanos, que definen a los estados del norte de México. Al incorporar componentes como montañas, desiertos, costas, asentamientos urbanos y, naturalmente, la propia frontera, la narrativa fronteriza proporciona una representación polifacética de las regiones septentrionales del país. De tal manera, observamos que, a partir de la complejidad geográfica y social de la frontera norte, el resultado se traduce en una literatura dinámica, marcada por la interacción de estos diversos entornos, cada uno de los cuales aporta a las narraciones las distintas experiencias y geografías que moldean a la identidad fronteriza.

Sin embargo, consideramos útil retomar algunas de las múltiples acepciones que pueden justificar el uso de la etiqueta "literatura de la frontera norte" o "literatura del norte". A partir de lo expuesto en esta primera sección del trabajo de investigación y, tomando en cuenta las consideraciones de Humberto Félix Berumen

[460] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura, ob. cit.*

(2004),[461] quien ofrece un "resumen" de los principales asuntos críticos relacionados con el término "literatura de la frontera norte", integramos lo señalado por el crítico con los puntos abordados en esta primera sección.

Es importante precisar que las consideraciones presentadas en este apartado tienen un enfoque metodológico orientado a ofrecer un conjunto de datos preliminares que faciliten la comprensión de cómo surge, se desarrolla y se configura en la actualidad el fenómeno literario en cuestión. Este enfoque aspira a cubrir un vacío historiográfico que, a nuestro entender, ha complicado la determinación exacta de la corriente literaria examinada, así como la ubicación de varias obras y autores en la misma. En cuanto al esfuerzo por determinar de manera exhaustiva todas las características de esta literatura, debemos señalar que, considerando que este trabajo demandaría un análisis más amplio y minucioso, nuestras consideraciones se restringen a destacar los elementos que estimamos esenciales para tratar el corpus primario seleccionado. Sin embargo, anticipamos que algunas de estas observaciones serán expandidas y desarrolladas en el segundo apartado del trabajo, en el que se llevará a cabo el análisis exhaustivo de los textos y autores seleccionados.

Partiendo de estas premisas, el objetivo es desglosar una serie de "consideraciones generalmente aceptadas" que puedan contribuir al campo literario en examen, con el fin de ofrecer un enfoque más preciso (o, al menos, un poco menos impreciso) para comprender la literatura de la frontera norte.

Así, consideramos lo siguiente:

- El término "Literatura de la frontera norte" hace referencia a la producción literaria que proviene de la región fronteriza del norte de México, espacio que comprende los seis estados septentrionales del país que colindan con Estados Unidos;

- Con "Literatura de la frontera norte" —o su término intercámbiale "literatura del norte"— se entiende una narrativa escrita por autores nacidos o radicados en algunos de los puntos de la frontera mexicana; asimismo, incluye a autores que no

[461] *Ibid.*, pp. 31-37.

residen en la franja fronteriza, pero que resultan importantes para el balance de la literatura producida en el norte de México.

- La década de los años Ochenta, marca un momento crucial para las expresiones literarias del norte de México, con la temática fronteriza ganando importancia tanto en el panorama académico estadounidense como mexicano. Se señalan dos momentos clave: en 1985 la creación del Programa Cultural de las Fronteras (PCF) y, a partir de los años Noventa, el surgimiento del proyecto editorial "Letras de la República", gestado como parte integrante del Programa;

- El llamado "boom" de la literatura de la frontera norte, y su segundo momento relevante, se sitúa en 1999, con la organización de la mesa "Los narradores que vienen del norte" que produjo un debate sobre los rasgos estéticos de la narrativa del norte, marcando el inicio de una polémica que perdura hasta hoy. Los escritores intentaron establecer una identidad común, pero reconocieron dificultades para definir rasgos como lenguaje, temas y estilo narrativo, conscientes de sus diferencias individuales. Estas declaraciones contribuyeron a la visión de que los narradores del norte conforman un "conjunto heterogéneo", con características poéticas y narrativas diversas. En estos años, se publicaron cinco textos clave: *Santa María del Circo* (David Toscana); *Tierra de nadie* (de Eduardo Antonio Parra); *Nadie me verá llorar* (Cristina Rivera Garza); *Un asesino solitario* (Élmer Mendoza); y *Estrella de la Calle Sexta* (Luis Humberto Crosthwaite);

- Otro momento relevante ha sido al principio del siglo XXI, cuando la frontera norte experimentó un auge en el interés académico y literario, heredado de los estudios culturales de los Estados Unidos en las décadas de los Ochenta y Noventa, que celebraban la región fronteriza mexicana como un ejemplo de mundo globalizado e híbrido. En estos años, la literatura de la frontera norte ha sido revalorizada gracias a factores económicos, sociopolíticos y por el apoyo de editoriales trasnacionales y revistas independientes, lo que permitió dar visibilidad a voces innovadoras de la región. Sin embargo, se observa un efecto doble a partir de este impulso mercadológico ya que, por un lado, la promoción de la narrativa del norte, si bien aumentó

su visibilidad, contribuyó también a una percepción errónea de la literatura, asociándola predominantemente con la violencia, especialmente en el contexto del narcotráfico. Por otro lado, la visibilidad obtenida no fue acompañada por un entusiasmo similar desde el centro del país;

- La reticencia de la crítica capitolina fue reforzada por el debate entre Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra en 2005, marcando otro momento relevante para la corriente literaria de la frontera norte. Este debate consolidó la visión errónea de la narrativa del norte que, desde esta fecha, quedará vinculada casi exclusivamente al tema del narcotráfico, lo que influyó negativamente en la crítica posterior contribuyendo a la categorización de esta narrativa como "narcoliteratura";

- Los prejuicios derivados de esta etiqueta quedan hasta la fecha actual; además, la persistencia de los estigmas que denominan a la literatura de la frontera norte como una "narcoliteratura" han acompañados a otras creencias, como la idea que no exista una verdadera literatura del norte, viéndola simplemente como una "moda" o una "invención del mercado editorial";

- En último, la publicación de la antología *Tierras de Nadie* (2012) abrió un nuevo debate sobre la literatura de la frontera norte, a pesar de los propósitos iniciales que preveían recontextualizar la producción del norte dentro del panorama de la escritura mexicana contemporánea para desafiar los clichés reiterados. Se considera que este debate continúe a perpetrar la existencia de una mirada centralista, retomando los argumentos del debate Parra-Lemus con un intervalo de algunos años;

- La crítica literaria ha clasificado a los autores de la literatura de la frontera norte en dos generaciones o "olas" principales. La primera ola, surgida a finales de la década de los Setenta, incluye, para mencionar a algunos, autores como Jesús Gardea, Daniel Sada, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo, Federico Campbell y Víctor Hugo Rascón Banda. La segunda ola, formada por autores que escritores publicados a finales de los Noventa, incluye, entre otros, autores como Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Luis Humberto

Crosthwaite, Élmer Mendoza, Gabriel Trujillo Muñoz, Rosario Sanmiguel, Juan José Rodríguez, Rafa Saavedra, Heriberto Yépez y Regina Swain;

- Se señala también lo que proponemos denominar un renovado "intento de promoción" de los autores del norte, surgido tras los debates de los primeros años del siglo XXI. En este contexto, algunos de estos escritores, de manera no homogénea, se autoproclamaron como "posnorteños", deseando desvincularse de las generaciones anteriores, que aún estaban fuertemente asociadas a los prejuicios negativos relacionados a la etiqueta de la "narcoliteratura";

- La literatura de la frontera norte comprende un *conjunto heterogéneo* de obras que abordan una amplia variedad de temáticas y estilos, reflejando la diversidad cultural, social y geográfica de la zona.

- Entre las características más destacadas de la literatura de la frontera norte, señalamos el empleo de diferentes *escenarios* que, en sintonía con la complejidad geográfica de la región de origen, pueden clasificarse en macro áreas: el desierto, la ciudad fronteriza y los lugares de paso en general. Asimismo, es frecuente la inclusión de otras representaciones visuales significativas, como el océano Pacifico y el Río Bravo.

- En cuanto al empleo de un "lenguaje fronterizo", aunque la crítica literaria lo destaque como una característica distintiva de la frontera norte, rechazamos la idea de que este sea el rasgo principal del fenómeno literario en cuestión. Aunque en las regiones fronterizas se utilice un lenguaje que combina giros regionales y refleja las influencias culturales de un contexto bicultural, los escritores de la frontera norte suelen emplear un español normativo en sus obras. Observamos la incorporación de matices regionales y, cuando la temática o los personajes lo requieren, se incorporan elementos del inglés, Spanglish o Espanish, además de como otras jergas locales. Indudablemente, algunos autores utilizan más estas variaciones lingüísticas, dependiendo de sus propósitos narrativos y el contexto de sus obras. Sin embargo, es importante señalar que, las obras de los autores de la frontera norte se

caracterizan por un registro lingüístico variado que responde tanto a la norma culta del español como a innovaciones estilísticas y narrativas. De todos modos, creemos que este uso de variaciones lingüísticas busque reflejar la complejidad y el dinamismo de la realidad de la frontera norte de México, ofreciendo un lenguaje capaz de representar y hacer comprensible el entorno social y cultural de la región fronteriza.

- Notamos también la persistencia de ciertos clichés y estereotipos que acompañan a la literatura de la frontera norte y provienen de la denominada "leyenda negra", estigma que surge de hechos históricos relacionados con el área fronteriza entre México y Estados Unidos. Estos estereotipos, asociados a circunstancias como el tráfico de drogas, el consumo de alcohol y la prostitución, presentan a la frontera como un espacio violento y sin ley, habitado por criminales y traficantes. Las ciudades fronterizas, en particular Tijuana y Ciudad Juárez, han sido estigmatizadas como lugares de inmoralidad y corrupción, afectando la imagen sociocultural del norte de México y sus habitantes.

SEGUNDA PARTE

"LA FRONTERA ME CRUZÓ A MÍ".
ANÁLISIS DE LAS RECONFIGURACIONES DEL ELEMENTO "FRONTERA" Y SUS ESPACIOS URBANOS

CAPÍTULO CUARTO
HERIBERTO YÉPEZ

IV. Tijuana desmitificada. Explorando el paisaje urbano más allá de las *tijuanologías*.

> La ciudad es un tema milagroso. Hablando de Tijuana hasta los clichés tienen la facultad de volverse palabras domingueras. La frontera es el tema que permite más enunciados tremendistas y fáciles. […] Somos una metrópolis "multicolor, polifacética, posmoderna". Somos un "collage", un "hibridismo", un "prisma", un "aleph", etcétera. Sospecho que todo este vocabulario del caos es utilizado como estrategia estilística para no ahondar en la reflexión.
>
> Gringos, mexicanos, españoles, no importa quién sea, Tijuana es una piruja de la que puedes decir cualquier cosa. Acerca de ella, cualquier cosa puede ser comprobada.
>
> HERIBERTO YÉPEZ, *Tijuanologías*

Originario de la ciudad de Tijuana, Heriberto Yépez se autodefine como un "escritor fronterizo", de acuerdo con lo afirmado en su blog *Co_Laboratorio de Crítica*.[462] Nacido en 1974, Yépez es escritor, ensayista, traductor, crítico y

[462] Actualmente, *Co_Laboratorio de Crítica* (Disponible en el enlace: https://colabdecritica.com) es el blog activo y empleado por Heriberto Yépez a partir de 2019. Desde los primeros años Dos mil ha sido un prolífico escritor del web, disfrutando de diferentes redes sociales; además, Yépez ha abierto tres blogs como espacios de "escrituras en línea": *Border Blogger* (2002-2007), *Archivo Hache* (2012-2015, Disponible en el enlace: https://archivohache.blogspot.com/) y *Border Destroyer* (2015-2018). Yépez, en un artículo online de 2003, "Literatura Weblog" explica que «El weblog representa un incremento del poder del autor. Por ejemplo, para adelantar obra suya que el sistema editorial retiene obedeciendo sus reglas de mercado. O probando borradores ante lectores reales. O utilizando su sitio como publicidad para sus publicaciones impresas. O aprovechando este espacio para no tener que esperar que se le entreviste sobre tal o cual suceso. En cualquier momento, el autor, por primera vez en la historia, puede publicar lo que le desee en el momento que así lo decide. Post & Publish»; y añade: «El weblog es otra forma de libro. Es un rollo archivante; es un libro intangible basado en el calendario. El weblog es un libro ligado esencialmente al tiempo. […] Como libro cronológico, corre en orden inverso al libro gutenberguiano. La primera página será siempre la última» (artículo s/p, Disponible en el enlace de la

catedrático de la Universidad Autónoma de Baja California, Tijuana. En su amplia producción experimenta con una gran variedad de géneros, empezando desde la poesía y los ensayos hasta el cuento y las novelas; la mayoría de sus obras han sido publicadas por editoriales reconocidas como Planeta y Sudamericana. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran *El libro de lo Pospoético* (2012), *La increíble hazaña de ser mexicano* (2010), *Al otro lado* (2008), *A.B.U.R.T.O.* (2005), *Tijuanologías* (2006), *Made in Tijuana* (2006) y *Cuentos para oír y huir al otro lado* (2002) entre varios más. Ha colaborado para el suplemento *Laberinto* de *Milenio* y en varias publicaciones de México y Estados Unidos, tales como *Complot*, *Replicante*, *Cross Cultural Poetics* y *La Jornada Semanal*.[463] Su nombre figura en las antologías de literatura regional,[464] y, algunos de los críticos más destacados de los estudios literarios fronterizos, como Diana Palaversich (2012) y Miguel Ángel Pillado (2016), lo consideran uno de los escritores más originales del mundo tijuanense.

Como apuntado en los capítulos antecedentes, Heriberto Yépez también es uno de los críticos más significativos de la realidad cultural fronteriza:[465] su

página *Academia.edu* del autor: https://www.academia.edu/49058681/LITERATURA_WEBLOG_2003_).

[463] Parte de estas informaciones han sido tomadas de la *Enciclopedia de la Literatura Mexicana* (Disponible en el enlace: http://www.elem.mx).

[464] Véase *Nuevas voces de la narrativa mexicana: antología de cuentos de jóvenes mexicanos* (2003); *Hecho en México: antología de literatura mexicana* (2007); *Quince golpes en la cabeza: una antología* (2008); y *Contraensayo: antología del ensayo mexicano actual* (2011).

[465] Sobre su labor como crítico, el mismo autor confiesa en "El costo de ser crítico. Entrevista con Heriberto Yépez", una entrevista de Héctor Eduardo Chávez en 2016, publicada en "Diversidades", *Opción*, n.194 (Disponible en el enlace: http://opcion.itam.mx/?p=1505); «Como ya dije, una parte de mi labor es reactivar los archivos borrados del arte y la literatura en México. Esto lo hago como investigador, analista, traductor, editor, difusor. La otra parte de mi responsabilidad es como ciudadano crítico, y eso lo hago mediante el periodismo cultural o posts en redes sociales. Hay que ser versátiles, polifacéticos, porque la crítica es nuestra responsabilidad y tiene un costo alto: ser borrado, censurado, odiado. Pero eso no me importa. Mi compromiso es con principios, no con personas o intereses. Obtengo placer de ponerme al servicio de causas más grandes; eso me motiva. Y elegí causas en las que realmente puedo contribuir. No tengo idea de cómo contribuir al cambio climático, pero sé perfectamente cómo intervenir en las luchas

perspectiva sagaz sobre la vida fronteriza y, sobre todo, sus análisis relacionados con los fenómenos pertinentes a la frontera de su ciudad, Tijuana, y a los tijuanenses, constituyen las señas características de su producción. La frontera es una de sus temáticas centrales, a la cual Yépez mira no solamente en términos de un espacio geopolítico, sino más bien en calidad de metáfora capaz de expresar la complejidad de los fenómenos socioculturales de su entorno. En una entrevista de 2014, el autor precisa: «La frontera que atraviesa mi obra es la frontera de México y Estados Unidos, específicamente, la de Tijuana con San Diego; se trata de una frontera geopolítica, militar, idiomática, racial, ilegal, desesperante, absurda».[466] Las componentes biográficas que guían el autor en su producción narrativa no se limitan a su vivencia en la urbe tijuanense, sino que radican también en su experiencia juvenil. De hecho, desde un punto de vista temático, en las obras del autor es posible vislumbrar un substrato biográfico a partir del cual se construyen las novelas objeto de análisis de este trabajo.

> Justo hace veinte años yo era un obrero de la maquila en Tijuana y planeaba poner bombas en esas fábricas y en el edificio del PRI frente al muro que puso Estados Unidos. No sé si por excelente o pésima suerte, la maquila […] en que yo trabajaba en aquel año estaba frente a una universidad pública, y solicité ingreso, y fui aceptado y decidí cruzar ese puente, que me sacó del ensamblaje y de la cartolandia del este de Tijuana donde vivía sin servicios públicos y rodeado de laboratorios de droga, porque aquella era la mera época y zona operativa del cártel.[467]

---

intelectuales, cómo ganar batallas para mayor justicia en ese campo. Soy un guerrero y mis armas son la poesía y la crítica» (s/p).

[466] RUIZ MÉNDEZ José Salvador, COTA TORRES Édgar, (eds.) (2014) *En voz propia, in their own voices. Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos. México y USA*. University of Colorado, Universidad Autónoma de Baja California y Editorial Artificios, p. 255.

[467] YÉPEZ, Heriberto, (2014), "Perder tu cara, perder tu nombre", en *Milenio*, online [Recuperado del archivo al enlace: https://www.milenio.com/cultura/perder-tu-cara-perder-tu-nombre, fecha de consulta 2 julio de 2022, s/p].

En este capítulo se llevará a cabo un análisis de dos ensayos críticos y dos obras de ficción del autor, empezando desde *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006) hasta las novelas de *A.B.U.R.T.O.* (2005) y *Al otro lado* (2008). En nuestra propuesta de lectura de las obras de Heriberto Yépez, se explorará la representación del entorno urbano fronterizo, las reconfiguraciones del elemento "frontera" y, en última instancia, se destacarán las interrelaciones que vinculan al sujeto fronterizo con su espacio, en el contexto del fenómeno de la *fronteriorización.* Asimismo, se avanza la hipótesis de concebir la frontera desde una perspectiva más íntima y personal, como una realidad que atañe profundamente en la construcción de la identidad de los sujetos que habitan en los espacios fronterizos.

IV.I. Del (post)hibridismo a las rudologías fronterizas: *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006)

> Tijuana no es para mí una ciudad sino una diosa, aquello que me rebasa y ante lo cual me arrodillo, y me avasalla. No puedo creer en Dios. Pero decidí venerar a Tijuana. Tijuana, por lo tanto, no puede estar presente en mis textos. Mis textos son un intento vano por invocarla, un proyecto fallido por nombrarla y hablar con ella.
>
> Tijuana (¡oh Devorado Debord!) o la ciudad hecha nada más que espectáculo: no nos relacionaremos con Tijuana sino a través de sus imágenes. Tijuana tijuanizada.
>
> HERIBERTO YÉPEZ

Antes de adentrarnos en la producción literaria de Heriberto Yépez, resulta imprescindible examinar su perspectiva crítica alrededor de algunos de los conceptos fundamentales que han acompañado el estudio de los fenómenos fronterizos. En particular, siendo Tijuana núcleo temático de la producción literaria de Yépez, resulta esencial tener en consideración sus ensayos críticos-literarios, es decir, *Made in Tijuana* y *Tijuanologías*. En estos textos se reúnen los artículos aparecidos en diferentes revistas en los primeros años del siglo XXI,[468] en los cuales Yépez, a

[468] Véase, a manera de ejemplo: YÉPEZ, Heriberto, (2001), "Todas contra todos (¡Lea y vea cómo la tijuanología mató a la recién nacida posmodernidad!)", *Complot Internacional*, 52, (junio),

través de una perspectiva lúdico-literaria, intenta desmantelar la lógica que ha categorizado Tijuana como un supuesto espacio de unión y síntesis de las culturas.[469] En estos artículos, posteriormente reunidos en las dos obras mencionadas, el autor cuestiona de manera crítica las conceptualizaciones que a lo largo de la historia han intentado estigmatizar el carácter sociocultural de las ciudades fronterizas.

Heriberto Yépez considera que los imaginarios urbanos vinculados a la ciudad de Tijuana y, en general, al espacio regional de la franja fronteriza mexicana, se han construido a partir de una serie de narrativas y metáforas que él denomina "tijuanologías". Con el término, Yépez hace referencia a todas las representaciones utilizadas para aproximarse a los espacios de frontera, en su caso específico al de Tijuana-San Diego, que han dado forma a un conjunto de imágenes y conceptos a través de los cuales se ha construido una "mitología" en torno a ciudades como Tijuana.

En *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006), Yépez se ocupa de desmantelar la "mitología" tijuanense en dos sentidos: por un lado, el autor recupera de manera parcial la idea que acompaña a la ciudad de Tijuana desde hace un siglo, es decir, la de una urbe del vicio, inmoral, de un espacio violento: en suma, un epítome del mal, diametralmente opuesto a su vecina ciudad de San Diego. Esta es la imagen de Tijuana que, a partir de la Leyenda Negra, ha sido convertida en el símbolo de la ciudad del vicio, del casino, del burdel fronterizo, en el *nightclub* de la frontera.[470] Mientras que, por otro lado, el autor pone en tela de juicio otros discursos que han sido atribuidos a Tijuana, empezando desde los asuntos contemporáneos que han intentado analizar la caótica transformación del espacio tijuanense a partir de los procesos culturales de globalización y, sobre todo, tomando en

---

pp.45-51; (2005a), "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", en *Letras Libres*, 7, n.83, pp.27-31 [Artículo en línea disponible en el enlace: http://www.letraslibres.com/130 Ballester Pardo | Poetas en la frontera de México-Estados Unidosmexico/prolegomenos-toda-tijuanologia-del-peor-venir, fecha de consulta 27 de octubre de 2021]; (2005b), "Tijuana: Procesos de una ciudad de ciencia ficción sin futuro", en *Tijuana Sessions*, Madrid: Turner, pp.36-43; y (2007), "La frontera como falla", *Metapolítica*, 11 (52), pp. 49-53.

[469] YÉPEZ, Heriberto, (2010), "Lo post-transfronterizo", en *Literal. Latin American Voices*, 21, (artículo en línea, archivo de Literal, s/p).

[470] Véase el párrafo: *III. IV. I. Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra.*

consideración los fenómenos migratorio-trasnacionales de los últimos años: en otras palabras, la idea de Tijuana como el laboratorio de la posmodernidad, desarrollada a partir de las reflexiones de Néstor García Canclini.

IV.I.I. *"Ensayo urbano en diez postales" de una ciudad poco excepcional.*

En su exploración de las "tijuanologías", Yépez examina y rechaza las ideas y las opiniones más comunes que se han reiterado a lo largo del tiempo sobre Tijuana, conformando la que podría definirse como una colección de "ensayos urbanos en múltiples postales",[471] a partir del discurso de la otredad tijuanense, un concepto intrínsecamente presente en su representación más difundida.

Yépez, de hecho, cuestiona la representación estereotipada de Tijuana, o mejor, la imagen que, a lo largo de los años, se ha difundido de ella en cuanto espacio-otro, es decir, una heterotopía, como afirmado por el crítico Humberto Félix Berumen en su *Tijuana la horrible* (2003).[472] En concreto, Félix Berumen, empleando el término propuesto por Michel Foucault,[473] sugiere que Tijuana, en su representación social más extendida, configura en calidad de lugar-otro, de un espacio contrario o contrapuesto, concebido por sus supuestas diferencias morales respecto a las cercanas ciudades estadounidenses. Bajo esta tesis, el crítico señala que, como todas las heterotopías, también Tijuana ha sido creada por su contraparte, es decir, ha sido construida por una sociedad antípoda, en este caso la estadounidense.

> Imaginar a Tijuana como una verdadera heterotopía, como un lugar-otro, ha sido una de las motivaciones más profundas que impulsaron su representación imaginaria. En ella se concentra la totalidad de los dispositivos puestos en

[471] "Ensayo urbano en diez postales" es, concretamente, el subtítulo de la primera parte de su obra *Tijuanologías* (2006).

[472] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, *ob. cit.*

[473] Sobre el concepto de heterotopía postulado por Michel Foucault, véase el párrafo *I. II. Espacio, territorio, territorialidad y frontera.*

> juego, todos los hechos discursivos y simbólicos, todo el cúmulo de imágenes y estereotipos que han ayudado a configurar su identidad social más reconocida. Pero también en ella se encuentra la totalidad de los sueños y las pesadillas, los temores y las angustias de una sociedad [norteamericana] que ha querido ver en esta sociedad la encarnación del mal y una amenaza presente al otro lado de la frontera.[474]

En esta perspectiva, al remarcarse todas las connotaciones negativas de la ciudad de Tijuana, se ha construido, a través de procesos de exclusión/inclusión, el retrato de una urbe que se presenta como antitética a San Diego. Y es esta la imagen que, de acuerdo con Félix Berumen, ha sido reiterada en la mayoría de las proyecciones imaginarias que, a lo largo del tiempo, el cine hollywoodiano, junto con otros medios de comunicación y narrativas, han construido sobre la ciudad.[475]

Concretamente, a partir de esta imagen estereotipada y de la supuesta mitología de la ciudad de Tijuana, Heriberto Yépez subraya, con ironía, el proceso de revisión que se ha desarrollado en la época contemporánea:

> La tijuanología ha sido centralmente mitográfica. Desde el siglo XIX, "Tijuana" es narrada como mito. […] El mito de Tijuana asegura que Tijuana es Killer Malinche, desmother, poca-cosa, pírrica piruja. […] Este mito convoca una polis babilónica, ninfomañosa, nocherniega, borderline. Más que una urbe, una metástasis. Tal mitobscuro se actualiza merced a los muertos del bordo y la (a)narcocultura. Pero en tijuanología, el mito está cediendo paso al cuento de hadas.[476]

Según la perspectiva de Yépez, la tijuanología contemporánea está dando forma a una nueva faceta de la mítica Babel del norte, la cual, ahora, está empezando a ser reinterpretada y, por ende, revisada bajo los términos irónicos de un cuento de hadas.

---

[474] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito*, *ob. cit.,* pp. 115-116.

[475] *Ibid.*

[476] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", *ob. cit.,* p. 29.

> El cuento de hadas acerca de Tijuana quiere desalojar las ambivalencias del mito y dejarnos el relato de una ciudad cenicienta que representa la unión con el Príncipe Azul ("América del Norte"). A este cuento de hadas, por ejemplo, apeló el actual alcalde en su campaña: convertir a Tijuana en San Diego. El cuento de hadas narra a Tijuana como ciudad progresista, esperanzada, ex-perversa, pobre pero decente o rica pero noble, luchona, emprendedora, rara pero simpática, ¡una transnación con lo mejor de ambas! [477]

Irónicamente, en esta "reinterpretación contemporánea", Tijuana se presenta como una moderna Cenicienta que aguarda la unión con su Príncipe Azul (Estados Unidos) para liberarse de la carga de su Leyenda Negra, transformar su existencia y emerger como algo diferente.

Al mismo tiempo, Yépez no se abstiene de cuestionar la mirada despectiva proveniente de la misma cultura y sociedad mexicana, a la cual atribuye la responsabilidad de contribuir a la construcción de la "mistificación" de la ciudad de Tijuana. Desde la perspectiva capitolina, Tijuana no se considera como parte integral de México; su proximidad a los Estados Unidos provoca ciertas críticas por ser percibida como demasiado "agringada" y, por lo tanto, como algo distinto. Este fenómeno se alinea con lo postulado por María Socorro Tabuenca Córdoba, quien lo describe en los términos de *North of the Borderism*,[478] una visión que subraya la diferencia y la separación de Tijuana respecto al resto del país.

> La frontera es la paradójica oportunidad para que nuestros males nacionales (la pobreza, la migración, el crimen) les ocurran a otros; es el set donde México se hace un país extranjero para los propios mexicanos. [Tijuana] es la tierra incógnita donde le suceden cosas extrañísimas a las personas. Allá las asaltan, secuestran y violan. Allá lejos. [...] Hablar de la frontera desde el lado

[477] *Ibid.*

[478] *Cfr.* TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *ob. cit.*; (2018), "Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1173-1193.

> mexicano es la enorme oportunidad de tratar nuestro diario pan diario como platillo exótico.[479]

De la misma forma, el autor considera igualmente culpables también a todos los tijuanenses que, por cuestiones distintas, cultivan los falsos estereotipos de toda tijuanología. Parafraseando a Yépez, los tijuanenses, distantes del desarrollo de la capital del país y, al mismo tiempo, sin acceso al progreso de los vecinos norteamericanos, recurren al oportunismo de exagerar la supuesta singularidad de su cultura fronteriza.[480] Una tendencia que se vincula también con el proceso que se ha analizado anteriormente por el icono tijuanense del *burro-cebra*, definido por Yépez como un "personaje cómico" dotado de un "significado letal": es decir, una mercancía cuidadosamente elaborada por los comerciantes norfronterizos para ofrecer una representación intercambiable como producto de la "mexicanidad".[481] Además, al relatar sus memorias como mesero en la Avenida Revolución de Tijuana, Yépez presenta otro ejemplo de la tendencia tijuanense de jugar con el *simulacro* de lo mexicano. Al explicar las estrategias a través de las cuales su compañero atraía a los turistas al restaurante, es posible entender la táctica deliberadamente empleada por los individuos que viven en el espacio fronterizo:

> Él decía que lo que querían los norteamericanos al venir a Tijuana era estar en México y, al mismo tiempo, seguir en Estados Unidos. […] Lo que aquel enganchador hacía era jalar norteamericanos, hablarles en espanglish y en español sobrecodificado –utilizando palabras clave, estereotipadas, como "Señorita", "Tequila" […]. Él se transformaba en un mexicano autosimulado que encajaba y, a la vez, jugaba con las expectativas de los turistas norteamericanos. O, mejor dicho, de las expectativas que él creía que tenían los norteamericanos. Él construía un simulacro de lo mexicano […] jugaba con sus diferentes mexicanidades posibles y otras las fabricaba o "copiaba" de su

[479] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, Umbral:UABC, México, pp. 84-85.

[480] *Ibid.*

[481] Véase el párrafo *III. IV. I. Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra.*

> imaginario acerca de cómo son los mexicanos que los norteamericanos desean o esperan.[482]

En este sentido, una parte central de la identidad tijuanense radica en la habilidad para "mercadearse", cultivando conscientemente la imagen estereotipada —ya sea negativa o no— como una ventaja comercial.[483] Según el autor, lo contradictorio de este proceso radica en que los mismos tijuanenses que refuerzan la imagen estereotipada de su ciudad son también los que, paralelamente, argumentan la necesidad de rescatar su "cara positiva". En esta ambivalencia, se refleja la complejidad de la identidad tijuanense: por un lado, la contradicción se utiliza estratégicamente como parte de una táctica de mercado; mientras que, por otro lado, evidencia una lucha interna de los residentes por conciliar su sentido de pertenencia con la realidad multifacética de Tijuana.

> Para ser franco, declaro que Tijuana es un lugar tan común que, para huir de la monotonía, a veces una persona (yo, usted o aquél) tiene que tomar como desesperado pasatiempo, un día, "la reivindicación de la imagen frivolizada de la ciudad" (negando la leyenda negra y sus secuelas grises), pero sólo para que al día siguiente la misma persona se entregue fervorosamente a la difusión de "la naturaleza viciosa y nocturna de esta ciudad misteriosa".[484]

Con sutil ironía, Heriberto Yépez comenta que los tijuanenses parecen profesarse fieles a lo que él denomina "Undécimo mandamiento": un imperativo que niega la posibilidad de decir la verdad sobre la ciudad.[485]

> Capitalinos y gringos están ansiosos de que les comprobemos que somos seres exóticos, ¿qué más da?, ¡se los comprobamos! ¿Quién, en su sano juicio, rechazaría ser un ser excepcional, ligado al narcotráfico, a la leyenda de una

[482] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, Mexicali, BC: Instituto de Cultura de Baja California, pp. 27-28.

[483] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, *ob. cit.*

[484] *Ibid.,* pp. 118-119.

[485] *Ivi,* p. 115: «Coda o undécimo mandamiento: no digáis nunca la verdad acerca de vuestra ciudad».

> nueva Babilonia, a un Infierno entre dos mundos o como ahora se dice, el mero mero laboratorio de la posmodernidad, quién, díganme, se negaría a aceptar tan altos títulos ligados a la residencia de una ciudad a la que se le atribuyen mitos malditos? ¿Quién no cae en la mitomanía cuando el premio es la fama o la propina? […] La tijuanalogía no se ha construido como una autognosis sino como un discurso-para-el-otro. Todos nosotros no somos más que guías de turistas.[486]

Bajo esta perspectiva, en la mayoría de los casos, los tijuanenses que hablan o escriben sobre su ciudad lo hacen reiterando los estereotipos negativos de una urbe maldita, ya que es a partir de esta representación que obtienen beneficios. Es decir, los tijuanenses se sirven de la faceta maldita de Tijuana también para reafirmar el prestigio de lo diferente. En esta visión, sostener que Tijuana no sería más que una ciudad ordinaria y poco excepcional, un espacio ordinario, implicaría privarla — y privar a los tijuanenses— de su característica de "excepcionalidad".

> Decirles la verdad, decirles que somos como todos, decirles que […] Tijuana es la suma de tus proyecciones, que Tijuana es cualquier cosa y ninguna, sería cruel, ¿cómo podríamos decepcionarlos? […] Sociólogos, antropólogos, periodistas, siempre están dispuestos a creer cuanto se les diga, olvidando que a los informantes o a los guías de turistas hay que creerles menos que a los vendedores de autos. Los tijuanenses nos hacemos pasar por criaturas fuera de lo común y les mostramos las siete rarezas de la ciudad a los 'incautos' […] porque así lo pide el público y al público lo que pida. […]
>
> La tijuanología así funciona. Es un último recurso para hacernos creer y hacerle creer al mundo que somos interesantes. La ciudad es harto común, pero qué le vamos a hacer, confesar eso sería aburrido y la gente tiene que divertirse en algo. Que la fiesta prosiga. Nosotros ponemos los mitos y las cervezas. Salud para que jamás confieses lo que ya sabes: tú eres Tijuana. Y Tijuana es una mentira.[487]

[486] *Ivi,* pp. 116-117.

[487] *Ivi*, pp. 117-119.

Habría que decir también que, de acuerdo con lo afirmado por Marco Kunz, Heriberto Yépez, al contradecir todos los tópicos sobre Tijuana, evita la inclinación de respaldar una versión única y supuestamente "correcta" que pudiera ser validada ya simplemente por su condición de ciudadano tijuanense.[488] Más bien, el escritor plantea de manera seria la interrogante sobre las visiones que elevan a Tijuana como algo singular, argumentando que la ciudad es relevante no por ser extraordinaria, sino porque aglutina condiciones presentes en otras urbes. Tijuana, según el autor, no es una anomalía; más bien, se convierte en el reflejo de nuestros tiempos actuales y de los futuros inmediatos, al ser un espejo que proyecta las influencias y dinámicas culturales de manera representativa.[489]

De hecho, el examen de las tijuanologías que pone en acto el autor se orienta hacia la comprensión del carácter paradójico de su ciudad natal para llegar a la constatación de la imposibilidad de definirla o, por el contrario, reconocer la multiplicidad de definiciones que de ella se pueden ofrecer.[490]

Los interrogantes de ¿qué es Tijuana? y, sobre todo, ¿cómo se define?, representan el núcleo de la reflexión del autor, quien, a veces, simplemente parece proporcionar un listado de adjetivos contradictorios en el afán de abarcar todas las características antitéticas comúnmente asociadas a Tijuana. De hecho, son frecuentes las frases declarativas que expresan afirmaciones o negaciones sobre la ciudad de

[488] KUNZ, Marco, (2012), "Tijuana la indefendible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez", en Marco KUNZ, Cristina MONDRAGÓN, Dolores PHILLIPPS-LÓPEZ (EDS.), *Nuevas Narrativas Mexicanas*, Red Ediciones S.L., Barcelona, pp. 259-270.

[489] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías, ob. cit.*: «Decir que Tijuana es la frontera de fronteras no es más que una caduca aseveración preelectrónica. Tijuana es relevante porque aglutina condiciones presentes en otras ciudades. Tijuana no es rara. Es el espejo de nuestros presentes y porvenires inmediatos. Así que, si a alguien le parece que algo completamente raro sucede en Tijuana, esto no significa que seamos una urbe exótica, sino que tal observador no entiende ni jota de lo que pasa en todo el país» (p.90).

[490] Se anticipa que estos asuntos serán centrales en su obra de ficción *Al otro lado* (2006), en la cual se evidencia de manera más contundente el juego discursivo del autor, en la delineación de una urbe que, si bien responde a los estereotipos de un espacio heterotópico y violento, es una construcción voluntaria del propio Yépez: estas construcciones, paradójicamente, sirven para manifestar su condena hacia todas las representaciones estereotipadas.

Tijuana: de este modo, la ciudad a veces es «una mujer que enloquece»[491], «una imán que sangra»,[492] es narca, prostituta; en otros casos, Tijuana no es una ciudad, «es un continuum»[493], es esperanza, simultáneamente deidad y pesadilla. En esta perspectiva, lo que se evidencia es la dificultad de definir su ciudad que, a la par de una diosa, parece difícil de alcanzar, como afirma el propio autor en una entrevista de 2014.[494]

Al mismo tiempo, al hablar de su ciudad, Yépez es consciente de que también él se integra en el entramado de intertextualidades generativas que, como afirmado por Marco Kunz,[495] implica recurrir a enunciados que otros han pronunciado previamente sobre la ciudad. Es decir, hablar de Tijuana significa producir nuevos discursos que, a su vez, serán reproducidos por otros: escribir sobre Tijuana, en este sentido, implica «volverse cita».[496] Los discursos *de* y *sobre* la ciudad se entrecruzan, construyéndola discursivamente: de ahí que la imagen de Tijuana sea el resultado de la confluencia y mezcla de enunciaciones que constituyen su *archivo,*[497] entendiéndolo en cuanto conjunto de discursos antitéticos y heterogéneos.

> "Tijuana" no es más que un filosofema. Una entelequia que no existe sino en una colmena de citas y en un apiladero de artículos. Alguien empezó a discutir a Tijuana en busca de su esencia y su sucesor se tragó el cuento de que tal entidad existía realmente y así ya van varias generaciones intertextuales que

[491] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías, ob. cit.,* p. 13.

[492] *Ivi,* p. 14.

[493] *Ivi,* p. 52.

[494] En las palabras del autor: «Tijuana no es para mí una ciudad sino una diosa, aquello que me rebasa y ante lo cual me arrodillo, y me avasalla. No puedo creer en Dios. Pero decidí venerar a Tijuana. Tijuana, por lo tanto, no puede estar presente en mis textos. Mis textos son un intento vano por invocarla, un proyecto fallido por nombrarla y hablar con ella» Heriberto Yépez en RUIZ MÉNDEZ José Salvador, COTA TORRES Édgar, (eds.) (2014) *En voz propia, in their own voices. Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos, ob. cit.,* p. 254.

[495] KUNZ, Marco, (2012), "Tijuana la indefendible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez", *ob. cit.,* pp. 259-270.

[496] En *Tijuanologías*, Yépez afirma: «Escribe algo sobre Tijuana y te convertirás en una cita. Escribe algo sobre esa ciudad y ya serás adicto a su autoengaño», p. 14.

[497] FOUCAULT, Michel, (1983), *El discurso del poder, ob. cit.,* pp. 72-73.

> se proponen discutir la esencia de una supuesta ciudad mítica llamada Tijuana, que en realidad no es más que una frontera imaginaria.[498]

Cabe destacar que, a partir del examen de la representación discursiva desarrollada por las tijuanologías, así como del reconocimiento del archivo contradictorio de Tijuana, Yépez llevará a cabo la (de)construcción del trasfondo urbano en el cual se desenvuelve el personaje principal de su novela *A.B.U.R.T.O.* (2005), como se profundizará en los siguientes párrafos.

Junto con lo analizado hasta aquí, es fundamental reconocer que otro enfoque fundamental del autor en *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006) se articula en torno a sus preguntas inaugurales, es decir: ¿es Tijuana un laboratorio o "abortorio" de la posmodernidad? ¿Un espacio de unión, amalgama y síntesis de culturas, o un lugar donde se hacen evidentes las asimetrías y las desigualdades entre culturas? ¿Un espacio de fusión o fisión?

IV.I.II *La frontera como falla*: "*Adiós, happy hybrido"*

> Como cultura disléxica o paratáctica, la teoría y metaforización de Tijuana ha consistido, primordialmente, en malentendidos. El malentendido protagónico es el rosario de nociones/imágenes que han sido empleadas para definir a Tijuana y la frontera en general: "fusión" o "hibridación" y sus derivados como "MexAmerica".
>
> *Happy together* no existe. Together means Separate.
>
> ¿La frontera mexico-americana se caracteriza por la hibridación? You wish. Por la desigualdad, brother, por la desigualdad.
>
> HERIBERTO YÉPEZ, *MADE IN TIJUANA*

El núcleo principal del discurso crítico de Heriberto Yépez se orienta hacia la revelación de los elementos que han posicionado a Tijuana como el supuesto paradigma de la posmodernidad. En su análisis exhaustivo de toda la tijuanología, Yépez argumenta que Tijuana, desde los años Noventa, ha sido interpretada bajo la

[498] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, *ob. cit.,* p. 118.

teoría de la frontera que, según el autor, se centra en la figura del "happy hybrido", entendiendo con este un

> […] archivo de artefactos estéticos y subjetividades culturales usadas para ilustrar la fusión o mezcla entre culturas, y donde las tensiones, fricciones, fallas, contradicciones, desigualdades, fisiones e incompatibilidades se relajaban.[499]

Esta noción encuentra sus raíces en el posmodernismo y, en la opinión de Yépez, queda directamente plasmada por las ideas de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1989).

De acuerdo con lo teorizado por García Canclini, con el término de hibridación se remite a todos los «procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas»,[500] hipótesis a través de la cual, según el antropólogo argentino, se sintetizan los procesos de intersección y fusión de culturas que actúan en espacios liminales, donde se hacen evidentes las tensiones entre los procesos de desterritorialización y reterritorialización.

Ahora bien, como ya se ha apuntado en el segundo capítulo de este trabajo,[501] García Canclini había conceptualizado a Tijuana como un paradigma que encapsulaba procesos como la simultaneidad global de la información y la adaptación de conocimientos y simbología globales a los hábitos culturales locales.[502] En la opinión de Canclini, estos procesos evidenciaban una hibridación caracterizada por dos fenómenos fundamentales: en primer lugar, la pérdida de una relación "natural" entre la cultura y los territorios geográficos y espacios sociales; y, en segundo lugar, las «relocalizaciones territoriales relativas y parciales de las viejas y nuevas

---

[499] YÉPEZ, Heriberto, (2018) "Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, p. 976.

[500] *Ivi,* p. 14.

[501] Véase el párrafo *II.II.III La frontera como espacio híbrido.*

[502] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez." *Chasqui*, vol. 42, no. 1, pp. 77–94.

producciones simbólicas».[503] Para resumir, Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1989), llegó a categorizar toda la frontera como "una cultura híbrida" y, además, bautizó a Tijuana como «uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad».[504]

Empezando por el ensayo inaugural de *Made in Tijuana*, "Adiós, happy hybrido", Yépez cuestiona el modelo interpretativo de Canclini y su perspectiva "simplista" de la frontera. En particular, según Yépez, la metáfora de la hibridación, aplicada a los fenómenos de contacto en la frontera México-Estados Unidos, ha demostrado ser insuficiente a causa de su naturaleza ingenua y neoliberal. Por esta razón, a lo largo de los distintos artículos resumidos en sus ensayos literarios, el escritor tijuanense se propone desmantelar la teoría de la hibridación, proponiendo en su lugar nuevas aplicaciones teóricas que considera ser más adecuadas para explicar los fenómenos complejos que realmente ocurren en el espacio fronterizo entre México y Estados Unidos.[505]

En primer lugar, según la opinión de Yépez, se puede hablar de una "canclinización" de la frontera, [506] una expresión que hace referencia a la influencia que tuvo la propuesta de Canclini. En concreto, la metáfora de la hibridación teorizada por el antropólogo argentino fue leída —y adoptada— de manera superficial: la terminología propuesta por Canclini se convirtió en un lugar común, una apología que pretendía explicar todos los procesos de globalización, sin cuestionar el

[503] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.,* p. 288.

[504] *Ivi.*, p. 293.

[505] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob.cit*, p. 11.

[506] YÉPEZ, Heriberto, (2010), "Lo post-transfronterizo", en *Literal. Latin American Voices*, 21, (artículo en línea, archivo de Literal, s/p). «Podríamos hablar de una canclinización de la frontera. Me refiero a la función paradigmática que tuvo el libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini (1990). Algunas de las ideas de Canclini […] se volvieron la definición oficial de la cultura fronteriza del noroeste de México entre académicos, artistas, escritores, periodistas y otros agentes culturales. Fuimos canclinizados».

significado ni las implicaciones del término "hibridación" al aplicarlo a las múltiples dimensiones de la experiencia fronteriza.[507]

En realidad, el escritor tijuanense reconoce que el problema radica principalmente en el tratamiento superficial de la terminología de Canclini y no en su conceptualización en sí misma. Aunque Yépez demostrará la falacia del concepto de lo "híbrido" aplicándolo al caso de la frontera, en sus palabras fueron

> los receptores y divulgadores [de Canclini] –los académicos, artistas, autores y periodistas que simplificaron su tesis sobre la hibridación y el posmodernismo– quienes establecieron lo "híbrido" como categoría automática bajo la cual habría que definir lo fronterizo. Hasta la fecha sufrimos las consecuencias teóricas y aplicadas a esta torpeza, *misreading* o paralexia. […]. Descontextualización Feliz. Happy meal de los discursos.[508]

En otras palabras, a partir del reconocimiento de la frontera como espacio de hibridación por excelencia, se ha desencadenado una tautología contraproducente para desentrañar la complejidad de la realidad fronteriza. La simple identificación de la frontera con la hibridación ha reducido la riqueza y los matices de este fenómeno, encerrándolos en una lógica circular que no permite captar la verdadera naturaleza del espacio fronterizo.

De la misma manera, Yépez reconoce que, durante los años Noventa, la teoría de la hibridación fue recibida de manera positiva ya que se trataba, en fin, de una teoría innovadora y excitante: era una «forma de glamourizar la región fronteriza mexicana, de volverla cool».[509] Por ende, desde su aparición, la metáfora de la hibridación se convirtió en un "mito conveniente", alcanzando el estatus de "tijuanología" dominante. Yépez también detalla las razones que explican el auge y la aceptación de la teoría de la hibridación de Canclini, argumentando que:

---

[507] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.*

[508] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 12.

[509] YÉPEZ, Heriberto, (2010), "Lo post-transfronterizo", en *Literal. Latin American Voices*, 21, (artículo en línea, archivo de Literal, s/p).

> La teoría hibridista fue atractiva por su simultaneo festejo del mercado y la diferencia; por estatizar el consumo posmoderno y por su apropiación de Tijuana y, sobre todo, porque era la variante de una heterología de larga historia.[510]

Cabe precisar que, en esta cita, se hace referencia a una concepción que el autor desarrollará tras las publicaciones de *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006). De hecho, en un artículo de 2018, Yépez recupera y reinterpreta las razones detrás de la aceptación de dicha teoría. En particular, con el término "heterología", Yépez se refiere a

> la definición del otro (el no-dominante en Occidente) […] en términos de un reconocimiento (casi hegeliano del amo hacia el siervo) que asigna a ese otro una posición inferior, y a quien se concede el derecho epistemológico de ejercer su diferencia cultural sólo dentro de la gramática dominante.[511]

El autor hace referencia aquí al conjunto de categorizaciones poscoloniales y decoloniales que han establecido la definición de la Alteridad bajo el reconocimiento de sus rasgos diferenciales con respecto a los paradigmas o normas sociales establecidas. Pues, en la opinión de Yépez, la teoría del híbrido de Canclini se estableció como variante de otras heterologías previamente establecidas, empezando por la ideología de lo mestizo como cultura emblemática de América. En esta visión, interpretar sujetos y comunidades a la luz de las herramientas epistemológicas del híbrido/mestizo significaría elevarlos a la categoría de "nuevos mestizos" de Mexamérica.[512]

En las palabras de Yépez:

---

[510] YÉPEZ, Heriberto, (2018) "Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas", *ob. cit.*

[511] *Ivi*, pp. 979-980.

[512] *Ibid.*

> Durante todo ese periodo [los años Noventa] ser clasificado como híbrido era una especie de *distinción* estética que probaba el linaje multicultural. El híbrido era un neo-mestizo en tiempos NAFTA.[513]

La revisión que ofrece Yépez puede ser considerada fundamentada, dado el reconocimiento crítico que obtuvo la teoría y la metáfora de la hibridación, siendo esta una variante críticamente reconocible de algo ya establecido. Es decir, la hibridación se presentaba como un proceso posmoderno y contemporáneo que explicaba los fenómenos de fusión y mezcla de culturas, en el cual todos parecían salir beneficiados: por un lado, los sujetos fronterizos —supuestamente híbridos— gozaban de una cierta diferencia estética que los ponía al centro de la atención crítica; mientras que, por otro lado, este fenómeno emergía como variante de algo ya establecido, sirviendo como un bálsamo conceptual que permitía explicar los fenómenos sociales y culturales emergentes en los espacios de contacto, sobre todo a la luz de los cambios rápidos de un mundo globalizado.

Por consiguiente, la metáfora "antropófaga" de la hibridación se naturalizó y estableció como un rasgo fundamental para explicar los mecanismos y los fenómenos culturales en las zonas de contacto, hasta el punto en que llegó a ser imposible leer los espacios de frontera sin tenerla en consideración. Lo híbrido se consolidó a tal punto que no fue suficiente la refutación sucesiva de esta idea por parte del mismo Néstor García Canclini, quien intentó modificar sus observaciones en distintas ocasiones, pero sin lograr desmantelar completamente su presencia en los debates sobre contextos fronterizos.[514]

Todavía, el aspecto más sospechoso de la teoría de Canclini radicaba en el postulado hiperbólico que se escondía detrás de una supuesta fusión perfecta, la cual provenía de las teorías posmodernistas: se trataba, en suma, de un modelo

---

[513] *Ivi,* p. 980.

[514] En particular, el esfuerzo de García Canclini para reformular las afirmaciones contenidas en *Culturas híbridas* (1989) se inició con una entrevista de 2009 hecha por Fiamma Montezemolo (Véase "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini", *Alteridades*, 19 (38), pp. 143-154), en la cual el antropólogo introdujo algunas modificaciones en su definición de lo híbrido, sin todavía obtener efectos concretos sobre la recepción ni tampoco sobre el uso generalizado de su modelo conceptual.

excesivamente atractivo, que sintetizaba en su postulación la idea de un "laboratorio de la posmodernidad" y la expresión de una "cultura híbrida". En otras palabras, se daba lugar a una etiqueta polisémica y ambigua que se configuraba como supuestamente abierta a las diferentes interpretaciones, pero que, al mismo tiempo, no cuestionaba las implicaciones profundas ni las complejidades inherentes a los procesos culturales y sociales de los espacios fronterizos.[515]

Una vez que se han aclarado las razones mediante las cuales se ha establecido la teoría de la hibridación de Canclini, Yépez se ocupa de ofrecer un análisis minucioso de las diversas problemáticas que se desencadenan de ella.

> Desde hace algún tiempo he estado haciendo esta crítica al concepto de hibridización como malentendido central del discurso tijuanológico y de la frontera. Generalmente se toma esta crítica como una presunta petición de "purismo". Por el contrario, la crítica de la metáfora de lo "híbrido" lo que solicita es deshacernos de una noción pop, academizante, fashion statement, despolitizable, para ver más de cerca y más de lejos. Tijuana no sintetiza, Tijuana contra-dice. We are contrapunto. Lo que ocurre es que nos hemos vuelto adictos a ideas tranquilizantes acerca de la relación binacional.[516]

Congruente con estas tendencias simplistas y reduccionistas, el escritor tijuanense constata que, desde el principio de la aparición de la conceptualización de la hibridación, el sujeto fronterizo comenzó a ser etiquetado como "híbrido":

> El fronterizo –especialmente del lado mexicano– comenzó a ser definido y autodefinirse como "híbrido", queriéndose aludir con esto a su ambivalencia o cruce de código a otro, en una bipolaridad ya de por sí sospechosa, reductiva, cuyo propósito subrepticio podría no ser más que consolidar la existencia de una dualidad incuestionable de lo mexicano/norteamericano, diluyendo la multiplicidad que cada una de esas identidades, finalmente, abstrae.[517]

---

[515] YÉPEZ, Heriberto, (2010), "Lo post-transfronterizo", *ob. cit.*

[516] *Ibid*., s/p.

[517] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 12.

De hecho, las problemáticas que emergen con la metáfora de la hibridación se originan por su asunto primordial, que ve en la supuesta fusión de dos culturas la superación de las diferencias. En este sentido, según el autor, la noción de la hibridación se constituye como una versión posmoderna del concepto de *síntesis* teorizado por Hegel y Kant: sería, pues, una *síntesis hegeliana posmoderna*. Yépez, de hecho, recupera la definición kantiana de síntesis para cuestionar el carácter imaginario de este concepto que, contemplando la presencia simultánea de varias representaciones, resuelve simbólicamente contradicciones «muchas veces insolubles en lo real».[518] En este sentido, lo híbrido llega a ocultar la asimetría intrínseca en el espacio de frontera, ofreciendo una visión demasiado simplificada.[519]

Concretamente, la hibridación, como supuesta síntesis posmoderna, se presenta como una solución idealizada para resolver las contradicciones de los espacios liminales. El problema radica en que la cultura fronteriza no se caracteriza por ser sintética, sino más bien por ser analítica. No busca integrar otras culturas fusionándolas en un "tercer estado", sino que, en un juego cultural, pone de manifiesto las polaridades, no sus sincretismos.[520]

En este sentido, la hibridación actúa como un mecanismo que oculta los antagonismos entre culturas o fragmentos culturales, en un intento para mitificar las polaridades fronterizas. Como muestra de la incompatibilidad sintética de la cultura fronteriza, Yépez hace hincapié en el ejemplo de las celebraciones de Halloween y del Día de Muertos que, como elementos porosos, se contraponen y contradicen entre sí: la contradicción que se establece entre ambos simboliza, según esta visión, la verdadera riqueza de la frontera.[521]

En la realidad fronteriza, se observa precisamente lo contrario a la supuesta superación de las diferencias: en ambos lados de la frontera, las colisiones y las contradicciones se remarcan y se hacen evidentes. En las palabras del autor:

---

[518] *Ivi,* p. 19.

[519] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", *ob. cit.,* p. 28.

[520] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 19.

[521] *Ibid.*

> Los intercambios semióticos entre México y Estados Unidos son casi siempre nerviosamente irónicos. ¿Dónde está, pues, el happy hybrido? […] La "hibridación es una metáfora que reconcilia. La realidad fronteriza, mucho más compleja que esta metáfora, la rebasa y vuelve anacrónica. La realidad fronteriza, asimétrica, ahora busca otras metáforas. El concepto de hibridación desdibuja tensiones; neutraliza. Y lo que la frontera realiza es transgredir entendidos, cargar intencionalidades: abrir conflictos.[522]

En concordancia con su crítica a la hibridación, Yépez también cuestiona la idoneidad de otra metáfora ampliamente utilizada: la idea de la fusión de dos culturas que daría como resultado lo mejor de ambos mundos, «the best of both world».[523] Al igual que la metáfora de la hibridación, también la de la *fusión* se demuestra insuficiente para definir la realidad de la frontera. Las causas principales de su inaplicabilidad radican en el hecho de que esta metáfora tiende a ocultar las desigualdades inherentes al espacio fronterizo. En lugar de resaltar una integración armoniosa, lo que realmente define la frontera son propiamente sus desigualdades.[524] A este propósito, Yépez apunta:

> La fusión es una metáfora que empobrece, esconde, la alteridad. La fusión elude lo más relevante y energético de lo fronterizo: sus contradicciones. […] La mezcla cultural de la frontera es violenta. No alcanza fusión porque es tan inquieta que cuando apenas se quieren fundir o anular los contrarios, la sopa se rebela y los ingredientes que han querido ser fundidos en ella reaparecen, incluso sobrecodificados, exagerados, en su apariencia autónoma, en un retorno de un primer y según estado surgidos a partir del deseo de llegar a lo tercero.[525]

En esta visión, el autor pone de manifiesto las discrepancias e incongruencias que emergen al aplicar las teorías de la hibridación y de la fusión al espacio de

[522] *Ivi,* p. 14.

[523] *Ibid.*

[524] *Ivi,* p. 18.

[525] *Ibid.*

frontera: si se considera el híbrido como una estrategia de negociación para borrar la otredad, al volverse síntesis y fusión, el híbrido elimina. Anula las diferencias y oculta las incompatibilidades. Por ende, es posible entender lo afirmado al principio por Yépez, es decir, la metáfora de la hibridación sirve como calmante.

Al reconocer la intricada naturaleza del espacio de frontera, surge la imperiosa necesidad de encontrar otras metáforas que puedan capturar adecuadamente su complejidad. ¿Pero cuál metáfora podría ser adecuada para definir la frontera? Frente a las limitaciones de las metáforas de la hibridación y la fusión, Yépez propone la metáfora de la *fisión*, un concepto que refleja de manera más precisa la dinámica fronteriza. En la fisión, se pone de manifiesto la escisión de un núcleo y la consiguiente liberación de energía.[526] De hecho, según el autor:

> La fusión, hibridación y síntesis tienden a construir "Estados Unidos". La fisión de las culturas fronterizas, en cambio, se concreta en "Estados Contradictorios". Aquello que realmente somos.[527]

Desde esta perspectiva, es factible reinterpretar el espacio umbral de frontera —o, en su caso específico, Tijuana— como un área donde la interacción entre desigualdades e incompatibilidades se intensifica: aquí la colusión de culturas causa una fricción o fisión de la cual emergen otras *fuerzas-de-resistencia*. Como afirma el autor, de hecho:

> Al momento de encontrarse no se produce propiamente una fusión sintética de la que salga lo Uno sino una fricción creadora de la cual se desprende lo plural. Así pues, siguiendo esto otro paradigma, en las fallas o 'fronteras' lo que ocurre es una lucha de la que se desprenden no 'hibridaciones' o 'fusiones', sino desintegración de sistemas o multiplicación de las divisiones.[528]

[526] *Ivi,* p. 19.

[527] *Ivi,* p. 20.

[528] YÉPEZ, Heriberto, (2007), "La frontera como falla", *Metapolítica*, 11 (52), p. 52.

Pues, en el espacio de frontera, el encuentro con el Otro no se limita a una fusión de la que surge una entidad única, sino que implica una fricción que da lugar a una pluralidad: asistimos así a una descomposición de sistemas o a la proliferación de contrastes.

Cabe señalar que, a partir de la conceptualización de la fisión, Yépez reflexiona también sobre el término de "frontera", optando por substituirlo con lo de *falla*,[529] concepto que recupera de la tectónica y que el autor elige por ser más adecuado a la hora de referirse a una zona de fricción entre dos o más sistemas.

El autor justifica su elección afirmando que:

> Una frontera es una falla. La falla es la zona de fricción entre dos o más sistemas. O entre los segmentos mismos del sistema. Lo que 'otros' denominan 'frontera', yo lo denomino falla. Así resalto las leyes de resistencia y fricción creadora que dirigen la dinámica; me alejo de las metáforas modernas y posmodernas, ya sea de hibridación, fusión o síntesis; subrayando, en cambio, que terminologías como fricción o fisión son más apropiadas para describir la realidad de las fallas. He tomado el concepto de falla de la tectónica. "Falla" significa aquí quiebre o discontinuidad entre las rocas someras de la tierra, entre las placas. Es debido a una falla que la tensión se acumula y eventualmente rebasa el nivel necesario para el movimiento, generando, entonces, desplazamientos de fallas, presión, liberación de energía, sismos, reconfiguración.

La falla-frontera, por ende, *fisiona* y no está caracterizada por la fusión de sus culturas, sino más bien por los desencuentros y las "contra | dicciones" que en ella se hacen evidentes. Es a partir de esta *fricción creadora* que emerge toda cultura fronteriza.

> ¿La frontera se caracteriza por la hibridación? You wish. Por la desigualdad, brother, por la desigualdad. Desigualdad económica y entre las culturas que aquí vecinan. Pero también por su autoconciencia de ser desigual a Estados Unidos, desigual a la Ciudad de México, *de ser otro México y algo más allá*

[529] *Ivi,* p. 51.

> *de Estados Unidos* –o un *tener más acá a Estados Unidos*–. […] It's la asimetría, you stupid. La asimetría, get it? La fusión no es definitoria de Tijuana sino el *contraste.* […] Una cultura que surge de la FISIÓN de otras. Y de sí misma.[530]

Bajo esta perspectiva, a lo largo de los años, la tijuanología ha intentado definir Tijuana a través de conceptos antitéticos, en un esfuerzo por abordar los rasgos contradictorios que encapsulan su verdadera naturaleza. Habría que reconocer que Tijuana emerge como *ciudad fisión*, como una "contradicción no resuelta".[531] Al mismo tiempo, Tijuana se presenta como una representación de todas las ciudades fronterizas, lo que hace que las reflexiones del autor se extiendan a todas las culturas de frontera. La fricción creadora de la frontera pone de manifiesto la interacción de fuerzas que encierran en sí mismas tensiones de atracción y repulsión, a la par de las fuerzas magnéticas que actúan entre dos imanes. De ahí que, para Yépez, la cultura fronteriza puede entenderse como una cultura magnética:

> La conjugación de dos imanes repulsionándose inaugura el placer de la disidencia. Como dos culturas que se mantienen unidas en virtud de la seducción de la fuerza que intenta separarlas. La tentación de conservar los imanes en lucha es la erótica de su encuentro y desencuentro, es la fuerza que moldea sus estructuras, identidades y formas. La tensión de culturas intensamente relacionadas por la fuerza de repulsión entre ellas. Tomando dos imanes y experimentando en las manos —pues la frontera debe sentirse en el cuerpo para poder comprenderla estéticamente— se re-produce la lucha placentera de mantener mundos cerca y a la vez independientes. Esa fuerza erótica, magnética, aparentemente repulsiva, fuerza-de-resistencia, es una perfecta metáfora de la cultura en la frontera.[532]

---

[530] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 33; [En la cita las mayúsculas son del original].

[531] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", *ob. cit.,* p. 28.

[532] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 35. Cabe señalar que, en su artículo "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", Yépez reitera la metáfora de los dos imanes aplicándola al caso de Tijuana: «Tijuana no se define por su integración, más por su dialéctica magnética, en que las fuerzas de atracción tienen la misma importancia que sus fuerzas-de-

La frontera elude todas las metáforas que intentan categorizarla: en su magnetismo se constituye como heterotopía foucaultiana, como espacio compuesto por muchos lugares alógenos y opuestos, «hervidero de laberintos adjuntos».[533]

IV.I.III. *Desvelando las Nuevas Tijuanologías*

Doce años después de la publicación de *Made in Tijuana* (2006) y *Tijuanologías* (2006), Heriberto Yépez retomó nuevamente el debate sobre las tijuanologías y la cultura fronteriza, con el objetivo de reactualizar su discurso a la luz de los acontecimientos contemporáneos. En concreto, en los años recientes, se ha evidenciado un cambio en el discurso sobre la cultura fronteriza: pues, en su artículo de 2018,[534] Yépez intenta explorar las tendencias de lo que él denomina *Nuevas Tijuanologías*, es decir, el conjunto epistemológico de los "mitos" *de* y *sobre* Tijuana, así como del entorno urbano fronterizo en general.

Según el autor, a partir de los eventos contemporáneos y especialmente después de la trágica fecha clave del 9/11, el modelo del hibridismo ha cedido el paso a nuevas perspectivas interpretativas. Yépez señala que, desde los inicios del siglo XXI, los fenómenos sociales y culturales que han protagonizado el espacio de frontera han dejado huellas indelebles.[535] En su constante tensión y fricción, el espacio

---

resistencia. La cultura de Tijuana es un campo magnético –los dos imanes son los dos países–, cuya forma está producida ya sea por el atrayente abrazo amante o por polos que se repulsan. Tijuana es cómo los dos países se unen y también cómo se repudian. Tijuana es una cultura magnética», *ob. cit.,* p. 28.

[533] *Ivi,* p. 14.

[534] YÉPEZ, Heriberto, (2018) "Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 975-993.

[535] Si bien este discurso merecía innumerables profundizaciones, sería imposible resumir los eventos más significativos que han protagonizado, a veces lamentablemente, el espacio de frontera en los años recientes. Por esta razón, aquí nos limitamos a mencionar únicamente algunos de los momentos más significativos de los años contemporáneos relacionados con el espacio de la frontera México-Estados Unidos. Entre ellos, destaca la controvertida construcción del muro fronterizo promovido por la administración estadounidense de Donald Trump (a partir de su debatida campaña política de 2016) que, sin dudas, ha generado intensas polémicas, así como tensiones

fronterizo ha sido testigo y actor primordial de una guerra librada en dos frentes: por un lado, la narcoguerra en México y, por otro lado, la implacable guerra contra el terrorismo llevada a cabo por Estados Unidos.[536]

En su opinión, los dramáticos acontecimientos de estos últimos veinte años han refigurado el modelo interpretativo del ser fronterizo: lo que antes se consideraba una figura excepcionalmente híbrida, un sujeto "exaltado" en el discurso cultural centrado en la fusión y la mezcla cultural, ahora está siendo reemplazado por otro modelo, que Yépez define como «una especie de rudología fronteriza».[537] Con el término "rudología", el autor hace referencia a un enfoque que se centra en el estudio de las *ruinas,* la *basura* o, en general, de los residuos.

En concreto, el autor señala que tanto el sujeto como el objeto fronterizo están siendo sometidos a un proceso de reciclaje, vistos a través de una óptica que los define como desechados, reliquias. En los extremos de este giro rudológico, Yépez observa la "mutación" del hibridismo hacia el manejo de los restos, los residuos, del ser fronterizo. Según su opinión, el mismo sujeto que, años atrás, era celebrado y ubicado en el "laboratorio de la posmodernidad", ahora comienza a mirar su propia herida: En concreto, hoy en día el ser fronterizo parece convertirse en ruinas, ceniza, polvo, memoria, es decir, archivo.

Según el autor mismo, hallamos que esta "rudología fronteriza" es principalmente una perspectiva que surgió de su propia vivencia en Tijuana, donde Yépez

---

políticas y sociales en ambos lados de la frontera, siendo criticada por su impacto ambiental, humanitario y por obstaculizar la relación entre los dos países. De igual manera, es importante mencionar la implementación de la política de separación familiar en 2018, con el objetivo de disuadir la inmigración ilegal hacia el territorio estadounidense. Una medida que, como parte de la iniciativa "tolerancia cero" del gobierno estadounidense, implicaba la separación de niños migrantes de sus padres o tutores legales al ser detenidos por ingresar ilegalmente al país, lo que generó una fuerte condena tanto a nivel nacional como internacional debido al trauma emocional que causaba en los niños y a las preocupaciones sobre sus derechos humanos y bienestar.

[536] A este propósito, remítase al capítulo *II.I. Trasfondo histórico de la frontera entre México y Estados Unidos*, donde se abordan los antecedentes y las dinámicas históricas que han dado forma al espacio fronterizo a lo largo del tiempo, proporcionando el contexto necesario para entender los eventos contemporáneos aquí mencionados.

[537] YÉPEZ, Heriberto, (2018), "Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas", *ob. cit.*

pudo observar cómo las culturas en el escenario fronterizo no se amalgaman de manera armoniosa, sino que, en su fricción constante, al final generan residuos, ruinas y fragmentos. En esta visión, para Heriberto Yépez, la "rudología" se presenta, entonces, como una forma más auténtica y crítica de entender la frontera, distanciándose de la percepción idealizada del híbrido y enfocándose en las circunstancias actuales de desecho y decadencia que constituyen un componente esencial y, sobre todo, comprobable de la experiencia fronteriza.

En nuestra entrevista, Yépez explicó que, adoptando su enfoque crítico, él se convierte en un nuevo tipo de arqueólogo, un "artista del archivo y el desecho", en una búsqueda continua y minuciosa para ante comprender y, posteriormente, encontrar una forma para narrar las complejidades de la vida en la frontera a través de sus fragmentos y residuos.

En sus palabras:

> Paulatinamente llegué a proponer la ruina, y no el híbrido, como una forma alterna de entender el choque entre culturas en esta frontera. Y de ahí lo que llamo rudología, el estudio de esas ruinas resultantes de ese encuentro y desencuentro, de esa fusión y fisión, que produce excedentes, desechos, ruinas, residuos. La rudología, además de mi forma teórica de entender mi entorno, me fue dado por mi propia vida práctica: pasé mi niñez en una colonia de clase media, en el centro de la ciudad, el Old Downtown, hecho de memorias, ruinas, de ambas culturas urbanas, la chicana, mexicoamericana, y la mexicana migrante del sur, incluso de la vieja cultura racista norteamericana. Y ya en mi juventud pasé a vivir en una colonia nueva del Este de Tijuana, muy pobre, hecha literalmente de materiales de desechos, sin servicios públicos. Y fue ahí donde terminé de entender que para entender la frontera había que ser un nuevo tipo de arqueólogo, de artista del archivo y el desecho, de rudólogo.[538]

Según el autor, en las rutas de esta rudología fronteriza, al hacerse visibles los precedentes sociales, surgen nuevas resistencias que fomentan el surgimiento de un

[538] Entrevista realizada por correo electrónico con Heriberto Yépez, en abril 2024; las declaraciones citadas en este trabajo se basan en mi entrevista personal y se encuentran en su totalidad en el *Anexo I* de la presente investigación.

nuevo diálogo. Aún así, el propósito principal de este método no sería la búsqueda de respuestas definitivas, sino más bien empezar por reconocer la presencia de nuevos interrogantes y desafíos, dejando un espacio libre para futuros estudios que sigan descifrando las complejidades de la frontera.

En esta visión, en las *Nuevas Tijuanologías*, la escena fronteriza urbana quedaría protagonizada por las ruinas de estos seres fronterizos: aquellos que han caído en el cruce fronterizo, las víctimas de los feminicidios en Ciudad Juárez, así como «los secuestrados, los ejecutados, los disueltos en ácido y los desaparecidos en las ciudades del norte y años después en la narcoguerra a nivel nacional».[539] Estos son los sujetos que ahora protagonizan la realidad fronteriza, emergiendo como ruinas humanas resultantes del choque entre dos mundos culturales.

A continuación, nos centraremos en el análisis de las diferentes manifestaciones narrativas de Heriberto Yépez, en particular a través de sus dos novelas más relevantes, con el fin de comprender cómo el autor retrata literariamente el espacio de Tijuana y, especialmente, cómo recrea sus tijuanologías. En estos textos, Yépez explora las distintas facetas de las tijuanologías a partir del imaginario urbano que la caleidoscópica Tijuana evoca. Además, se intentará analizar las nuevas trayectorias de la rudología fronteriza, entendidas como visiones y perspectivas puestas en escena por el autor a través de la representación ficcional de personajes que, como se verá, configuran individuos fracturados, marginalizados y rechazados.

IV.II. *A.B.U.R.T.O.* (2005): la fragmentación individual de un maquiloco.

A.B.U.R.T.O., tercera novela de Heriberto Yépez, publicada en 2005, se constituye como producto literario híbrido, es decir, como un instrumento artificialmente manipulado, a través del cual el autor explora de manera profundizada tanto la condición geopolítica y económica de Tijuana, como la condición sociolaboral de sus habitantes. Una novela que parece ser el resultado de todas las reflexiones que, un año después, serán publicadas en sus dos obras-ensayos de *Made in Tijuana*

[539] YÉPEZ, Heriberto, (2018) "Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas", *ob. cit.,* p. 983.

y *Tijuanologías*. De hecho, en esta obra, las *tijuanologías* y el *narcorrealismo* se constituyen como coordenadas críticas que dan forma concreta a la construcción literaria de la ciudad en la cual es ambientada la novela, o sea, Tijuana.

Los aspectos en que se centrará el análisis son el imaginario urbano de Tijuana, la "ciudad maquilada", la violencia y la configuración del elemento "frontera", que se percibe como una raya divisora que fragmenta al ser humano, marcando no solo un espacio geográfico, sino también una fractura en las identidades y en las relaciones sociales dentro del contexto fronterizo.

En *A.B.U.R.T.O.,* obra que yace a medio camino entre la novela y el ensayo documental, Heriberto Yépez revisa la historia contemporánea mexicana dando forma a una ficción que reconstruye uno de los episodios más significativos de los últimos años de México, es decir, el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio en 1994.[540] Sin embargo, en su novela, el autor trasciende la narración del asesinato de Colosio para centrarse, en cambio, en la vida introspectiva de Mario Aburto, el hombre que fue identificado como el autor material del magnicidio. En esta visión, Yépez utiliza a la figura de Aburto como un pretexto para explorar en profundidad la complejidad de una personalidad fragmentada, al mismo tiempo que manipula la noción de la autenticidad histórica. Desde un punto de vista formal, y conforme a lo que Ribas-Casasayas sostiene,[541] la novela de Yépez podría clasificarse como una *metaficción historiográfica*, ya que narra sucesos acontecidos en un pasado reciente y, principalmente, pone el foco en la perspectiva de una persona todavía viva.

Es importante precisar, de hecho, que la obra no se limita a describir un evento histórico, sino que se convierte en un medio para interrogar la complejidad

[540] El 23 de marzo de 1994, el candidato a la presidencia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Luis Donaldo Colosio, fue asesinado durante un motín de campaña en Lomas Taurinas, Tijuana. El trágico evento ocurrió en un contexto político tenso, en medio de una campaña electoral marcada por la violencia, durante la cual Colosio abogó por una reevaluación de las políticas neoliberales, tras la ruptura con el entonces presidente Carlos Salinas de Gortari. A pesar de que el autor del asesinato fue identificado como Mario Aburto Martínez, un joven trabajador de maquiladora, la versión oficial de los hechos sigue siendo cuestionada por muchos.

[541] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

de la frontera, entrelazando la realidad sociopolítica con la ficción narrativa. A nuestro juicio, en esta novela de Yépez consideramos particularmente interesante investigar las modalidades a través de las cuales el autor emplea las "tijuanologías", no solo para llevar a cabo la construcción del trasfondo urbano de su narrativa, sino también para profundizar en la construcción psicológica y existencial de su protagonista. En concreto, a través de este enfoque, Yépez desafía el conjunto de representaciones estereotipadas sobre Tijuana, presentándola como un espacio de contradicciones vivas y mostrando, de tal manera, como estas dinámicas influyen directamente en la identidad de sus habitantes. La novela, por lo tanto, entrelaza la vida individual de Mario Aburto con el contexto urbano de Tijuana, mostrando una relación bidireccional entre el personaje y su entorno: solamente examinando el vínculo que se establece entre individuo y espacio, es posible desentrañar cómo las dinámicas sociales y culturales de la ciudad influyen en la construcción de la identidad de sus habitantes.

Es importante señalar que Yépez ha sido uno de los primeros autores en relatar la vida del criminal Mario Aburto. Todavía, en frecuentes ocasiones, el autor aclara su posición respecto a la veracidad de los hechos narrados, comenzando con la advertencia inicial:

> Por azar global o historia mexicana puede que los nombres, eventos o ciudades de esta obra coincidan con los nombres, eventos o ciudades de la realidad. En esta obra, sin embargo, ya no son ellos. Todo lo que este libro contiene es otro. La mayor parte de este libro está fuera de estas páginas. La mayor parte de este libro ni siquiera son palabras. […] Además, los hechos reales nunca lo fueron.[542]

Al cuestionar que los acontecimientos reales hayan sido efectivamente tales, Yépez introduce su planteamiento del *narcorrealismo*, término con el cual el autor hace referencia a una actitud de escepticismo frente a la realidad. En particular, el autor afirma:

[542] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O,* Sudamericana, México, D.F., p. 8.

> Yo soy un escritor. Soy la persona que menos fe tiene en la verdad. No me culpen de las versiones que aquí anoto. Esas versiones no las inventé yo. Son las que cuenta todo un país y yo, acaso, acomodo unas con otras, les saco punta o caricaturizo. No me interesa relatar la verdad. Solamente me interesa dejar claro que yo también pertenezco, como todos ustedes, al narcorrealismo.[543]

En la opinión de Ribas-Casasayas, Yépez aquí está apelando a una nueva forma de realismo, un estilo caracterizado por la reproducción del habla de diferentes entornos sociales que, todavía, no busca reproducir la realidad empírica de manera objetiva.[544]Aunque la propuesta de Ribas-Casasayas parece justificada desde un punto de vista estilístico, dada la polifonía narrativa y la alternancia de códigos lingüísticos en *A.B.U.R.T.O.*, cabe señalar que el propio Yépez, en uno de sus últimos artículos, ofrece una explicación de lo que él concebía bajo el término "narcorrealismo" y, al mismo tiempo, cómo este concepto guió sus primeras novelas de los años Dos mil.

En efecto, en "Confesiones de un narco-escritor" (2022), [545] Yépez admite que los términos de "narcorrealismo" así como "narcorrealidad" no son otra cosa sino «preposiciones poéticas»;[546] de tal manera explica que, en su perspectiva, el narcorrealismo se entiende como una manera de explorar las formas textuales, sin estar vinculado al tópico del narcorrealismo. De esta manera, el narcorrealismo se

[543] *Ivi,* p. 137.

[544] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.* pp. 77-94.

[545] Yépez apunta que fue su editor (Braulio Peralta, editor de Editorial Sudamericana) quien, tras la publicación de *A.B.U.R.T.O.*, decidió aplicar un cintillo a la obra que proclamaba «Nace una nueva tendencia, el 'narcorrealismo'» (sacando el término de la cita anterior de la novela) y que, en principio, él no tuvo la necesidad de objetar su decisión.

[546] YÉPEZ, Heriberto, (2022), "Confesiones de un narco-escritor", ponencia leída en línea el 1 de noviembre de 2022 por invitación de Dra. Mónica Torres Torija. Cátedra Palimpsesto, Universidad Autónoma de Chihuahua, (s/p) [Enlace al documento, presente en la página web de Academia.edu de Heriberto Yépez: https://www.academia.edu/89747024/CONFESIONES_DE_UN_NARCO_ESCRITOR_2022_].

convierte en una técnica que le permite representar estéticamente una realidad «narcotizada y drogada», en línea con la poética "psicodélica tijuanense".[547]

Por ende, el término "narcorrealismo" se presenta como una paradoja, ya que un realismo narcotizado nunca podría ser verdaderamente realista.

En las palabras del autor:

> El narcorrealismo fue mi técnica de flujos y fragmentación de conciencia para mostrar estéticamente que el realismo estaba narcotizado: soñaba, deliraba, desvariaba. El término narcorrealismo es una expresión paradójica, una contradicción: ¡un realismo narcotizado no puede ser realista! El narcorrealismo es la imposibilidad del realismo.[548]

Bajo esta perspectiva, Yépez confiesa también que los personajes de *A.B.U.R.T.O* (al igual que los de *Al otro lado)* son representativos de una narcorrealidad, configurándose como sujetos delirantes que encarnan una realidad narcotizada. En nuestra entrevista, Yépez admitió que la droga es parte integrante de la cultura fronteriza y, con ella, la narcocultura: lamentablemente, ambas generan ruinas, tanto en los cuerpos como en las familias y en las mentes individuales. Las referencias a las drogas son, en efecto, una parte esencial de las novelas de Yépez, ya que, de hecho, en la mayoría de los casos, sus personajes son individuos adictos a las drogas, ya sea como forma de evasión de una realidad asfixiante o como una modalidad para sobrevivir en un entorno tóxico. En esta visión, el recurso al uso de drogas parece convertirse en el factor desencadenante de la fragmentación tanto individual como colectiva.

En su artículo, el autor añade algo inédito al confesar que, en su propósito inicial, él preveía un ciclo novelístico de "la desintegración", que debería incluir *A.B.U.R.T.O.* junto con otras obras:

> En mi propia conceptualización, *A.B.U.R.T.O* pertenecía a un ciclo novelar que yo llamaba entonces "La desintegración", y del que eran parte *El*

[547] *Ibid.*

[548] *Ibid.,* s/p; [En la cita las cursivas son mías].

> *matasellos* (2004), *41 clósets* (2005), *Wars. Threesomes. Drafts. & Mothers* (2007) y *Al otro lado* (2008), además de otras novelas (inéditas) que escribí entonces y después. *Creo que todas ellas fueron novelas en torno a la descomposición, fragmentación, división, multiplicación de las identidades*.

En la visión de Yépez, este ciclo surgió de su interés por profundizar y desmenuzar los procesos de descomposición relacionados con los individuos y las estructuras sociales y culturales. Sin duda, la revelación de un diseño más grande bajo el cual el autor había concebido sus novelas permite entender mejor el contexto y la cohesión temática de sus obras. Del mismo modo, el concepto de *desintegración/fragmentación individual* que acomuna las novelas en cuestión proporciona una herramienta a través de la cual sería posible recontextualizar la percepción del autor con respecto a la naturaleza fragmentaria de la identidad del sujeto fronterizo. En concreto, estas afirmaciones desvelan otros matices interpretativos del corpus literario de Yépez que invitan a repensar sus obras a partir de una perspectiva más amplia y unificadora.

A partir de estas premisas, y a la luz de lo afirmado por el autor, es posible entender de manera más nítida al protagonista de *A.B.U.R.T.O.* quien, en su categorización, se presenta como un hombre fragmentado en una doble personalidad, a la par de un Dr. Jekyll y Mr. Hyde de la frontera:[549] Aburto y Mario, son las dos personas que conviven en él. Por un lado, Mario se describe como el «obrero *borderline*, Aleph del Coraje Ancestral, Naftamaníaco, Autodidacta del Quinto Sol, Trans-Quijote cuatrocientos años después»;[550] mientras que, su contraparte, Aburto, será descripto a través de las palabras del psicoanalista forense como un hombre con personalidad *borderline,* que muestra baja tolerancia, un escaso control de sus impulsos, así como inestabilidad, ansiedad, paranoia y alta agresividad. En esta perspectiva, Aburto al final llegará a ser la personificación de «un hombre maquilado por una sociedad disfuncional».[551]

---

[549] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

[550] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 211.

[551] *Ivi,* p. 217.

El narrador, al comienzo de la novela, define a Mario como un obrero borderline, basándose en una caracterización que subraya en primer lugar su doble personalidad y, al mismo tiempo, sugiere un paralelismo con la realidad espacial de la frontera. Mario es la representación de todos los "jodidos" de la frontera, es decir, los "maquilocos"[552] como los define el narrador, representaciones de todos los hombres alienados que viven en el espacio fronterizo. Paralelamente, Mario se considera el heredero del "Gato Félix"[553], aunque está consciente de ser desprovisto de una

[552] Cabe señalar que, en origen, el término estaba relacionado con el contexto consecuencial a la alta demanda de mano de obra de las industrias maquiladoras, especialmente femenina, ya que, para mediados de los años Setenta, la mayoría de la fuerza laboral de las maquiladoras era femenina, debido a creencias sobre la destreza de las mujeres en trabajos de línea. Sin embargo, esta situación trajo consigo una doble discriminación hacia las trabajadoras, quienes enfrentaban estigmas sociales por desafiar los roles de género "tradicionales". Hoy en día, en Ciudad Juárez existe un estereotipo según el cual las trabajadoras de maquiladoras son «prostitutas o al menos locas», hecho que se puede explicar, según señalan Sergio Sánchez y Patricia Ravelo (2010), a la luz de los prejuicios de los cuales estas mujeres fueron víctimas a lo largo de las últimas décadas, estereotipos que las catalogan como mujeres de vicios, similar a prostitutas o "locas", por su voluntad de emancipación y su procedencia migrante, atendiendo a estigmas que remiten a la Leyenda Negra. Es importante destacar que, a lo largo de la primera década de Dos mil, este estigma se ha perpetuado y se ha extendido hacia los hombres trabajadores, incluidos los jóvenes, quienes son percibidos como homosexuales. Estos estigmas se han consolidado dando lugar al estereotipo de las "maquilocas" o "maquilocos". SÁNCHEZ Sergio, RAVELO, Patricia, (2010), "Cultura obrera en las maquiladoras de Ciudad Juárez en tiempos catastróficos", *El Cotidiano*, núm. 164, noviembre-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México, pp. 19-25.

[553] Héctor Félix Miranda (1940-1988) fue un periodista mexicano y cofundador, junto a Jesús Blancornelas, del semanario *Zeta* con sede en Tijuana; a finales de los años Setenta, colaboraba con Blancornelas en otra revista, firmando sus artículos con el seudónimo de "Gato Félix", denunciando casos de corrupciones y narcotráfico. Con su columna "Un poco de algo" en *Zeta,* Félix Miranda continuó su trabajo de investigación sobre el crimen organizado, satirizando a los funcionarios del gobierno y, en particular, a los del Partido Revolucionario Institucional (PRI); sin embargo, su vida fue troncada el 20 de abril de 1988 cuando fue asesinado por Antonio Vera Palestina, escolta del empresario y futuro alcalde de Tijuana, Jorge Hank Rhon. Hoy en día, la revista *Zeta* sigue su lucha por el reconocimiento del autor intelectual del crimen que sigue siendo impune (enlace del artículo de 2022: https://zetatijuana.com/2022/04/34-anos-del-impune-crimen-del-gato-felix/).

educación formal que le permitiría reflexionar de manera crítica sobre sí mismo, así como sobre su entorno, razón por la cual dirige su ira hacia todos. Parafraseando a Alberto Ribas-Casasayas, Mario es una bomba desorientada y anárquica que parece a punto de estallar; solo le falta un objetivo preciso.[554]

Incluso, el mismo narrador subraya que, para entender el personaje de Mario, es necesario tomar en consideración la ciudad que forjó este hombre, no solo como un escenario, sino como una entidad que lo ha formado y trascendido, advirtiéndonos: «Entendedlo bien: no podréis comprender a él si no entendéis a la ciudad de la que él fue parte. Una ciudad que lo incluye y lo trasciende; que lo precede y lo rebasa».[555]

En su obra, Yépez convierte a Tijuana en un espacio narrativo en el que se fusionan la realidad y la ficción, la historia y la metáfora. La ciudad que se describe no es únicamente un escenario físico, sino también una verdadera representación distópica que encierra la complejidad de los fenómenos fronterizos, utilizando sus "tijuanologías" para indagar en la intertextualidad y la multiplicidad de aquellos aspectos negativos más reiterados.[556] Tijuana se convierte en una urbe maquilada, violenta y asimétrica, una ciudad que devora todo a su paso y se revela como un hiperespacio urbano desarticulado, un escenario ideal para la aplicación del narcorrealismo de Yépez. Una ciudad que es tanto «lugar de vivienda serial y producción», como «de ejecución semanales, narcotraficantes y prostitutas, de inmigrantes, millonarios mexicanos y sociópatas autodidactos».[557]

---

[554] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

[555] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 60.

[556] Como ya se ha anticipado, en la novela se reproducen las reflexiones críticas sobre Tijuana y sus tijuanologías desarrolladas por el autor en sus obras-ensayos *Made in Tijuana* y *Tijuanologías,* ambas publicadas un año después de *A.B.U.R.T.O.* Simbólicamente, la mayoría de las reflexiones sobre las tijuanologías se reúnen en el segundo capítulo titulado «La señal es 'welcome'» (pp. 50-61).

[557] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 61.

En la reproducción ficticia de su ciudad, según lo afirmado por Cathy Fourez,[558] Yépez pone en escena la imagen de una urbe desarticulada, en cuyo interior los interminables sintagmas proliferan y son filtrados a través de una variedad de lenguajes, dando vida a una cacofonía audiovisual. La visión de Tijuana que proporciona el autor es la de una ciudad insaciable que todo devora y que, siendo ella misma un producto manufacturado, llega a ser hiperespacio urbano desarticulado y anarquitectónico: urbe experta en la contradicción, hija decadente de los excesos de industrialización, se ha convertido a final del siglo XX en el epicentro de la precariedad laboral. En otras palabras, Tijuana está condenada a ser «ciudad de ciencia ficción sin futuro», siendo inmersa en una continua descarga de consumismo, un espacio en el cual la historia ha sido olvidada para reducirse a ser producto consumible del «turismo pervertido»,[559] en el medio de una búsqueda de sensaciones extremas y de una perpetua insatisfacción crítica.

A través de su prosa, el autor describe un mundo que es mitad Tijuana, mitad distopía, un espacio caracterizado por una estética que pertenece a lo que él denomina "Tijuanalogía Cyberpunk",[560] dando forma a lo que Alberto Ribas-Casasayas define como una ciudad que:

> Es heterogeneidad, collage transnacional, pero [en ella] no hay armonía, impera el aplastamiento, el cataclismo, es un espacio modernizado sin modernidad. Tijuana ha pasado de "Llantiguan" a la ciudad de las "llantas," ciudad de la construcción de viviendas con materiales reciclados. La identidad de Tijuana radica en ser otra, en ser reflejo. Es producto de la Ley Volstead, reflejo del desenfreno, bebida, drogas y sexualidad desatadas que se desean, pero no son públicamente admitidas en la bienpensante sociedad americana. Tijuana es bajovientre, pero también es subterráneo gigante de la metrópolis de

[558] FOUREZ, Cathy, (2010), "A.B.U.R.T.O. de Heriberto Yépez: Tijuanalandia ou le show de la précarité", en *Transamériques. Les échanges culturels continentaux*, 11e Colloque international du CRICCAL. Paris, n.39, 16-18 octobre 2008, pp. 183-192.

[559] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 58.

[560] YÉPEZ, Heriberto, (2022), "Confesiones de un narco-escritor", ponencia leída en línea el 1 de noviembre de 2022 por invitación de Dra. Mónica Torres Torija. Cátedra Palimpsesto, Universidad Autónoma de Chihuahua, (s/p).

> consumo globalizada, el "ello" del discurso hegemónico sobre los intercambios globales en el cambio de milenio.[561]

En esta ciudad de *anarquitectura* y *autodestrucción* se encuentra la síntesis de todas las tijuanologías, es decir, de todos los discursos que la rodean y describen, pues la intertextualidad es inevitable. Como resultado de la amalgama de estos discursos, al final es paradójicamente imposible definir la ciudad: por esta razón, Tijuana se convierte en una ciudad simulacro de sí misma, que se mofa de sus propios estereotipos para redefinirse, tal como sugiere el autor: «A veces es una impostora, una imitadora, un pastiche, una parodia».[562]

Dentro de este espacio producto y productor de comercio, de trampas, de leyendas y clichés, también las palabras parecen ser en venta: aquí la verdad[563] parece inalcanzable, ocultada en las palabras "compradas" que forman parte de todos los «informes soporíferos» que al final simplemente parecen llegar a ser solo chismes inverificables. Pues, en este país emerge otra mitología para seguir ilusionándose, es decir, la búsqueda de "la Neta", entendiendo con este la recuperación de una verdad popular, hecha de palabras comunes, despojada de todos compromisos con el lenguaje.[564] En toda la novela, la Neta representa el sustrato de una anhelada búsqueda de sentido que puede ser alcanzada solamente por algunos "elegidos" del pueblo mexicano; entre ellos, destaca la figura del Gato Félix, del cual Aburto se proclama discípulo y heredero. Todavía, de acuerdo con lo afirmado por Ribas-Casasayas, aunque el Gato se había ocupado de escribir para ese mismo pueblo, al final la Neta murió con él.[565] Pues, los hombres alienados que habitan el espacio fronterizo se ven reducidos a ser meros productos "maquilocos" de una sociedad y un espacio disfuncionales.

---

[561] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* p. 86.

[562] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 61.

[563] En cierto sentido, se establece un paralelismo con la "verdad" sobre los autores del caso de magnicidio del candidato Colosio y, quizás, del propio Héctor Félix Miranda.

[564] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

[565] *Ibid.*

IV.II.I. *Tijuana*, *señorita Maquilandia.*

Con su novela *A.B.U.R.T.O.*, Heriberto Yépez se sumerge en la descripción y explicación de su ciudad, convirtiéndola en el epicentro de la narrativa. Uno de los aspectos que emergen en la narración de Yépez pone de manifiesto cómo la ciudad de Tijuana, a la par de sus habitantes, emerge en términos de artefacto construido, pieza por pieza, desde un punto de vista discursivo, así como urbanístico. De acuerdo con Cathy Fourez, Tijuana es, sobre todo, el resultado de lo que la clase gobernativa de México quisiera ocultar, es decir, la pobreza y la corrupción social rampantes en esta parte del país.[566]

La Tijuana que nos muestra el autor es una ciudad maquiladora, una *maquilandia*, encargada del ensamblaje de productos que en la mayoría de los casos provienen de Estados Unidos. Un espacio saturado de fábricas que, a lo largo del tiempo —y como resultado de las políticas neoliberales—, han volcado el paisaje tijuanense. Simbólicamente, la mayoría de los productos que en ellas se ensamblan son televisores, tal como se menciona en la novela:

> [Tijuana] escupe televisiones. Una erupción descomunal de pantallas sale de cada uno de sus hocicos. Tiene mil. Durante esta época la mayoría de los monitores del mundo eran escupidos desde Tijuana (maquilandia), como en una parvada interminable de murciélagos; una gran plaga de aparatos cubriendo la atmosfera, lanzados violentamente al aire desde la frontera méxico-americana hasta caer […] en sus distintos destinos finales: millones de habitaciones a través de todo el planeta.[567]

En esta perspectiva, más allá de las referencias reales,[568] cobra relevancia la producción masiva de objetos de entretenimiento y distracción, ya que permite interpretar de manera ejemplar el televisor como instrumento de proyecciones de los

---

[566] FOUREZ, Cathy, (2010), "A.B.U.R.T.O. de Heriberto Yépez: Tijuanalandia ou le show de la précarité", *ob.cit.,* pp. 183-192.

[567] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 37.

[568] En numerosas maquiladoras de Tijuana en los años Noventa y primeros del Dos mil se producían televisores y otros componentes electrónicos.

imaginarios del simulacro tijuanense: una ciudad que se burla de sí misma, espectáculo para el mundo, urbe de turismo rápido y, a su vez, televisión basura para el pasatiempo de los otros.[569]

En la tercera sección de la novela, titulada "Mi vida maquiloca", al analizar las implicaciones del trabajo en las plantas maquiladoras, Yépez se enfoca sobre todo en las repercusiones que afectan a los seres fronterizos desde una perspectiva sociológica: las maquilas, cual monstruos caníbales, devoran todo y a todos. Además, la producción masiva de entretenimiento efímero también refleja las dinámicas que regulan las condiciones inicuas de sus trabajadores: en la maquila, los hombres no son indispensables, todos son reemplazables, como meros productos intercambiables de este engranaje antropófago.

> La rotación del personal es constante. En la ciudad hay mil maquiladoras entre las cuales escoger. […] Los camiones de SE SOLICITA PERSONAL pasean por las colonias, reclutando a quien necesite trabajo […]. Es común que las plantas de ensamblaje cierren de un día para otro, aprovechando un día feriado, por ejemplo, y clausuren sus actividades sin tener que liquidar el personal. Les dejan las máquinas para que se cobren con ellas. Las que vienen se instalan en poco tiempo. Las paredes son removibles. Las grúas llegan, y rápido las colocan y desmontan. Así que cualquier día hay una nueva maquila […].[570]

En este proceso de ensamblaje masivo se producen tanto objetos como sujetos, tal como nos revela el texto: «Nadie lo sabe pero en las maquilas no sólo se producen miles de aparatos por día sino también, serialmente, miles de cuerpos, de mentes, modificadas por la labor monótona, longeva, de maquilar».[571] Al mismo

---

[569] SIFUENTES RODRÍGUEZ, Carlos, (2020), "Más allá de las mitologías fronterizas. Paisajes tijuanenses en la narrativa de Heriberto Yépez", en *Escrituras Plurales: Resonancias*, coord. Por M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Edivaldo González Ramírez, Sofía Mateos Gómez, v.9, COLLOQUIA - CRIMIC UNIVERSITÉ, Paris, pp. 419-436.

[570] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* pp. 81–82. [En la cita las mayúsculas son del original].

[571] *Ivi,* p. 93.

tiempo, en este espacio se manifiesta la paradójica imposibilidad de evasión, ya que nadie puede escapar de las maquilas, como sugiere el autor: «No había escapatoria. Era como si todas las calles de la ciudad te condujeran a una maquila».[572]

Estas fábricas antropófagas se comen incluso la esperanza de los habitantes fronterizos, los reducen a ser meros seres alienados, es decir, atrapados en su condición de obreros de maquilas sin tener otras posibilidades de evasión. Algunos de ellos, los que se definen "maquilocos" —y cada maquila tiene «por lo menos, uno de ellos»[573] nos dice el narrador—, como el mismo Mario, son conocidos en sus fábricas como "los leídos", es decir, los que se alejan de la ignorancia.

Tal como afirma el texto,

> Los maquilocos son los herederos de la gran tradición del autodidacta mexicano, el hombre culto del pueblo, el campesino pensativo, el profesor de la colonia. A los maquilocos se les puede identificar poque es el soñador en el fondo del transporte y del comedor. Es aquel que en más fabricas ha trabajado, porque *está convencido de que algún día podría escapar de la maquila*, aunque apenas sale de una de ellas, la realidad inmediatamente se encarga de devolverlo a otra en un cuento de nunca acabar, de siempre vivir insatisfecho […] mirando a todos, altivo, desde el fondo de la línea de producción, el transporte o el comedor.[574]

A través de la misma expresión "maquiloco", según lo afirmado por Cathy Fourez, se desvela la locura corporal e intelectual dentro de una estructura estrictamente regulada: en esta visión, al igual que el montaje de componentes de las fábricas, también el mismo autor desarticula y desplaza fonemas y sílabas para dar origen a una barbarie cuya génesis sugiere alteridad, desarticulación y anomalía.[575] De acuerdo con Fourez, la reiteración de dicha palabra a lo largo de este capítulo pone en énfasis el proceso de "maquilización" de los trabajadores, es decir, un

---

[572] *Ivi,* p. 188.

[573] *Ivi,* p. 85.

[574] *Ivi,* p. 87; [En la cita las cursivas son mías].

[575] FOUREZ, Cathy, (2010), "A.B.U.R.T.O. de Heriberto Yépez: Tijuanalandia ou le show de la précarité", *ob. cit.,* pp. 183-192.

fenómeno de robotización y sustitución de los individuos y, en particular, de las mujeres obreras.

En efecto, Yépez, explorando el fenómeno de las maquilas, centra su atención en las condiciones de las obreras, aquí denominadas "maquila-chicas" o *Señoritas Maquiladoras*.[576] A lo largo de la lectura, descubrimos que estas mujeres, las *maquila-chicas*, son tendencialmente jóvenes que necesitan trabajar para sostenerse económicamente y se reconocen porque, en las plantas, se ponen en búsqueda de cariño, temiendo quedarse solas: «Las señoritas maquiladoras sólo dejarán la maquila si encuentran marido y se llenan de hijos y encuentran, entonces, quien las sustituya».[577]

Dentro de la distopía que se manifiesta en el entorno de las maquiladoras, resalta la celebración de concursos de belleza organizados por cada fábrica para elegir a la "Señorita Maquiladora". En esta perspectiva, aquí Yépez pone de

[576] En líneas generales, todas las ciudades fronterizas se caracterizan por el alto nivel de participación femenina en la actividad económica y, tal como afirmado es por Silvia López Estrada (véase LÓPEZ ESTRADA, Silvia, (1995), "Estructura familiar y empleo femenino en Tijuana", en *Mujeres, migraciones y maquilas en la Frontera Norte*, Montes González, Soledad, et al., (editors) 1st ed., El Colegio de México, pp. 165-188) en el caso específico de Tijuana, el sector terciario constituye una de las principales fuentes de trabajo para las mujeres. En particular, la preferencia por emplear a las mujeres en las maquiladoras a menudo se justifica con base en su supuesta delicadeza y paciencia, características que las hacen más adecuadas para el trabajo. Todavía, detrás de las meras justificaciones superficiales de los empresarios, en realidad subyace el pretexto de un control ideológico que refleja los dictámenes de una sociedad patriarcal: la fábrica opera como una extensión del mismo sistema familiar e, incluso, las mujeres son la personificación de fuerza de trabajo transferible y transformable. Además, según Cathy Fourez (véase FOUREZ, Cathy, (2010), "A.B.U.R.T.O. de Heriberto Yépez: Tijuanalandia ou le show de la précarité", *ob. cit.*), a las mujeres se les enseña a no cuestionar —ni cuestionarse a sí mismas— reproduciendo la imagen fosilizada de la mujer proletaria, afectuosa y paciente que no requiere ni aptitudes intelectuales ni tampoco imaginación para asumir un trabajo delicado y monótono. Pues, según Fourez, las maquilas se presentan como verdaderos oxímoros: por un lado, ofrecen a las mujeres liberarse de los confines domésticos para alcanzar, de tal manera, su autonomía económica; por otro lado, las enclaustran en otra dinámica de control, en un espacio de autodestrucción profesional, sufriendo un proceso de auto-demolición personal, porque las maquilas encuentran su metáfora clínica en la novela de Yépez en un «óvulo que ya está muerto».

[577] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 90.

manifiesto la realidad de las maquilas que, como productoras de los cuerpos de las trabajadoras, establecen una conexión directa entre sus cuerpos y su situación económica. De hecho, se subraya que, en la mayoría de los casos, las candidatas principalmente proceden de áreas como Recursos Humanos o Contabilidad, como supuestos oficios más "elevados"; y, en otros casos, cuando las cursantes brotan de las áreas de Producción, se establece un lazo de solidaridad entre los obreros, porque «la morra es una de ellos y puede ganar».[578]

El concurso de belleza de las maquiladoras configura como una muestra de cuerpos, reflejados por los otros reconocimientos que acompañan el Primer Premio, es decir, los que establecen la *Señorita Simpatía*, la *Señorita Fotogenia* y la *Señorita Ensamblaje*, premio, este último, que se otorga a la trabajadora más eficiente. Suma y muestra de la perspectiva distópica se revela cuando el narrador nos informa que, irónicamente, a la ganadora «le será pagado un curso exprés de personalidad»,[579]y su premio será un televisor u otro aparato que probablemente «ha sido ensamblado por compañeras de alguna otra maquiladora que, sin embargo […], no podría adivinar jamás si ellas mismas lo ensamblaron la semana pasada».[580]

Hablando de estos concursos, Yépez no desaprovecha la ocasión para denunciar la situación de las obreras de maquilas en las regiones fronterizas del norte de México. De hecho, con cierto cinismo destaca el supuesto privilegio de las Señoritas Maquiladoras recién elegidas, cuyas fotos se exhiben en cada respectiva planta industrial, sólo para informarnos que, a pesar de la vida efímera de estas fotos en las maquilas de Tijuana, realmente las mujeres de otras urbes *maquilopolis* sufren tratos aún peores. Aquí Yépez utiliza la ironía para poner de manifiesto una sagaz crítica hacia las maquilas de Ciudad Juárez, subrayando que allí no son las fotos que terminan en los contenedores de la basura, sino directamente los cuerpos de las mujeres.

---

[578] *Ibid.*; se señala que el término "morra", según el Diccionario Español de México (DEM) del Colegio de México, es un sustantivo y adjetivo utilizado en el país para llamar «a alguien que es niño(a) o joven».

[579] *Ibid.,* p. 90.

[580] *Ivi.,* p. 91.

> […] en Tijuana, por lo menos, son las fotografías las que terminan cada año en los contenedores de basura y no a las señoritas, como en Ciudad Juárez, donde […] cientos de obreras han sido violadas y asesinadas cuando van o salen de las fábricas y los espermatozoides las secuestran.[581]

Mediante la afirmación del narrador, de tal manera, se esboza la crítica del autor hacia la situación de violencia y crimen insostenibles perpetuados en Ciudad Juárez,[582] así como la condición común de las mujeres obreras de todas las *maquilopolis*. Bajo esta perspectiva se subraya cómo los cuerpos de las trabajadoras no solamente son explotados como objetos del deseo en el interior de las plantas industriales, sino que lleguen también a ser desechados como residuos ya inservibles.

En este mecanismo de ensamblajes, los cuerpos son vistos como objetos cuyo único valor reside en su utilidad en una perspectiva industrial. A pesar del hecho de que las mujeres sean consideradas "sujetos ideales" en la óptica de los inversionistas de maquilas, estas poseen un único defecto: su biología. Es decir, el problema de las mujeres está estrechamente vinculado a sus cuerpos, ya que, como subraya el narrador, ellas pueden quedar embarazadas. ¿Y cómo remediar esta "falla" en el mecanismo productivo de las maquilas? Simplemente repartiéndoles anticonceptivos de manera gratuita y, por supuesto, negándoles los contratos: las mujeres obreras parecen desde el principio condenadas por su género, que no solamente las expone a la objetivación de sus cuerpos, sino que les impide alcanzar un nivel laboral avanzado.

> Las señoritas maquiladoras son la mayoría del personal de la industria de ensamblaje. Son más cooperativas. Más responsables. [….] Hacen más divertida

[581] *Ivi,* p. 92.

[582] Para más informaciones sobre los crímenes de feminicidios en Ciudad Juárez, se señalan, entre otras, las obras de ÁLVAREZ DE LARA, Rosa María, (2003), *La Memoria de las olvidadas: las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Instituto de Investigación Jurídica, n.14, Universidad Nacional Autónoma de México, México; SÁNCHEZ MARTÍN, Eva, (2007), "Feminicidio y maquila en Ciudad Juárez", en *Revista d'Estudis de la Violència*, 2 (abril), pp.2-12; SEGATO, Rita Laura, (2008), "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Cd. Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado", *Debate Feminista*, n. 37 (abril), pp. 78-102.

> la línea de producción. Los supervisores las prefieren a ellas. Compiten entre sí. La gran desventaja de las señoritas maquiladoras es que se embarazan. Dejan de trabajar. Por eso hay que repartirles anticonceptivos y negarles un contrato. La gran ventaja es que hay cientos de miles esperando a tomar su lugar en la ciudad. […] A las señoritas maquiladoras se les puede identificar por un rasgo distintivo de todas ellas, un rasgo infaltable. Jamás progresarán.[583]

En esta visión, queda claro que todo el rechazo del autor se dirige hacia las lógicas capitalistas que estructuran y moldean todo el tejido económico fronterizo. Y, además, en esta visión las maquilas —representaciones del instinto caníbal de la sociedad del consumo— son las mismas creaturas que ensamblan los cuerpos de los seres fronterizos, los explotan y al final los desechan como basura. Estas reflexiones abren el camino y, paralelamente, establecen lazos con lo planteado por el autor sobre las *Nuevas Tijuanologías*, es decir, la emergencia de una estética de rudologías en todos los escenarios urbanos que, en la actualidad, quedan protagonizados por todas las víctimas fronterizas de estos espacios de violencia y crimen. En concreto, tanto el sujeto como el objeto fronterizo ahora son sometidos a un proceso de reciclaje, siendo vistos a través de una óptica que los define como desechados o reliquias.

IV.II.II *En la maquila de la identidad: el personaje fragmentado*

En el entramado narrativo delineado por Yépez se vislumbra el retrato de una urbe, Tijuana, que exhibe las múltiples facetas que simultáneamente delatan y ocultan su esencia misma. En el caleidoscópico conjunto de los elementos que se desprenden a partir de todas las proyecciones de la ciudad, algunos aspectos resaltan de manera constante: Tijuana se erige como el epicentro de las maquilas, de los narcotraficantes y de los innumerables emigrantes que aguardan en sus límites la oportunidad de cruzar al otro lado.

Tal como lo señala el narrador, el crimen y la violencia se constituyen como rasgos que acompañan a Tijuana desde sus albores: «Tijuana odia admitirlo pero el

[583] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* pp. 92-93.

crimen construyó a Tijuana»;[584] los hechos que lo confirman son detalladamente expuestos y descritos por el autor, empezando por la consideración no causal de que el santo (no oficial) de la ciudad sería un soldado que, en 1938, fue encarcelado por haber violado y matado brutalmente a una niña de ocho años.[585]

Bajo esta perspectiva, el rostro de la ciudad de ciencia ficción que nos presenta Yépez resalta un tema central que domina los debates en torno al imaginario de las ciudades fronterizas —en particular, Tijuana— arraigado en los problemas sociopolíticos. Es decir, todas las ciudades de la frontera norte se convierten en símbolos de urbes malditas, marcadas por la violencia y el crimen.

En la obra de Yépez, Mario Aburto no es simplemente un individuo aislado, sino un producto directo de su entorno: la ciudad de Tijuana. Es esta *maquilandia*, impregnada de dinámicas de opresión y desintegración social, la entidad que moldea profundamente a sus habitantes.

Como nos había señalado el narrador, para entender el personaje de Mario y su doble Aburto, se necesita conocer la ciudad que lo forjó. Por esta razón, se

---

[584] *Ivi*, p. 59.

[585] Yépez hace referencia a la leyenda urbana de *Juan Soldado* que remonta a un episodio de 1938 en el que un soldado raso del ejército mexicano, identificado como Juan Castillo Morales, fue ejecutado por ser acusado del presunto abuso sexual y asesinato de una niña tijuanense de ocho años, llamada Olga Camacho. El joven de 24 años, tras su confesión del crimen, fue fusilado, aplicándole la "ley fuga"; al día siguiente de su muerte, fue posada una piedra en el sitio donde él cayó muerto. De ahí que naciera el mito: con el tiempo la imagen de Juan Soldado se invirtió, hasta proclamarlo mártir y, años después, se asoció su figura a la de un santo. En la actualidad, Juan Soldado se reconoce como el "santo de los migrantes". En *A.B.U.R.T.O.* se lee: «Después de haber sido asesinado por las autoridades para detener los motines de la grey que exigía lincharlo, otro segmento de la población estaba convencido de que Juan Soldado era inocente. Un chivo expiatorio. Algunos milagros empezaron a ser atribuidos a él. Ahora su tumba es un centro devocional al que miles de creyentes van para pedirle intervenciones para recuperar la salud, el perdón de una esposa engañada o —el milagro favorito de los fieles de Juan Soldado— que les ayude a conseguir la *green card*, el pasaporte, el exitoso cruce ilegal o la ciudadanía estadounidense» (pp.58-59). Se señala la obra del historiador Paul J. VANDERWOOD, (2008), *Juan Soldado: violador, asesino, mártir y santo*, Colegio de San Luis; Colegio de Michoacán; Colegio de Frontera Norte, San Luis Potosí, S.L.P., Zamora, Mich., Tijuana, B.C. [Originally published in English: Juan Soldado: rapist, murderer, martyr, saint. Durham, N.C.: Duke University Press, 2004].

subraya que en Tijuana se producen numerosos ajustes de cuentas, porque la ciudad misma

> […] comienza y termina con un ajuste de cuentas, ¿comprendes? Cada uno de sus ciudadanos tiene *mentalidad de sicario*. Aun los que no portan efectivamente un arma consigo, están armados hasta los dientes. […] cada lugar de Tijuana está lleno de personas que permanecen calladas o simulan seguir alguna plática, pero *todos son, en cada una de sus mentes, un sicario inmediato*. En Tijuana de volada te vuelves lo peorcito.[586]

Pues, se detalla el retrato de una ciudad que surge de los cimientos del crimen y que, como una matrona iniciadora, exige a todos sus ciudadanos adoptar la mentalidad de criminal, es decir, convertirse en sicarios, ya sea únicamente en sus pensamientos. De esta penetrante violencia se desprenden dos consecuencias: por un lado, todos los tijuanenses están involucrados en un profundo resentimiento hacia sus condiciones de fronterizos; por otro lado, la preeminencia del crimen parece establecerse como único remedio para que sus habitantes puedan escapar de sus condiciones de pobreza para alcanzar una vida mejor.

Retomando lo afirmado por Carlos Sifuentes Rodríguez, al vivir en dicha urbe, sus ciudadanos llegan a acostumbrarse al peligro en un constante estado de alerta que se constituye como algo cotidiano, hasta el punto en que ellos están preparados tanto al cometer un asesinato como a sus muertes,[587] porque como sugiere el texto «La ciudad ejecuta; es una balacera siempre en espera de la menor excusa».[588] De tal modo, los residentes se ven obligados a aceptar la cruda realidad de una ciudad implacable, desprovista de clemencia, que tampoco distingue los orígenes y las nacionalidades de quienes deambulan por sus calles, ya que «Tijuana trata a México y a Estados Unidos como un par de naciones muertas, que ya ni cuentan».[589] En este entorno impregnado de violencia, la única salida aparente para

[586] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 131.

[587] SIFUENTES RODRÍGUEZ, Carlos, (2020), "Más allá de las mitologías fronterizas. Paisajes tijuanenses en la narrativa de Heriberto Yépez", *ob. cit.,* pp. 419-436.

[588] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O, ob. cit.,* p. 131.

[589] *Ivi,* p. 132.

mejorar las condiciones de vida y alejarse de la pobreza parece ser involucrarse en actividades como el narcotráfico.

Y es propiamente esta la ciudad a la que se muda el joven Mario Aburto, quien, desde su llegada ocho años antes del asesinato del candidato Colosio, percibe ser parte de la intriga y la amenaza que representa Tijuana.

Desde el comienzo, al presentar al protagonista de la novela en el interrogatorio, Mario es descripto como «[…] uno de aquellos 'pelados' acomplejados, listos para la violencia insensata, de los que hablaba Samuel Ramos y, asimismo, parecía un norteñizado de cierto cuidado, un mexicano norteado o un indio nafteado».[590] En concreto, en las primeras líneas de la novela, se introduce a Mario Aburto a través de las observaciones de los interrogadores, quienes expresan su escepticismo acerca de la culpabilidad de Mario en el magnicidio, argumentando que alguien como él, un "pelado" según la terminología de Samuel Ramos[591] —citado

[590] *Ivi,* p. 11.

[591] Se hace referencia al filósofo mexicano del siglo XX Samuel Ramos, quien, en su obra *El perfil del hombre y la cultura de México* (1934), analiza la psicología de la sociedad mexicana desde una perspectiva filosófica. Dentro de esta obra, Ramos aborda el concepto del "pelado/peladaje", términos que originariamente se referían a aquellos individuos que migraron de los campos a las ciudades en las décadas sucesivas a la Revolución Mexicana. Para Ramos el término "pelado" denotaba a un individuo que exhibía su alma sin ocultar nada en sus más profundos resortes, ostentando cínicamente ciertos impulsos elementales que otros procuraban disimular. Estos individuos pertenecen a una clase social marginal y representan el desecho de la gran ciudad, menospreciados tanto en la jerarquía económica como en la intelectual. En las palabras del filósofo: «El pelado no es ni un hombre fuerte ni un hombre valiente. […] Se trata de un 'camuflaje' para despistar a él y a todos los que lo tratan. […] Vive en un continuo temor de ser descubierto, desconfiado de sí mismo, y por ello su percepción se hace anormal; imagina que el primer recién llegado es su enemigo y desconfía de todo hombre que se le acerca» (p. 56). En seguida, Ramos pasa a esquematizar la estructura y el funcionamiento mental del "pelado": «El "pelado" tiene dos personalidades: una real, otra ficticia. La personalidad real queda oculta por esta última, que es la que aparece ante el sujeto mismo y ante los demás. La personalidad ficticia es diametralmente opuesta a la real, porque el objeto de la primera es elevar el tono psíquico deprimido por la segunda. Como el sujeto carece de todo valor humano y es impotente para adquirirlo de hecho, se sirve de un ardid para ocultar sus sentimientos de menor valía. La falta de apoyo real que tiene la personalidad ficticia crea un sentimiento de desconfianza de sí mismo. La desconfianza de sí mismo produce una anormalidad de funcionamiento psíquico, sobre todo en la percepción de la

constantemente a lo largo de la novela— no puede ser el real ejecutor de tal acto. De acuerdo con lo observado por Elena Ritondale,[592] en la novela de Yépez, el protagonista emerge como un individuo perturbado, cuyo trastorno psicológico es tan marcado que, conforme avanza la trama, incluso el relato mismo parece verse afectado por su condición. En concreto, al llegar al desenlace de la novela, la incertidumbre se instaura en la mente del lector, que empieza a cuestionar la verdadera culpabilidad del protagonista, resultando en una ambigüedad penetrante que abarca la cuestión central de la novela, es decir, ¿quién fue el verdadero responsable del disparo fatal que acabó la vida del candidato Colosio? ¿Mario u otra persona?

El autor, de hecho, a lo largo de la novela proporciona un retrato de su protagonista que remite a la representación de un hombre profundamente trastornado, fragmentado en una doble personalidad: por un lado, se presenta Mario, el obrero-idealista loco; por otro lado, se presenta Aburto, su alter ego, un «hombre maquilado por la sociedad disfuncional».[593] Heriberto Yépez se adentra en el desarrollo de su fragmentación, presentándonos algunos de los episodios de la infancia que han contribuido a forjar la personalidad de Mario. En particular, uno de los momentos más significativos en la vida del protagonista se relaciona con su participación en un programa de televisión muy popular en México, titulado "En Familia con Chabelo", del nombre del conductor. Mario, de hecho, participa en el programa en Ciudad de México acompañado por su madre con la firme determinación de ganar el primer premio. A lo largo de las diferentes pruebas del programa, el niño

---

realidad. Esta percepción anormal consiste en una desconfianza injustificada de los demás, así como una hiperestesia de la susceptibilidad al contacto con los otros hombres. Como nuestro tipo vive en falso, su posición es siempre inestable y lo obliga a vigilar constantemente su "yo", desatendiendo la realidad» *Cfr.* RAMOS, Samuel, (1934), *El perfil del hombre y la cultura de México,* Colección Austral, Editorial Planeta Mexicana, México, pp. 56-57.

[592] RITONDALE, Elena, (2018), *Fronteras de la posmodernidad mexicana. mexicana. Tijuana, la representación de la violencia y el mito en la obra de Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Regina Swain, Rafa Saavedra y Mayra Luna (1990-2015)*, tesis presentada para optar al Doctorado en Filología Española, años académico 2017-2018, director: Mauricio Zabalgoitia Herrera, tutora: Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autónoma de Barcelona (UAB), Facutat de Filosofia I Leteres, Departament de Filologia Espanyola.

[593] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O*, *ob. cit.,* p. 217.

comienza a alcanzar sus objetivos, lo que contribuye a amplificar su condición de héroe, porque su victoria se percibe como una revancha de todos los marginados, ya que

> México entero lo estaba mirando EN VIVO. Millones de niños frente a millones de televisores por todo el territorio, no solo en México sino también en otra parte de América Latina estaban extasiados. Se trataba de un super niño. Todos querían ser como él. Todos querían que triunfase cada vez más rotundamente. Cada niño que competía con él se sentía derrotado de antemano.[594]

En el concurso final del programa, llamado "La Katafixia" —una palabra cuyo significado es desconocido por todos, aunque el autor establezca una relación con los antiguos mitos, convirtiendo el niño en un guerrero ante los dioses—, Mario acepta participar con la esperanza de ganar el premio en juego: una sala de Muebles Troncoso, que «todos los niños pobres del país soñaban».[595] Sin embargo, Mario pierde en la *Katafixia* y, simbólicamente, su derrota marca el surgimiento de Aburto: de hecho, tras la derrota de Mario en el concurso de Chabelo, los demás se mofan de él, llegando incluso a apodarlo "*aborto"*.

El nacimiento del alter ego del protagonista, pues, surge a raíz de su derrota como héroe frente a los dioses: aunque el país se haya olvidado del niño, el adolescente que emerge tras dicha experiencia es uno de los desfavorecidos, uno de los que será destinado a ser «un aborto caminando en algún lugar. […] Un verdadero desgraciado o un chiste inmejorable. Y alguien que tuvo que atravesar una buena parte de su vida siendo llamado así, por fuerza, se vuelve un forastero. Un ser absurdo. Un Aburto».[596] El paralelismo que el autor establece entre el apellido del protagonista y su seudónimo como "aborto" permite poner de manifiesto la caracterización del doble fragmentado de Mario: Aburto se convierte en la personificación de un individuo que fue abortado, expulsado, algo que quedó incompleto, en

[594] *Ivi,* p. 29 [En la cita las mayúsculas son del original].

[595] *Ivi.,* p. 32.

[596] *Ivi,* p. 40.

un estadio intermedio entre la vida y la muerte, es decir, «algo peor que un zombie».[597]

El protagonista de la novela, Mario/Aburto, experimenta a lo largo de su vida el trastorno de la personalidad múltiple, fragmentándose en dos identidades, aunque para el lector no siempre resulte sencillo discernir cuál de los dos prevalece. En cierto sentido, el personaje de Aburto, surgido de la derrota del héroe frente a los dioses, se erige como hombre destrozado desde su nacimiento, profundamente incompleto. Mientras tanto, su contraparte sufre constantemente el trastorno de una percepción distorsionada de la realidad, agravada por el consumo de drogas y amplificada por la obsesión por los antiguos mitos: de hecho, son frecuentes las alucinaciones o divagaciones del obrero que se percibe como parte de otro tiempo, viéndose como un Caballero Águila postmoderno.[598]

Bajo esta perspectiva, a pesar de que el narrador resalte la decadencia de los mitos en distintos momentos a lo largo de la novela, parece que para el protagonista la persistencia de éstos le permite proyectarse como un individuo capaz de desafiar el poder establecido. Es decir, el deseo de venganza actúa como el verdadero motor que impulsa a Mario, quien se percibe como un guerrero-obrero de la maquiladora Tijuana y que, desde su máquina, llega a ser el «presidente del completo devenir de la frontera».[599] En cierto momento, Mario incluso llega a fantasear con lograr derribar el "muro oxidado" que separa a Estados Unidos de México, viéndolo como un acto de venganza por todas las vidas perdidas a lo largo de los siglos.

El narrador, de hecho, al comienzo de la novela define a Mario como un obrero *borderline*, basándose en una caracterización que subraya en primer lugar su doble personalidad y, paralelamente, sugiere un paralelismo con la realidad espacial de la frontera. De hecho, Yépez establece un juego con el término "bordeline", asociado con el desorden psiquiátrico *bordeline* y a la frontera entre Tijuana y San Diego, la *border line*: pues Mario Aburto se presenta como un hombre

[597] *Ibid.*

[598] Según lo afirmado por el narrador, los Caballeros Águilas y los Tigres eran la orden más prestigiosa de la sociedad azteca.

[599] *Ivi,* p. 209.

dividido, reflejando la realidad territorial externa, fracturada en dos por la frontera geopolítica.

Porque, tal como se afirma en el texto:

> La frontera no está afuera. La frontera está adentro, es una especie de raya que divide los dos lados de nosotros mismos, los dos hemisferios cerebrales, nuestras dos almas, que, desde hace mucho tiempo, son binacionales y es suficiente cambiar apenas el escenario psíquico para, en cualquier momento, ser parte del ejército de Estados Unidos o —*the choice is yours*— ondear la bandera mexicana en el estadio Azteca después de un gol de nuestra escuadra tricolor.[600]

En esta visión, se llega a la comprensión de la frontera como realidad geopolítica y, al mismo tiempo, como fenómeno psíquico, sufrido por los habitantes de un espacio fronterizo: ésta existe como límite geográfico y psicológico, a veces manifestado por las drogas o por los desórdenes psíquicos. Aunque en la novela la frontera geopolítica no deje de ser el «muro de la división asimétrica»[601] subrayando constantemente la función de la línea que permite o, al contrario, niega el acceso; en ciertos momentos, este margen parece existir solamente en los pensamientos del protagonista, a quien, para cruzarlo, «le basta pensar y ya está del otro lado de la garita».[602]

Mario Aburto se presenta, así, como una personificación de la línea psicológica, esta raya que divide en dos a los hombres y, paralelamente, él es el límite divisorio espacial: en otras palabras, este personaje representa la frontera y sus consecuencias, mostrando cómo la vida en un espacio fragmentado puede afectar a los individuos. Su trastorno psíquico y sus obsesiones emergen como representaciones directas de las tensiones y las dicotomías que se experimentan al vivir en un lugar donde las divisiones geopolíticas y culturales fragmentan y desintegran, un espacio donde los límites se vuelven difusos y caóticos. En otras palabras, este personaje

[600] *Ivi*, p. 182.

[601] *Ivi,* p. 209.

[602] *Ivi,* p. 182.

con todas sus fragilidades configura como representación del trastorno que se experimenta al vivir en un espacio fracturado en dos, donde «ambos países están salvos dentro de él y por eso entra a los escombros del país del sur, y siente que ha pasado la prueba sin que nadie se dé cuenta de su truco trasnacional […]».[603]

En esta trayectoria, pues, el impulso criminal de Aburto y su desdoblamiento individual no surgen de un vacío, sino que son el resultado de un espacio donde las relaciones de poder y las estructuras sociales están en constante fragmentación. En concreto, esta distópica Tijuana, con su economía informal y sus tensiones sociales, actúa como un catalizador para las acciones criminales de Aburto, a demostración de cómo un entorno opresivo pueda crear y originar comportamientos disfuncionales que, en muchos casos, parecen surgir como una respuesta directa a las condiciones del contexto.

Aburto al final llegará a ser la personificación de «un hombre maquilado por una sociedad disfuncional». En esta visión, Aburto, representa el residuo, el desecho de su entorno y, simbólicamente, en su apellido es posible leer esta metaforización. De hecho, el apellido, que recuerda la palabra "aborto", refleja la transformación de Mario en Aburto: es decir, su evolución hacia un ser marginado y fragmentado, algo que se encuentra atrapado entre la vida y la muerte. De hecho, al tomar prestado el nombre de una figura controversial para la historia política de México, Yépez subraya nuevamente sus intentos críticos para desafiar la realidad social y cultural de Tijuana, al mismo tiempo en que reitera su cuestionamiento hacia una sociedad que produce "residuos" culturales.

En el intrincado entramado de incertidumbres, tanto Mario como su alter ego Aburto se vuelven asesinos: Mario mata al candidato Colosio y Aburto, tras ser víctima de abuso sexual por parte de una transexual, se ve implicado en la muerte de esta última. Ambos personajes se perfilan como individuos marginados y víctimas de una realidad incomprensible para ellos. En esta visión, ambos representan el producto de una sociedad disfuncional, seres en búsqueda de una armonía que solo puede lograrse mediante la eliminación de aquella frontera que los divide en dos.

---

[603] *Ibid.*

Tal como afirmado por Ignacio Ballester Pardo, lo sufrido por este personaje configura en cuanto resultado de su experiencia en la frontera, consecuencia de una vivencia desarrollada en el entremedio de un margen lábil entre lo real y lo ficticio, lo saludable y lo paranoico. Todo en este espacio, tanto territorial como mental, está influenciado por engranajes mecánicos que operan tanto a nivel individual como colectivo, en las maquilas que dominan el espacio fronterizo: en esta realidad narcotizada, los seres humanos fronterizos enfrentan sus propios límites.[604]

En la novela de Yépez que se acaba de analizar, por lo tanto, perdura la imagen de una ciudad maldita, epítome del mal, sitio propicio para la liberación de todos los lados más inhumanos de sus habitantes y visitantes, aunque su propósito sea desmitificar y evidenciar la absurdidad de todos los asuntos sobre las ciudades fronterizas. Al mismo tiempo, se vislumbran los matices de las *Nuevas Tijuanologías*, discursos recontextualizados a la luz de los acontecimientos contemporáneos que requieren nuevas estrategias para abordar espacios protagonizados por seres humanos fracturados y marginados. Se presentan historias trastornadas a través de las visiones alucinadas de hombres que llegan a ser la representación de la línea geopolítica, así como un medio para manifestar las consecuencias individuales que se desprenden del vivir en un espacio fracturado.

Mediante la representación de la realidad urbana fronteriza y de su sociedad, Yépez revela la distopía de un espacio destrozado por los procesos de industrialización y globalización, que han implementado un modelo centrado en la producción, distribución y el consumo. En este contexto, las maquiladoras surgen como representaciones del instinto caníbal de la sociedad del consumo: son criaturas que ensamblan los cuerpos de los individuos fronterizos, los explotan y al final los desechan como *basura*. El sistema económico de la ciudad perpetúa constantemente la producción de deshechos, sean estos objetos o personas. Y, consiguientemente, los individuos que habitan este *mundo-basura* no pueden hacer otras cosas que volverse a su vez ruinas humanas, seres condenados al rechazo: ellos son el producto de una sociedad y un entorno disfuncional.

[604] BALLESTER PARDO, Ignacio, (2020), "Poetas en la frontera de México-Estados Unidos de América: Heriberto Yépez y Esther M. García", *Literatura Mexicana*, vol. 31, n.1, pp. 99-131.

A través de su novela se profundiza en la comprensión de la frontera tanto como realidad geopolítica como fenomenológica, experimentada por los habitantes de un espacio fronterizo: la falla existe como límite geográfico y psicológico, a veces manifestados por las drogas o por los desórdenes psíquicos. Aunque en la narrativa la frontera geopolítica continue siendo percibida como el muro de la división, se deslindan sus repercusiones en aquellos que la atraviesan y experimentan diariamente. Se hace evidente, pues, la interiorización de todos los aspectos representados por la frontera geográfica, subrayando así la interrelación entre el espacio y el individuo: en esta realidad narcotizada, los habitantes humanos fronterizos se enfrentan a sus propios límites y desafíos.

En suma, *A.B.U.R.T.O.* se constituye como la historia de

> Un obrero seductor y violento, gatillero y lector. Un utopista político y un delincuente convicto; un operador de maquiladora y un Caballero Aquila postmoderno; aquel hombre de una frontera aterradora en quien se reunieron o chocaron espasmódicamente la espada y la pluma; la miseria y la escritura; la Historia y el delirio.[605]

En último, a nuestro juicio esta novela de Heriberto Yépez pretende desafiar nuestras percepciones y comprensiones tanto de los hechos históricos como del contexto de las ciudades fronterizas: nos invita a considerar cómo se describen estos espacios y, sobre todo, subraya la perspectiva de quien las cuenta, poniendo de manifiesto la necesidad de alcanzar una nueva perspectiva crítica que pueda reconocer la complejidad y las múltiples realidades de estos lugares.

[605] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O*, *ob. cit.,* p. 193.

IV.III. *Al otro lado* (2008): las ruinas del espacio fronterizo.

Dos años después de las publicaciones de *Made in Tijuana* y *Tijuanologías* Heriberto Yépez recupera el discurso sobre la "mitología" tijuanense y, en continuación temática con su novela *A.B.U.R.T.O.*, presenta una nueva obra de ficción centrada en su ciudad natal. En *Al otro lado*, obra publicada en 2008, Yépez ofrece el retrato de una urbe ficticia, llamada simbólicamente *Ciudad de Paso*, que surge a partir de todos los discursos *de* y *sobre* la ciudad de Tijuana. En la novela, destaca la representación ficcional de una urbe resultante de la convergencia y amalgama de los discursos que componen su *archivo*, entendiéndolo como conjunto de discursos antitéticos y heterogéneos. Las preguntas que guiaron al autor en sus ensayos encuentran en *Al otro lado* su manifestación ficticia, ya que, en esta obra, los discursos sobre Tijuana se entrelazan entre sí, dando lugar a nuevos discursos, que alimentan y promueven el círculo intertextual de esta heterotópica ciudad fronteriza.

Yépez juega con todos los tópicos negativos asociados a su ciudad natal, presentando una versión ficcional de Tijuana, *Ciudad de Paso*, un espacio en el que «todo terminó por hacerse narco».[606] Bajo esta perspectiva, *Al otro lado* se convierte en una exploración de las "tijuanologías", ese conjunto de estereotipos que han rodeado históricamente a la ciudad fronteriza, y que Yépez recupera para explotarlos y deformarlos hasta hacerlos inverosímiles.[607]

Como representación de una ciudad maldita, Ciudad de Paso es un lugar esperpéntico, saturado de drogadictos, coyotes, sicarios y migrantes; una realidad creada y desechada por el *phoco*, la droga contaminada que se fabrica con residuos tóxicos provenientes del suelo de la misma ciudad. De tal manera, la Ciudad de Paso de Yépez se convierte en la representación ficcional de una verdadera *Tijuana la horrible*, llegando a ser descrita como la «más detestable de las ciudades, la más

[606] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, Planeta, México, D.F., p. 230.

[607] OLIVER, Felipe, (2018), "Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicana sobre Tijuana", *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 6, n.11, pp. 370-388.

mediocre, la más asesina, la más apática, la más puerca, la más repugnante» de las urbes fronterizas.[608]

En este espacio laberíntico, la trama se centra en el personaje de Tiburón Quintero, un joven adicto al phoco, la droga más popular de la ciudad, quien está involucrado en el negocio familiar junto con su hermano Tobías. Los dos personajes, de hecho, son propietarios de una pensión que sirve de refugio para migrantes que esperan el momento de cruzar al otro lado.

Ya desde el comienzo de la novela, el protagonista, se presenta como un hombre trastornado, incapaz de encontrar su rol en un entorno complejo: Tiburón es un hombre en búsqueda de su destino, un individuo que inicialmente intentará ser traficante de drogas y que, fracasando como coyote, al final decidirá cruzar hacia *al otro lado* para escapar de su realidad. En su viaje de la "destrucción", está acompañado por una "tribu manchada", compuesta por su Ford Cougar, *Christa* (llamada así por «el corte en forma de cruz en el tablero»),[609] el *Cebraphone*, su teléfono celular y, en último, su perro *Cholo*, un xoloitzcuintle[610] que Tiburón encuentra a lo largo de la historia.

---

[608] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 322.

[609] Al hablar de Christa, el narrador añade detalles útiles a la hora de entender la realidad fronteriza de la ficcional Tijuana, afirmando que la cruz que presenta el automóvil, en realidad, indicaba «que el Cougar había sido revisado (y decomisado) por los americanos. Le abrieron tablero, asientos, llantas, carrocería. Alguien había intentado cruzar droga a Sunny City y por eso había terminado en una subasta del gobierno federal americano y luego en reventa en Ciudad de Paso, donde Tiburón lo compró en un remate. A buen precio, por cierto. Nada raro en este lado. Aquí todos tienen carro porque se trata de los automóviles desechados por el gobierno o los de conductores de Sunny City, que cambian de vehículo cada uno o dos años, gracias a los modelos ensamblados por los obreros de Ciudad de Paso. Los más rápidos del mundo, por cierto, gracias a los poderes vigorizantes del phoco. Negocio re-don-do, como siempre, en esta gandalla frontera circular». *Ivi*, p. 13.

[610] Por lo que se refiere a Cholo, como nos dice el narrador, debido a la ausencia de pelaje, todos lo confunden con un perro callejero e híbrido; a pesar de ello, Tiburón reconoce que se trata de un perro de raza prehispánica, ya que los xoloitzcuintles fueron animales sagrados por los aztecas y los toltecas. Otro aspecto interesante es el nombre elegido para el perro, ya que "Cholo" es un término que, como nos indica el autor en una nota, se utiliza para referirse a «los pandilleros y

A pesar de la trama relativamente lineal, la complejidad de la obra radica en la proyección de los pensamientos del protagonista, este anti-héroe globalizado que se encuentra bajo los efectos del phoco. De hecho, es a través de la mirada alucinada de un drogadicto que se desdibuja la realidad trastornada de Ciudad de Paso: esta distorsión de la realidad permite al autor explorar la subjetividad de su protagonista y cómo esta influye en la percepción del mundo que lo rodea, sumergiendo al lector en una atmósfera de incertidumbre y caos.

En esta novela alegórica, se aprecia una mayor atención por parte del autor hacia el utilizo de la onomástica: pues, especialmente en lo que respecta a los entornos urbanos, se presentan, por un lado, a Ciudad de Paso y, por otro, a su supuesta contraparte gemela, Sunny City. El paralelismo evocado a través de los nombres elegidos para las ciudades de este espacio fronterizo permite establecer una intertextualidad con los referentes reales de la frontera entre Tijuana y San Diego.[611]

Asimismo, detrás de la descripción ficcional de los entornos urbanos de Ciudad de Paso, se resalta la topografía urbana tijuanense, aquí rebautizada con nombres ficticios: de hecho, se describen lugares como la Antigua Constitución y la Nueva Revolución, destinos donde «van los americanos a ponerse arriba, calientes o borrachos»,[612] así como los barrios periféricos del norte donde se encuentran los

---

vagos de la frontera (o cualquier engendro con aspecto pintiparado de la frontera)» y, en concreto, Cholo tiene manchas blancas y piel oscura; *Ivi*, p. 43, nota n.3.

[611] Cabe señalar que Heriberto Yépez utiliza nombres alterados para los lugares de su obra que, aunque no sean los reales, siguen haciendo referencia clara a elementos concretos de la realidad. A través de esta estrategia, el autor establece una delimitación espacial que conserva una tensión con la realidad concreta, un recurso a través del cual Yépez recrea un modelo de organización urbana ficcional que presenta el referente extratextual, en este caso remitiendo propiamente a su ciudad natal y a su entorno fronterizo. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, mediante recursos lógico-lingüísticos que forman parte del sistema descriptivo narrativo, se da lugar a un *espacio significado*: en éste, se crea un efecto de sobreposición entre los espacios construidos ficcionalmente y aquellos de la realidad extratextual. De tal manera, Yépez crea un mundo ficticio que, aunque modificado, mantiene una estrecha relación con el mundo real, permitiéndole trabajar con temas de su ciudad natal, pero con un espacio narrativo que ofrece más libertad para explorar y cuestionar esas realidades. *Cfr.* PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción, ob. cit.*

[612] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 47.

moteles económicos en que se hospedan los migrantes, las colonias más desfavorecidas e, incluso, se menciona la capilla del San Juan Soldado.[613]

Pese a que en la novela existen evidentes paralelismos con la realidad de Tijuana y San Diego, estos dos espacios urbanos se configuran como la representación estereotipada de dos ciudades fronterizas gemelas o, en general, de dos mundos opuestos, fracturados por una frontera que, a veces, parece ser circular o laberíntica. De hecho, como se aprende a lo largo de la lectura, cuando Tiburón intenta cruzar al otro lado, descubre que el "allá" en realidad lo lleva de vuelta a su ciudad natal, desvelando de tal manera un juego de simulacros en los cuales se vislumbra un laberinto interminable. Este juego de espejos y recorridos sin salida se convierte en una metáfora poderosa del asfixiante espacio fronterizo, donde la separación geográfica entre los dos mundos parece no tener fin: los intentos de escapar del mismo conducen solo a un regreso constante al punto de origen.

En efecto, de acuerdo con Ribas-Casasayas,[614] en *Al otro lado* emerge la exploración de una realidad subyacente, cuya verdadera esencia permanece oculta para aquellos que la experimentan: el mismo protagonista es una especie de visionario alucinado que, simbólicamente, presenta una singularidad física, es decir, tiene un solo ojo funcional. Su "imperfección" visual, metafóricamente, remite a su limitación como sujeto fronterizo, atrapado en un entorno marcado por la presencia de un imponente muro, símbolo prototípico de exclusión y opacidad. Pues, a lo largo de la novela se construye el proceso de aprendizaje del protagonista, quien, como los otros migrantes, se pone en búsqueda de un punto de acceso al otro lado, una *falla* en el muro, subrayando de tal manera los esfuerzos humanos para desvelar la verdad oculta tras la barrera de la percepción.

El título mismo de la novela nos invita a reflexionar sobre la opacidad del entorno fronterizo, siendo este un espacio laberíntico, fracturado y caótico. Bajo esta perspectiva, en *Al otro lado* se ofrece la representación literaria de una frontera

[613] PALAVERSICH, Diana, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *Iberoamericana*, XII, n.46, (junio), pp. 99-110.

[614] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* p. 88.

que abarca tanto la división geográfica entre México y Estados Unidos, como a una frontera imaginada que separa la realidad física-geográfica y la anhelada por un individuo. En otras palabras, aquí la frontera adquiere los rasgos metafóricos de una delicada línea divisoria que se traza entre lo que existe y lo que podría existir, en un límite entre la realidad y el sueño. Así, pues, detrás de la configuración del anhelado "otro lado", que parece simbolizar un futuro más próspero, también se podría distinguir la oportunidad de ingresar a una nueva realidad que, más allá de lo meramente geográfico, conduce a una dimensión personal e íntima. En esta perspectiva, la constante búsqueda del personaje no parece ser simplemente una evasión de las fronteras físicas del ambiente, sino más bien un intento de transformación interior: en este contexto, la frontera se manifiesta como un espacio de transición y posibilidad.

IV.III.I *De este lado, tú de polvo eres.*

¿Y habrá suerte mejor que ser la ceniza,
de que está hecho el olvido?

JORGE LUIS BORGES

Como se ha anticipado, en la construcción ficcional de la ubre de Ciudad de Paso, Heriberto Yépez se basa en todos los tópicos negativos resultantes de las tijuanologías, que retratan a Tijuana como un espacio inmoral y violento, llevando a la amplificación extrema del proceso de antropomorfización. Si en *A.B.U.R.T.O.* los sujetos caníbales eran las maquiladoras fronterizas, en *Al otro lado* la urbe misma se encarna en el cuerpo de sus habitantes: «el mismo suelo […] está hecho de ingredientes del pocho. Al consumir esta droga sucia, los ciudadanos, literalmente, engullen su ciudad y a la vez son devorados por ella».[615] Esta imagen de la ciudad devoradora refleja la violencia y el desarraigo que caracteriza el entorno fronterizo, donde los habitantes son atrapados en un ciclo de autodestrucción

[615] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 106.

continuo. Paralelamente, la novela pone en escena la caótica transformación del espacio tijuanense como resultado de los procesos culturales de globalización y, sobre todo, de los fenómenos migratorio-transnacionales de los últimos años.

El escenario urbano descrito por el autor se presenta como un espacio *de paso,* un lugar de tránsito tal como su propio nombre sugiere, habitado por aquellos individuos que, frecuentemente, se encuentran en los márgenes de la sociedad. En concreto, esta Ciudad de Paso se constituye como la urbe de los inmigrantes, de los coyotes, de los narcotraficantes y sus *chiquinarcos*, de las prostitutas y de los adictos a las drogas. Dentro de esta realidad urbana, incluso aquellos sujetos encargados de hacer cumplir la ley, como los agentes de policía, sucumben a la corrupción y se ponen al servicio de los narcotraficantes, llegando incluso a hacer tratos con ellos.[616]

Para delinear el perfil social de este espacio, Yépez se basa en aquellos clichés de la tijuanología, retomando los asuntos acerca de las ciudades del norte de México, genéricamente consideradas como hogares de marginados. Estos individuos, al no lograr cruzar la frontera, quedan atrapados en el limbo de Ciudad de Paso, esta urbe de tránsito donde luchan por sobrevivir.[617] Se trata, por lo tanto, de sujetos íntimamente involucrados con su entorno urbano, que forman parte de la ciudad al mismo tiempo que esta forma parte de sus vidas: están vinculados a un lazo que los aprisiona, del cual no pueden escapar. Ellos han llegado a Ciudad de Paso para escapar de un país en ruinas y, sin embargo, la ciudad, como un monstruo voraz, los devora y los retiene cautivos en su seno:

> […] todas estas personas habían salido a la calle para encontrar a alguien que los ayudara a escapar de este *país arruinado*, de esta crisis económica, esta

[616] PALAVERSICH, Diana, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *ob. cit.,* pp. 99-110.

[617] Cabe señalar que en la novela la comparación que acomuna Ciudad de Paso con un lugar infernal se hace evidente de manera explícita a través de la percepción de Ræ, un joven exiliado que, tras vivir ilegalmente en Estados Unidos durante muchos años, ha sido deportado a territorio mexicano. Ræ, de hecho, describe su nuevo entorno a la par de un infierno, un espacio absurdo, donde «Suddenly things were upside down and not even he could stay straight. […] This Whoretown couldn't be real». YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 167.

> crisis total que nunca acaba, y para animarse a salir y buscar narco o coyote, toda esta gente se había emborrachado antes en los lupanares o en sus casas.[618]

Y, en un estrecho vínculo entre espacio e individuo, esta ciudad "malnacida", hogar de *cricos*[619] e inmigrantes, está tan en sintonía con sus residentes al punto que en su suelo estéril y árido «no crece planta que no esté bajo el cuidado de alguien. El suelo no permite otra planta que no sea yerba. […] Esta tierra no fue hecha para alimentar nada».[620] La ciudad, al igual que sus residentes, está impregnada de residuos tóxicos, y en su seno la vida lucha por salir a la luz, ya sabiéndose contaminada desde el principio.[621] El destino del hijo de Tiburón ejemplifica esta realidad porque, ya desde el vientre de su madre, «había vivido en una cámara de adicto, un útero lleno de pseudoefedrina, soda cáustica, veneno de ratas, *antifreezer* y ácido de batería de carro», hasta el punto en que será señalado con un corazón defectuoso y condenado a vivir, incluso antes de nacer, en «un desierto hecho de polvo de Ciudad de Paso».[622]

---

[618] *Ivi,* p. 87. [En la cita las cursivas son mías].

[619] Los drogadictos de Ciudad de Paso se apodan "cricos".

[620] *Ivi,* p. 209.

[621] La bibliografía sobre la toxicidad del suelo de las ciudades fronterizas por causa de las maquiladoras es amplia. A este propósito, se señala El Colegio de la Frontera Norte, (2019), *Reflexión sobre el impacto ambiental del muro fronterizo [Video]. Enlace: https://youtu.be/JNjwW7TSjYQ;* RIEMANN, H. (2007), "Riesgos ecológicos de la construcción del muro fronterizo", *In C. De la Parra & A. Córdova, Una barrera a nuestro ambiente compartido: El muro fronterizo entre México y Estados Unidos,* (1st ed., pp. 107-115). México: El Colegio de la Frontera Norte, Recursos Naturales, SEMARNAT, INE, Secretaría de Medio Ambiente; RODRÍGUEZ, J., CASTRO, J. (2007), "Posibles impactos de la construcción y operación del muro fronterizo sobre el ambiente físico", In C. De la Parra & A. Córdova*, Riesgos ecológicos de la construcción del muro fronterizo* (1st ed., pp. 147-167). México: El Colegio de la Frontera Norte, Recursos Naturales, SEMARNAT, INE, Secretaría de Medio Ambiente*;* en último, se señala también el documental de 2006, *Maquilápolis,* realizado por Vicky Funari y Sergio de la Torre.

[622] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 227; [En la cita las cursivas son del original].

Bajo esta perspectiva, se considera valiosa la hipótesis de Diana Palaversich[623] quien afirma que, en la obra de Yépez, casi sugiriendo un paralelismo irónico con la referencia bíblica,[624] la ciudad y sus residentes parecen estar hechos de polvo y, de tal manera, destinados a *volverse polvo*, como ejemplificado por el destino de Elsa, la ex mujer de Tiburón y madre de su hijo, quien al final se disolverá en sutil ceniza en frente del protagonista:

> […] la mitad posterior del rostro de Elsa se resquebrajó y, al caer, la nuca se deshizo en el piso y un segundo después todo su cuerpo se pulverizó frente a él. De Elsa sólo quedó un apiladero de *polvo blanco* en el piso. Y un puñado asentado en la silla. […] Enrocada por completo de tanto phoco, frente a sus ojos, se había deshecho su princesa de cristal.[625]

A partir de la representación de la realidad urbana y de su sociedad fronteriza, observamos una correlación entre el espacio y el individuo que evidencia la distopía de un entorno destrozado por las consecuencias de los procesos de industrialización y globalización, que han implementado un modelo centrado en la producción, distribución y el consumo. Aunque en *Al otro lado* las referencias a las maquiladoras sean menos frecuentes que en su obra antecedente, queda clara la crítica del autor hacia la sociedad del consumo, sean estos de bienes materiales o drogas.

Para los ciudadanos de Ciudad de Paso, el consumo de drogas y substancias estupefacientes parece constituirse como la única alternativa para sobrevivir en un contexto globalizado.[626] Y, por supuesto, en este limbo existencial, las pocas rutas de escape necesariamente remiten a figuras intermediarias, como los coyotes y los narcos quienes, tal como afirma Diana Palaversich, al igual que el Caronte

---

[623] PALAVERSICH, Diana, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *ob. cit.,* pp. 99-110.

[624] Se hace referencia al texto bíblico del *Génesis,* 3:19 y, en particular, a la cita «de polvo eres y al polvo volverás».

[625] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 314; [En la cita las cursivas son mías].

[626] PILLADO, Miguel Ángel, (2016), "La (des)mitificación de Tijuana en 'Al otro lado' de Heriberto Yépez", *Revista de estudios hispánicos*, vol. 50, n. 2, pp. 439-461.

mitológico, ofrecen la evasión al "otro lado", entendiéndolo como realidad geográfica o como estado psíquicamente alterado.

En una ciudad de drogadictos el deseo de evasión a otra realidad, logrado mediante alucinaciones, se convierte en un expediente colectivo recurrente: de hecho, a lo largo de la novela, descubrimos que la droga impregna en diferentes niveles la vida cotidiana de todos los habitantes de Ciudad de Paso, empezando desde la situación del mismo protagonista, un adicto habitual al phoco. Aquellos ciudadanos que no logran alcanzar —geográficamente hablando— el "otro lado", recurren al uso de drogas como una forma de escape ante la extrema crudeza de su realidad diaria. Como se afirma en la novela, la mayoría de los adictos de la ciudad «usaban droga sencillamente porque no se atrevían a cruzar al otro lado y la pinche droga era con lo que se conformaban…».[627]

El consumo de substancias estupefacientes se convierte así en un arma multifuncional: por un lado, les permite afrontar sus degradantes realidades y aceptar la falta de valor que les permitiera largarse en busca de un futuro mejor; mientras que, por otro lado, les sirve como impulso para sobrevivir en un espacio tan frenético y caótico, incluso para trabajar en las maquiladoras, hecho que el autor ya había subrayado en *A.B.U.R.T.O* (2005). Sin embargo, el consumo de esta sustancia, lejos de ofrecerles una verdadera salida, termina por desintegrar a los individuos, transformándolos en fantasmas, sujetos de polvo-cristal condenados a volverse ruinas humanas.

Todavía, como todas las actividades que quedan afuera de lo "moralmente aceptable", la producción y distribución del phoco —verdadero motor de la urbe entera—, además de ser símbolo de contaminación y de la deshumanización extrema, es una actividad que debe permanecer en los márgenes, como la cara obscura de una ciudad que impulsa la industrialización productora y que, a su vez, es producto del consumismo globalizado. En la novela, el narrador desvela unos de los rostros ocultos de la urbe, que actúa en sus periferias, en aquellos barrios conocidos como "cartolandias", surgidos a raíz del fracaso de la expansión de los parques

[627] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 87.

industriales. Estos espacios, descritos como «zona en las afueras del afuera»,[628] actúan como depósitos donde se acumulan objetos e individuos marginalizados.

Todo en estas áreas periféricas refleja el paisaje destruido por el consumismo industrializador, controlado por el sector empresarial, que moldea los espacios según sus necesidades: de ahí que las calles han sido estructuradas para el tráfico de los camiones de las maquiladoras y, de igual forma, al cierre de éstas, todo queda abandonado. No por coincidencia, por tanto, en estos barrios se sitúan los establecimientos encargados de la producción del phoco, esa droga de los miserables, ya que ningún otro lugar de la ciudad podría ocultar el lado más obscuro de la deshumanización más extrema.

De todas las cartolandias de Ciudad de Paso, el *Matamorros*, como sugiere su nombre —literalmente "que mata a los morros", es decir, a los niños— «era la más peligrosa, la más despiadada, desoladora y cínica».[629] Tiburón visita el Matamorros en distintas ocasiones, primero motivado por su deseo de volverse traficante de drogas y luego para visitar a su exmujer: en ambas ocasiones, se subraya la función del barrio como núcleo del consumo y de la distribución de drogas en toda la ciudad.

Además, en este espacio saturado de "laboratorios", se está procesando una nueva versión de la substancia alucinógena más popular, es decir, un «phoco más alumbrado, lo más fregón que había pasado en mucho tiempo».[630] A lo largo de la lectura descubrimos que el barrio se está volviendo cada vez más peligroso debido a las ganancias que genera este nuevo negocio, lo que inevitablemente conduce a un aumento de las hostilidades entre los varios grupos que luchan para controlar el territorio. En este mecanismo de producción y distribución, es interesante observar una circularidad: según lo expuesto por el narrador, la multiplicación de ejecuciones diarias en el Matamorros en realidad sigue una lógica que vincula estrechamente al individuo con su entorno. Significativamente, los cuerpos de las víctimas de este espacio tóxico llegan a ser los ingredientes principales del nuevo phoco, siguiendo una visión distópica de economía circular o un mecanismo en serie de fabricación:

---

[628] *Ivi,* p. 77.

[629] *Ivi,* p. 202.

[630] *Ivi,* p. 79.

> En el Matamorros, en el mismo lugar donde se extraía el polvo, luego se echaban los cadáveres del narco, desde los viciosos hasta los encobijados, así que el negocio del polvo era redondo. Autosustentable y ecológico, por así decirlo.[631]

Bajo esta trayectoria, la novela de Yépez muestra una vez más las consecuencias intrínsecas del vínculo entre los personajes, esos sujetos hechos de polvo-cristal, y su entorno urbano: el lazo que se establece entre el individuo y su entorno es casi una obsesión para el autor, que consigue convertirlo narrativamente en un instrumento a través del cual cuestiona, llevándolos al extremo, todos los temas y lugares comunes negativos vinculados a su ciudad natal y, en un sentido más amplio, a las ciudades fronterizas. Nuevamente, pues, Yépez muestra la transformación de individuos fronterizos que, habitando un espacio destrozado, se convierten ellos mismos en ruinas. Sus personajes emergen como productos disfuncionales de una realidad en desintegración: son el resultado de la falta de cuidado de un país que les niega atención.

Para un lector familiarizado con los ensayos críticos de Yépez, resultarán evidentes las múltiples referencias a los asuntos de la Leyenda Negra, hasta el punto en que las líneas de la novela evocan casi literalmente las palabras del autor en sus *Tijuanologías* (2006). De tal manera, su ficticia urbe fronteriza se constituye como la peor de las ciudades, la *Ciudad más horrible* que todo el archivo de las proyecciones de las tijuanologías ha desarrollado a lo largo de los años contemporáneos. Y, para aumentar la apuesta, emerge otra preocupación del autor que remite al debatido reduccionismo del discurso centralista que circunscribe a las regiones norteñas un conjunto de problemáticas sociales y económicas que, en realidad, afectan a toda la nación mexicana. En la opinión de Yépez, esta tendencia reflejaría una forma de miopía:

> Convertir a Tijuana en una ciudad excepcional es evidencia de nuestra hipocresía o de nuestra miopía. No es excepcional porque la frontera es una condición universal. Desde hace años la condición de frontera dejó de ser un

[631] *Ivi,* p. 222.

> concepto geográfico. […] La tendencia es juzgar la vida tijuanense como parte del extranjero o aislar sus fenómenos culturales de los del resto de la República. […] La migración masiva hacia Estados Unidos (lógicamente) no es algo que le sucede a Tijuana, sino algo que le sucede al país entero. Diariamente no son 2000 tijuanenses los que intentan cruzar, sino 2000 mexicanos en general. […] El fenómeno del cruce ilegal no es algo que primordialmente le ocurra a Tijuana, sino al país, […] pero contextualizar ese fenómeno significaría dejar de atribuirlo a la leyenda negra de Tijuana para colocarlo como efecto de la CRISIS nacional.[632]

Tomando en consideración las palabras de Yépez, resulta evidente que, en la representación ficcional de una urbe fronteriza que lleva al extremo todos los tópicos negativos sobre las ciudades de frontera mexicanas y sus residentes, el autor quiere poner de manifiesto una condición compartida por todo el país. Su ficticia Tijuana no es una ciudad exótica, sino más bien un prisma a través del cual es posible analizar la situación nacional. Además, a partir de este espacio que configura como espejo de las problemáticas sociales que afectan a México en su totalidad, es posible reflexionar también sobre los aspectos relacionados al tráfico de inmigrantes y el cruce ilegal hacia Estados Unidos, un fenómeno que afecta especialmente a las zonas fronterizas. En esta visión, bajo una perspectiva social, los flujos migratorios transfronterizos no son una problemática exclusiva de las regiones del norte, sino que deberían ser considerados como fenómenos de alcance nacional, resultantes de una crisis nacional que se quiere ocultar. En la novela, el narrador explicita claramente su perspectiva sobre la migración, afirmando que los individuos que cruzan al otro lado no son migrantes,

> Hay que llamarles por su nombre: *fu-gi-ti-vos*. Migrantes es un eufemismo. Lo que todos en este país estamos haciendo no es migrar. Lo que estamos haciendo es huir. Uno a uno estamos largando. Todos sabemos perfectamente que este país ya no tiene remedio, ya no tiene salvación. Hay que abandonarlo.[633]

---

[632] YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, *ob. cit.,* pp. 89-92.

[633] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 24.

A partir de esta reformulación de los clichés y lugares comunes que caracterizan su ciudad natal como urbe del vicio y de la inmoralidad, en las representaciones de Ciudad de Paso, Yépez no solamente presenta los lugares del entretenimiento o del vicio, sino que también nos conduce en la exploración de aquellos espacios otros, periféricos, los barrios distantes de las áreas turísticas que quedan ocultados en las recurrentes representaciones de Tijuana. Observamos que es propiamente en la exploración de estas áreas marginalizadas que se revela una vez más la conceptualización de la ciudad fronteriza como heterotopía foucaultiana, es decir, un espacio compuesto por muchos lugares alógenos y opuestos, verdadero «hervidero de laberintos adjuntos».[634] No por casualidad, la misma Ciudad de Paso, léase Tijuana, es la representación de una urbe que configura en cuanto «deshuesadero de Sunny City», contraparte de su ciudad gemela. Como enclave marginal, este espacio sirve de refugio para aquellos individuos desechados, es decir, para hombres y mujeres sumidos por las substancias alucinógenas. Estos hombres representan la cara más oscura de los fenómenos globalizadores, donde, desde una perspectiva económica de consumo, se utilizan y se reciclan los residuos de una sociedad que, al final, no puede hacer otra cosa sino convertirse en ruinas.

IV.III.II En búsqueda de una "Exit Door" dentro del laberinto fronterizo

En la novela de Heriberto Yépez, al analizar la arquitectura urbanística, es posible observar la subdivisión estructural de los distintos espacios urbanos, organizados a partir de sus diferencias sociales y económicas.[635] De hecho, cuando el

[634] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* p. 14.

[635] La subdivisión espacial y social se revela también en el interior de la pensión de la familia Quintero, como subrayado por Miguel Ángel Pillado, quien recupera la hipótesis de Ornar BRAVO PEÑA (en *Espacio fronterizo e identidad de género en 'Como una diosa' de Eduardo Antonio Parra y 'Al otro lado' de Heriberto Yépez.* Dis. Universidad de Sonora, 2010), ya que se sigue una estructura jerárquica bien establecida: Tobías, el hermano mayor, es la autoridad principal y administra el negocio; sigue su subordinado Tiburón, quien se encarga de reclutar migrantes y entregarlos a la pensión; las dos mujeres de la familia, Carmen y Marisa, tienen roles domésticos y mediáticos; en último lugar, Yulay, el hermano menor con un padre diferente y homosexual, es considerado hijo ilegítimo y ocupa el nivel más bajo en la jerarquía. En concreto, la

narrador describe los distintos espacios de la ficcional Tijuana —en cuya onomástica urbana se vislumbran los reales toponímicos— queda clara la subdivisión espacial de los barrios y de las calles del centro de la ciudad, así como las áreas marginales y periféricas.

A pesar de la distribución urbanística, el hecho de mostrar detalladamente los distintos espacios —las calles turísticas, los bares de americanos y los reservados para "paisanos", las casas y los burdeles— le sirve al autor para poner de manifiesto las fricciones y los desencuentros entre los diferentes grupos sociales que habitan estos lugares. Estas *fricciones* entre culturas distintas que, al aproximarse a los espacios limítrofes de la frontera, como, por ejemplo, fuera de la *Despedida* y hacia la *Garita,* se perciben de forma amplificada.

Además, observamos que, en estos umbrales, la descripción problematiza la supuesta división tajante entre los dos lados, revelando zonas no nítidamente establecidas, sino más bien lugares laberínticos, donde las nociones temporales casi desaparecen y sus elementos permanecen indefinidos. Específicamente, cuando Tiburón intenta atravesar la frontera entre Ciudad de Paso y Sunny City transportando ilegalmente una pareja de jóvenes en la cajuela de su vehículo, la descripción del viaje hacia *la Línea* adquiere la connotación de un descenso en un intricado laberinto en forma de embudo, cuyos puntos convergentes son, inevitablemente, las fases finales de control:

> Los últimos kilómetros del tramo hacia la Garita consisten en una serie de puentes entrelazados, los *border bridges* (la *montaña rusa* le llaman en Ciudad de Paso), que no son, por cierto, nada tranquilizantes. […] Era una espiral urbana. Una obra de macabra ingeniería americana. Un artilugio para capturar la mayor cantidad de tráfico posible, un auténtico embudo, cuyo destino eran las fases de revisión, casi al final.[636]

jerarquización familiar se refleja también en la disposición física de los personajes en el edificio de la pensión, con Tobías y Tiburón que ocupan los pisos superiores mientras que todos los otros personajes son distribuidos en el eje vertical, ocupando los pisos inferiores del hogar, hasta llegar al sótano, donde se alojan los inmigrantes.

[636] YÉPEZ, Heriberto, (2006a), *Made in Tijuana*, *ob. cit.,* pp. 193-195.

En el último momento, Tiburón decide no cruzar al otro lado y engaña a la pareja de inmigrantes dejándolos en un *Shopping Mall* de Ciudad de Paso, haciéndoles creer que están en Sunny City. La elección de este estacionamiento no es casual, ya que se presenta como un «centro comercial diseñado por los turistas que salían del *subway* binacional de esta zona de la ciudad»,[637] es decir, un símbolo del sistema sociocultural globalizador e, incluso, un emblema de lugar intermedio en el limbo fronterizo. De hecho, este shopping mall representa un ejemplo tajante del *(des)encuentro* entre dos culturas distintas, que en su interacción llevan al extremo las desigualdades e incompatibilidades.

Ubicado en el territorio de Ciudad de Paso, este centro comercial es frecuentado en su mayoría por turistas estadounidenses en su vaivén por la frontera, caracterizado por franquicias americanas, elementos que lo hacen parecer un perfecto «paisaje de la Unión».[638] Todavía, en este espacio aparentemente híbrido y posmoderno, se asiste a una proliferación de contrastes y a una incompatibilidad de elementos que subrayan las diferencias sociales: muestra de esta fricción se da a través de la imagen final de un hombre moreno que empuja un carrito con bolsas de basura fuera del pomposo centro comercial.

La representación estereotípica de lugares que deberían resultar de una perfecta mezcla entre dos culturas distintas —lo que implicaría el surgimiento de una nueva cultura, como síntesis de "lo mejor de ambas"— permite a Yépez profundizar de manera crítica en los asuntos que regulan todas las tijuanologías, desmantelando la idea de los espacios fronterizos como laboratorios de la posmodernidad. Desde esta perspectiva, es factible reinterpretar el contexto umbral de la frontera –o, en su caso específico, Tijuana– como un área donde la interacción entre desigualdades e incompatibilidades se intensifica: aquí la colusión de culturas causa una fricción o fisión de la cual emergen otras *fuerzas-de-resistencia*.

Asimismo, al presentar representaciones que difieren de las versiones que han hecho del panorama fronterizo un emblema de hibridación posmoderna, Yépez resquiebra también otro matiz de la percepción individual del sujeto que habita este espacio: la frontera parece estar en constante transformación, no queda estática ni

[637] *Ivi,* p. 201.

[638] *Ibid.*

tampoco fija, sino que se presenta como extremadamente móvil, aunque al final siempre permanezca infranqueable.[639] En esta visión, en las palabras del mismo narrador se detalla el continuo movimiento de la línea:

> Nadie discute que la frontera lleve tiempo desplazándose. Lo que se disputa es hacia qué dirección la frontera se desplaza. Según la opinión popular, en la Unión americana la frontera se está corriendo hacia el Norte, como si el escurrimiento humano del Sur estuviera asfixiándolos y los condenara a que su espacio vital algún día se les reduzca a unos pocos kilómetros al Sur del Polo Norte [...]. De este lado, por su parte, están convencidos de que lo que ocurre es lo contrario: la frontera se está desplazando hacia el Sur. Lo cual, sin embargo, no molesta a la mayoría. Lo opuesto: se dice que la tierra está feliz de volverse americana.[640]

Muestra de la continua capacidad de trasladarse de *la línea* se da al final de la novela, cuando Tiburón, decidido a cruzar hacia el otro lado, emprende su odisea personal en el desierto fronterizo, consumido por el phoco y atrapado en las garras de innumerables alucinaciones. En medio de este suplicio delirante, Tiburón se encuentra con una hilera de inmigrantes-trabajadores atrapados en lo que podría definirse como un campo de concentración. En una total distopía, el protagonista descubre que los fugitivos están siendo obligados por los "agentes de seguridad fronteriza" a trabajar para, irónicamente, construir el muro divisorio de la frontera. Aún más, el pago de estos trabajadores se descubre que es nada menos que el phoco, la misma substancia alucinógena producida en Ciudad de Paso. Todos ellos consuman drogas para seguir construyendo la muralla fronteriza que, por supuesto, está compuesta de phoco.

En el esperpéntico espacio de una *tierra de nadie*, se hace evidente una vez más el vínculo que une al individuo con su espacio, en línea con una dimensión

[639] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

[640] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* pp. 116-117.

económica circular: en esta perspectiva, el cuerpo del migrante se convierte en «el centro de un sacrificio de índole económica»[641]:

> Y no es que no sólo aquellos ilegales trabajan en levantar muro sino que, por lo que podía ver en este lugar, había cadáveres en la parte trasera, y al parecer eran incinerados, y sus cenizas luego pasaban a ser parte del material con el qué se construía el muro mismo. De tal modo que conforme los ilegales van llegando a este punto de La Pasadera, y se unen a este campo de trabajo, trabajan en levantar un pedazo del muro, y conforme trabajan van muriendo y conforme van muriendo su polvo se hace muro y el muro se vuelve, entonces, imparable, infinito.[642]

Continuando su travesía, Tiburón decide saltar el muro solamente para descubrir que, paródicamente, detrás de este hay otra muralla; al intentar rodearla, se da cuenta de que hay más paredes, lo que lo lleva a comprender lo inevitable.

> Tiburón, sin embargo, no podía creer lo que vivía. Era un vasto sistema de muros, intersecándose, un laberinto gigantesco, hecho de grandes paredes, de tremendos pasillos. El laberinto que tienes que atravesar si quieres llegar al otro lado.[643]

En este momento, el protagonista se da cuenta de que está atrapado en un laberinto infinito: recorriéndolo, Tiburón comprende que «*también Ciudad de Paso era un laberinto*, sólo más desordenado».[644] Progresivamente, el laberinto se transforma en otro lugar: su huida lo conduce de vuelta al punto de partida, es decir, a la misma ciudad de la que había intentado escapar. Aquí descubrimos que el "otro lado", en realidad, no es otra cosa sino "este lado", o sea, el punto donde todo empezó. Pues, alternando entre dos realidades, una distorsionada por el phoco y otra

[641] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* p. 92.

[642] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 292.

[643] *Ivi,* p. 294.

[644] *Ivi,* p. 302; [En la cita las cursivas son del original].

que se define como la «realidad general», el protagonista culminará su odisea paradójicamente en la propia Ciudad de Paso.

En una última tentativa para alejarse del laberinto, el protagonista decide acelerar «contra aquel maldito muro, contra aquella maldita muralla de contención»[645] y, al estrellarse contra el muro, cree haber cruzado la frontera. Su desesperada huida se concluye con dos agentes de policía que lo reaniman y lo conducen de vuelta al centro de detención temporal para ilegales: simbólicamente, su fracaso revela el destino de todos los fronterizos que, aunque intenten cruzar el límite, acaban atrapados en el mismo lugar.[646]

Al final, la novela termina con el protagonista que, despertándose, descubre estar en la pensión de su familia, ahora rodeada por agentes de policía dispuestos para asaltar el edificio. Esta vez Tiburón, decidido a continuar su huida hacia el "otro lado" y, apelando a su substancia favorita, consigue dar su último salto para lograrlo. En este momento, el mismo Tiburón se convierte en «puro humo» que, acompañado por el viento, se eleva en el cielo de Ciudad de Paso.

En concreto, en *Al otro lad*o, la noción de la frontera excede el mero referente geográfico: el deseo de alcanzar este anhelado "otro lado", que es casi una obsesión en la narración, no solamente se refiere a un espacio territorial diferente, sino que conjuga la oportunidad de acceso a otra realidad con la exploración de las orillas de la conciencia individual. De hecho, no se limita únicamente a la búsqueda de una evasión a través de drogas y substancias para alterar la propia percepción, como se ha visto en el retrato de los habitantes que recurren a las drogas para sobrevivir en un entorno tóxico. Más bien, en la novela se presenta otra forma, específicamente íntima, de exploración y comprensión de unos límites, es decir, de aquellos márgenes que se extienden hasta las orillas de la conciencia en el ámbito interior y personal. Por esta razón, al igual que en su novela antecedente, también en *Al otro lado*, se vislumbran los matices de una frontera que vuelve a ser percibida otra vez en los términos íntimos y personales. En líneas con los fines de nuestro estudio, proponemos denominar este fenómeno como "fronteriorización", entendiendo con este la

[645] *Ivi,* p. 304.

[646] RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), "La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.", *ob. cit.,* pp. 77-94.

referencia al impacto experiencial de la frontera, descrito a partir de la combinación de las percepciones *corporales* y *psicológicas* de los individuos que viven y experimentan este fenómeno. La frontera no es simplemente un límite físico o simbólico, sino una compleja experiencia corporal. En esta visión, este proceso experiencial queda expresado perfectamente por las palabras del mismo Yépez, según el cual la frontera no es simplemente un límite geopolítico, no queda "afuera", sino más bien se arrastra en el interior de cada individuo, adquiriendo las semblanzas de «una raya que divide los dos lados de nosotros mismos, los dos hemisferios cerebrales, nuestras dos almas».[647]

Por lo examinado, resulta evidente que la frontera de los habitantes de la ficticia Tijuana se constituye como algo interiorizado en los términos rutinarios y, en línea con un proceso simbiótico, siendo este un laberinto indefinido, condena a sus residentes a ser individuos fracturados, divididos en sus múltiples identidades, en búsqueda de una realidad en cuyo seno todas las nociones tengan un significado unívoco.

A lo largo de la novela se observa que el *otro lado* se convierte más bien en una alegoría del deseo en su forma más abstracta, un anhelo de los residentes de escapar del estado intermedio fronterizo: en su limbo, el protagonista parece vagar en un viaje a mitad entre el aprendizaje y la desgracia, siempre oscilando en el medio entre la realidad objetiva y la alucinación provocada por el phoco, permaneciendo así atrapado en una espiral sin salida.

La misma noción del "otro lado" adquiere cada vez formas y localizaciones diferentes, reflejando una ambigüedad intrínseca que se manifiesta en la indecisión del protagonista para cruzar: de tal manera, el alcance de una "otredad" queda constantemente desplazado, como subrayado por Diana Palaversich, a la par de «la mera esencia del deseo que por definición es inalcanzable».[648]

En esta cuarta novela de Heriberto Yépez, la imagen que se crea alrededor del concepto de frontera es ambivalente y, sobre todo, su visión depende de su observador: para el protagonista, se trata en primer lugar de una barrera geográfica, un

[647] YÉPEZ, Heriberto, (2005a), *A.B.U.R.T.O*, *ob. cit.,* p. 182.

[648] PALAVERSICH, Diana, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *ob. cit.,* p. 108.

límite establecido que divide dos espacios territoriales; además, la muralla ejemplifica la inalcanzable hibridación cultural, constituyéndose como el espacio donde se manifiestan todas las fricciones y los desencuentros entre grupos sociales diferentes.

Sin embargo, las repercusiones de dicho límite se extienden hacia el sur, es decir, afectando los espacios de las ciudades de frontera e, incluso, influyendo en la construcción de las identidades individuales de sus residentes. Yépez pone de manifiesto la representación de una frontera íntima y personal, a veces permeable, pero al final nunca verdaderamente franqueable. Se trata de una raya que divide al protagonista en dos y este último, por su parte, corre el riesgo de disolverse en la ambigüedad de una realidad opaca y perder sus propios límites. Por esta razón, opta por vivir en las orillas de su conciencia. En la decisión final del protagonista, se vislumbra el real significado del deseado "otro lado" que solo se puede alcanzar a través de una metamorfosis que ocurre en el interior del sujeto fronterizo, una revolución que actúa en el nivel interior:

> [Y] a sabiendas de que lo fácil es el rechazo y no el ascenso, se prendió vorazmente de la bombilla, mas no para succionar, como había hecho hasta entonces, sino para soplar a aquel polvo grosero su nuevo aliento, insuflándoselo hasta que la bombilla reventó y con ese nuevo polvo expandido fue capaz de exaltar cada cosa, hasta que cada cosa reventó su coraza e hizo del polvo antes sucio una nueva alianza, una entrega entera, fervorosa, una fe completa, para hacer de Ciudad de Paso—la más detestable de las ciudades, la más mediocre, la más asesina, la más apática—hacer de ella—la más puerca, la más repugnante—, hacer de ella una ciudad sagrada, convirtiendo a la puta en una mística.[649]

En su obra *Al otro lado*, Yépez presenta una ficticia Tijuana narcotizada, en línea con su conceptualización de ese realismo narcotizado: el autor, ante la imposibilidad de describir su ciudad, amalgama todos los tópicos negativos de las urbes fronterizas llevándolos a sus límites más extremos. El resultado es una

[649] YÉPEZ, Heriberto, (2008), *Al otro lado*, *ob. cit.,* p. 322.

reconstrucción ficcional y alucinada de un entorno urbano fronterizo que supera en horror todas las imágenes de las representaciones previas que han retratado a Tijuana como epítome del mal. El propósito de Yépez es ofrecer una imagen fiel a las tijuanologías para, irónicamente, desmitificar y evidenciar la absurdidad de todos los discursos sobre las ciudades fronterizas. Al mismo tiempo, a través de este retrato, Yépez revela los matices de las nuevas tijuanologías, es decir, aquellos "nuevos mitos" que aguardan los espacios fronterizos como lugares donde se destaca la correlación que une espacios y seres humanos fracturados y marginados. Ciudad de Paso, urbe heterotópica de su contraparte gemela, configura en calidad de un deshuesadero y, en cuanto tal, puede ser solamente el hogar de individuos desechados. Aquí el imaginario urbano que emerge parece no permitir el alcanzo de algo mejor: pues, a los residentes de la esperpéntica ciudad fronteriza, sólo les queda encontrar una salida de emergencia a partir de una renovación interior.

IV.IV. Síntesis

A la luz de lo analizado, es posible repensar las novelas de Yépez desde una perspectiva unificadora que las reúne bajo el concepto de *desintegración/fragmentación individual*, núcleo temático que permite entender la percepción del autor sobre la naturaleza fragmentaria de la identidad del sujeto fronterizo.

En las obras que se acaban de analizar, las tijuanologías y el archivo contradictorio sobre Tijuana representan las coordenadas críticas que guían a Heriberto Yépez en la exploración y la reconstrucción del trasfondo urbano en el cual se desenvuelven los personajes principales de *A.B.U.R.T.O.* (2005) y *Al otro lado* (2008). Estas novelas ofrecen una imagen de Tijuana y su contexto sociocultural que ejemplifica los desencuentros y las contradicciones presentes en los intersticios fronterizos: la ciudad emerge como "contradicción no resuelta", producto de fuerzas que generan tensiones entre la atracción y la repulsión, a la par de las fuerzas magnéticas entre dos imanes. La urbe fronteriza, inmersa en una continua descarga de consumismo, ha olvidado su pasado para convertirse en un producto turístico consumible en medio de una búsqueda de sensaciones extremas y de una perpetua insatisfacción crítica.

En las novelas de Yépez persiste la imagen de una ciudad maldita, aunque su propósito sea el de desmitificar y evidenciar la absurdidad de todos los discursos que enuncian, dándoles forma, a las ciudades fronterizas. Al mismo tiempo, se vislumbran los matices de las Nuevas Tijuanologías, es decir, los discursos críticos recontextualizados a la luz de los acontecimientos contemporáneos que requieren nuevas estrategias para abordar espacios protagonizados por seres humanos fracturados y marginados. Se presentan historias trastornadas a través de las visiones alucinadas de individuos que llegan a representar la conformación geopolítica del límite, como un espejo que permite manifestar las consecuencias individuales que se desprenden del vivir en un espacio fracturado.

A través de su prosa, el autor describe un mundo que es en parte Tijuana y en parte distopía: su ciudad natal se erige como el epicentro de las maquiladoras, de los narcotraficantes y de los innumerables migrantes que aguardan en sus límites la oportunidad de cruzar al otro lado. Mediante la representación de la realidad

urbana y de la sociedad fronteriza, Yépez revela la distopía de un espacio destrozado por los procesos de industrialización y globalización, que han implementado un modelo centrado en la producción, la distribución y el consumo. En sus novelas, resalta el papel de un sistema económico que perpetúa constantemente la producción de desechos, sean estos objetos o personas: aquí las maquiladoras, representaciones del instinto caníbal de la sociedad del consumo, son los "monstruos" que ensamblan los cuerpos de los seres fronterizos, los explotan y al final los desechan como basura. Los sujetos fronterizos que habitan este mundo-basura se vuelven ruinas humanas, condenados al rechazo: son el producto de una sociedad y un entorno disfuncional.

A través de sus novelas se hace posible profundizar en la comprensión de la frontera como una realidad tanto geopolítica como fenomenológica, experimentada por sus habitantes: la falla existe como límite geográfico y psicológico, a veces manifestado por las drogas o por los desórdenes psíquicos. En la narrativa de Yépez, la frontera geopolítica continúa siendo percibida como el muro de la división; sin embargo, se deslindan sus repercusiones en aquellos que la atraviesan y experimentan diariamente. Se hace evidente, pues, la interiorización de todos los aspectos representados por la frontera geopolítica, subrayando así la interrelación entre el espacio y el individuo: en esta realidad narcotizada, los habitantes humanos fronterizos se enfrentan a sus propios límites y desafíos.

Los protagonistas de Yépez vacilan constantemente entre el deseo de irse o quedarse, reflejando la experiencia común de aquellos que habitan en un espacio fronterizo: atrapados en una división íntima y personal, una línea que los fragmenta internamente. El anhelado "otro lado" sólo se logra a través de una metamorfosis interna, una revolución que ocurre en el sujeto mismo.

En este escenario, el imaginario urbano que emerge parece no ofrecer una salida hacia algo mejor, ya que, a los habitantes de la esperpéntica ciudad fronteriza, marcada por su grotesca realidad, sólo les queda encontrar una vía de escape a partir de una transformación interior. Esta renovación del ser se presenta como la única posibilidad de liberación, ya que las fronteras, tanto externas como físicas y emocionales, siguen siendo infranqueables.

CAPÍTULO QUINTO
LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

V. Universos Fronterizos: las múltiples dimensiones de la frontera en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.

> No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea adentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intenta cruzarlas.
>
> Mi nombre es Luisumberto y mi religión es la Frontera.
>
> LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

Nacido en Tijuana, Baja California, en 1962, Luis Humberto Crosthwaite es escritor, columnista, autor de adaptaciones para el teatro y coordinador de proyectos editoriales. Con una trayectoria literaria de casi treinta años, a partir de los años Noventa su nombre destaca, junto con otros autores del norte, en el panorama de la narrativa mexicana contemporánea.

Entre sus obras más sobresalientes destacan los libros de cuentos *Marcela y el Rey al fin juntos* (1988), *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto* (1990), *No quiero escribir no quiero* (1993; 2020), *Estrella de la calle sexta* (2000; 2020), *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002; 2011; 2020); y las novelas, entre las cuales se encuentran *El gran preténder* (1990; 2020), *La luna siempre será un amor difícil* (1994), *Idos de la mente, la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001; 2010), *Aparta de mí este cáliz* (2009; 2020) y *Tijuana: crimen y olvido* (2010; 2020); en último, en 2002 coeditó *Puro Border: Dispatches, Snapshots & Graffiti from La Frontera.* Cabe señalar que, después de catorce años, en mayo 2024 Luis Humberto Crosthwaite ha publicado una nueva colección de cuentos, *El último show del Elegante Joan*.

Crosthwaite ha sido columnista en publicaciones periódicas mexicanas y estadounidenses;[650] ya fundador de su editorial Yoremito con el objetivo de difundir las obras literarias de los estados del norte de México, en 2020, durante el apogeo de la pandemia global de COVID-19, emprendió un nuevo proyecto editorial, Edición de Cuarentena 2020, a través del cual reeditó algunas de sus obras más destacadas para distribuirlas de manera gratuita en formato digital.[651]

Ganador del Premio Testimonio Chihuahua (1992) con su relato testimonial *Lo que estará en mi corazón (Ña'a Ta'ka Ani'mail)* y del Premio Nacional de Cuento Décimo Aniversario del Centro Toluqueño de Escritores (1994) por *No quiero escribir no quiero*, sus obras han sido acogidas con beneplácito por la

[650] Luis Humberto Crosthwaite ha sido columnista de *The San Diego Union-Tribune* y colaborador de *Día Siete, Milenio Diario* y *Reforma*.

[651] La *Edición de Cuarentena 2020* representa un proyecto personal del autor junto con Karla Rojas Arellano, además de ser un sentido homenaje a su amigo fallecido en el mismo año, Herbert Axel González. Desde 2020, Luis Humberto Crosthwaite, autodefiniéndose «editor orquesta», ha asumido todas las responsabilidades editoriales, encargándose tanto de la selección de los títulos como del diseño de portadas y la maquetación, con el intento de ofrecer de forma gratuita parte de su producción literaria —que antes había sido editada por diferentes editoriales, empezando por *Joaquín Mortiz* hasta llegar a *Tusquets Editores*— en formato digital. En concreto, el mismo autor se ocupó de la distribución de sus obras mediante una página en la plataforma social de *Facebook* titulada "Libros de Luis Humberto Crosthwaite", un grupo de lectura que él fundó en 2020. En una entrevista realizada en 2021 por Mixar López para *Los Ángeles Times,* Crosthwaite explicó las razones detrás de su decisión de ofrecer sus libros de forma gratuita en una plataforma social como Facebook, comentando: «Para mí la pregunta es al revés: ¿para qué venderlos? Yo escribo para ser leído y la gente no siempre tiene lana. Te aseguro que he ganado más lectores ofreciéndolos así que estando en librerías. Muy pocos escritores mexicanos viven de sus regalías, pero muchos escritores prefieren tenerlos encerrados a regalarlos. Eso no lo entiendo. Mis libros están en Facebook para que la raza los lea. Pasen al grupo "Libros de Luis Humberto Crosthwaite", ahí están mis historias para leerlas, gozarlas, bailar con ellas» [enlace a la entrevista: https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2021-07-24/mash-up-retorico-entrevista-con-luis-humberto-crosthwaite, publicada el 24 de julio de 2021, s/p]. Las obras publicadas y distribuidas gratuitamente en el marco del proyecto "Edición de Cuarentena 2020" incluyen siete de sus textos más destacados, seleccionados personalmente por el autor: *Aparte de mí este cáliz, El gran preténder, Estrella de la calle sexta, No quiero escribir no quiero, Instrucciones para cruzar la frontera* y *Tijuana: crimen y olvido.*

academia literaria, y sus cuentos han sido incluidos en numerosas antologías tanto a nivel nacional como internacional.[652] En concreto, por las audaces invenciones estilísticas, su hibridismo y las particulares estructuras narrativas, la mayoría de los críticos, tanto nacionales como internacionales, consideran a Crosthwaite como uno de los autores más destacados de las regiones norteñas de México y, en particular, de Tijuana.[653]

---

[652] Entre las más destacadas antologías que incluyen los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite se mencionan: PEREA Héctor (comp.), (1992), *De surcos como trazos, como letras*, CNCA; ORTEGA, Julio (comp. y pról.), (1997), *Antología del cuento latinoamericano del siglo XXI. Las horas y las hordas*, México, Siglo XXI, Editores La creación literaria; DA JANDRA Leonardo (comp.), (1997), *Dispersión multitudinaria: instantáneas de la nueva narrativa mexicana de fin de milenio*, Planeta Mexicana, México D.F.; ZAVALA Lauro, (2000), *La ciudad escrita: antología de cuentos urbanos con humor e ironía*, Ediciones del Ermitaño (Minimalia Clásica); RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.; Agustín, José, (selecc. y pról.), (2005), *Antología de la novela mexicana del siglo XX*, Nueva Imagen, México: D.F.; GÓMEZ MICHEL, Gerardo (selecc. y pról.), (2014), *Cruzando al otro lado (del milenio): cuento bajacaliforniano de entresiglos*, Nortestación, Baja California; y PARRA, Eduardo Antonio (comp.), (2015), *Norte. Una antología*, Ediciones Era, Universidad Autónoma de Sinaloa, México.

[653] Como ya se ha señalado en el capítulo tercero de este trabajo, "Escribir en el norte de México", son muchos los críticos que consideran a Luis Humberto Crosthwaite como uno de los autores más representativos de la literatura de la frontera norte. Además de los ya mencionados, cabe señalar el artículo de Humberto Félix Berumen, *Una síntesis sumaria de la narrativa de Baja California* (1997), publicado en la revista "Tierra Adentro"; el mismo Heriberto Yépez en su *Made in Tijuana* (2005); incluso, se señala que, Rafael Lemus, en su debatido artículo *Balas de salva*, menciona al mismo Crosthwaite en un elogio de sus producciones literarias, comentando: «Nadie ha reído más sonoramente en la frontera norte que Luis Humberto Crosthwaite. Él es, quizá, el mejor de los autores deliberadamente fronterizos. *Estrella de la calle sexta* es la cima de la narrativa chola. Es, también, una tenue promesa de la narcoliteratura que no vendrá. Donde los otros crean una prosa lesiva, toda oído, Crosthwaite compone una toda artificio, precisa para su mundo. Donde los otros ordenan, Crosthwaite respeta el absurdo y trabaja fragmentariamente. Donde los otros echan mano del costumbrismo más minucioso, Crosthwaite juega con el minimalismo, las alusiones, la sutileza. […] Lo que anima su escritura es la mitografía: hacer de la frontera un espacio arquetípico. Hacerlo sin petrificarla» en LEMUS, Rafael, (2005) "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *ob. cit.,* p. 42.

Entre las características más sobresalientes de la producción literaria de Luis Humberto Crosthwaite destaca cómo, su ciudad natal, Tijuana —al igual que en el caso de Heriberto Yépez— determina el rumbo de todas sus ficciones. Su producción literaria explora el espacio de Tijuana como lugar simbólico y geográfico heterogéneo a partir del cual el autor sitúa sus historias y personajes. De hecho, la presencia de la frontera tijuanense constituye el núcleo temático de sus producciones, como coordenada a partir de la cual se reconstruye tanto el espacio de la ciudad como las intimidades de sus personajes.

En su obra literaria, Tijuana emerge como ámbito de exploración y, sobre todo, de negociación continua, siendo un espacio liminal en cuyo interior colindan las culturas nacionales de México y Estados Unidos: es en esta fricción cultural donde surge y se configura la vida fronteriza. En otras palabras, Tijuana es el personal laboratorio artístico del autor: con su narrativa minimalista recrea las atmósferas del enclave fronterizo, llegando a la construcción de «una Tijuana en la mente, universal y duradera».[654]

La imagen de la frontera que resalta en la narrativa de Crosthwaite se distancia de todos los tópicos que forman parte del *archivo*[655] sobre su ciudad, para dar lugar a un discurso que revitaliza la dinámica de dicha realidad. El autor se aleja con habilidad de los lugares comúnmente asociados con las urbes fronterizas —sean éstos los tropos del narcotráfico y la violencia— para adentrarse en las

[654] VILLORO, Juan, "Prólogo", en CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020), *Estrella de la calle sexta*, Ediciones de Cuarentena 2020 (Originariamente publicado en mayo de 2000, en la reseña de "Estrella de la calle sexta, de Luis Humberto Crosthwaite" en *Letras Libres*. Disponible en el enlace: https://letraslibres.com/libros/estrella-de-la-calle-de-luis-humberto-crothwaite/), p. 6.

[655] Tal como señala el crítico Humberto Félix Berumen en *Tijuana la horrible* (2003b), los libros de Crosthwaite destacan entre las pocas excepciones que ofrecen una visión diferente de Tijuana, que se aleja de la imagen de la urbe del vicio; el crítico, de hecho, afirma que las producciones de Luis Humberto Crosthwaite, Federico Campbell y Rosina Conde «son hasta ahora las únicas recreaciones que poseemos de Tijuana en que no han pasado por el estereotipo, erigido en mito identificatorio, de la ciudad corrupta y malsana. Es, por el contrario, una recreación de la ciudad a la vez fresca y lúdica, apasionada. Descrita, asimismo, con un tono desenfadado y sin nostalgia complaciente», p. 237.

múltiples facetas de lo que se constituye como un "laboratorio social".[656] Es decir, aunque Luis Humberto Crosthwaite sea un autor arraigado en su ciudad natal, su representación literaria revela la creación de un mapa psicogeográfico único, en el cual se reconsidera el espacio fronterizo como un tema a través de la vida cotidiana de los individuos marginados (los cholos, los obreros, los inmigrados indocumentados) que lo habitan.[657] Según señala el crítico capitolino Miguel Rodríguez Lozano, el autor de Tijuana presenta «una propuesta estética que busca por diferentes caminos mantener una simbiosis equilibrada entre lo artístico y lo social».[658]

La frontera de Crosthwaite configura como una *meta-frontera* experimentada, cruzada, sufrida, amada y odiada: es una línea que simultáneamente une y separa, atrae y repele, en la que se experimenta el nacimiento y la muerte.[659] Pues, en esta visión, el espacio retratado literariamente por el autor constituye el ambiente propicio para la exploración del lado más humano y cotidiano de la vida en la frontera: su labor artística, como destacado por María Socorro Tabuenca Córdoba, logra armonizar lo simbólico con lo real, redefiniendo así el sentido de pertenencia y la identidad del sujeto fronterizo.[660]

Tal como destaca el crítico tijuanense Humberto Félix Berumen, la producción de Luis Humberto Crosthwaite se distingue por ciertos elementos fundamentales que encapsulan todo el sentido de su cuentística: éstos incluyen «la intención

---

[656] VILLORO, Juan, "Prólogo", en CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020), *Estrella de la calle sexta*, *ob. cit.*

[657] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, *ob. cit.*

[658] *Ibid.,* p. 33.

[659] Además, como se profundizará, en la cuentística del autor el elemento "frontera" está sujeto a varios tratamientos que dan vida a lo que Patricia Isabel Peláez define como un verdadero "mosaico": es decir, se observa en las obras de Luis Humberto Crosthwaite la existencia de múltiples "fronteras" que configuran bajo las reconfiguraciones en términos espaciales, metafóricos, psicológicos, temporales y tipográficos. PELÁEZ, Patricia Isabel, (2008), "El mosaico fronterizo en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.", en Nora GUZMÁN (Coord.), *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, México: University of Texas al El Paso, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Eón, pp. 117- 132.

[660] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *ob. cit.*

lúdica que permea su escritura, la inclinación paródica, la intertextualidad, lo mismo que el uso del humor festivo y un marcado interés para las formas breves de narración».[661] En particular, el tono lúdico, según Félix Berumen, representaría el principal elemento a través del cual se articula la narrativa de Crosthwaite mediante el uso de recursos como el humor festivo y la ficcionalización de personajes históricos. Asimismo, en su cuentística resalta el juego paródico, obtenido por medio de la superposición de un texto parodiante y otro parodiado, en el cual frecuentemente se observa la presencia de la voz autobiográfica (identificada como "Luisumberto" o "Luis Humberto") que hace aún más interesante el texto.[662]

Otros de los méritos del ejercicio literario de Crosthwaite se relacionan con su empleo de la lengua coloquial, a través de la cual describe su entorno fronterizo.[663] Juan Villoro, a este propósito, afirma que «leer a Crosthwaite es un acto migratorio, un traslado sin visa ni pasaporte entre el fuego cruzado de sus idiomas», apodándolo «miembro de la Real Academia del Spanglish».[664] Habría que anticipar que el lenguaje empleado por el autor tijuanense sirve más como instrumento estético para su narrativa, pues sin la pretensión de reflejar una auténtica oralidad fronteriza, ya que Crosthwaite utiliza una lengua y una sintaxis que son el resultado de su propio artificio. Como afirmado por Rodríguez Lozano, en el nivel estilístico del autor, el empleo del lenguaje coloquial cumple una doble función: por un lado,

[661] FÉLIX BERUMEN, Humberto, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, *ob. cit.,* p. 131.

[662] Un ejemplo se encuentra en "Blues Presidenciales*"*, cuento incluido en *No quiero escribir, no quiero*, en el cual el autor parodia la biografía de Benito Juárez, quien fue presidente de México entre 1858 y 1872.

[663] Tal como se había analizado en los capítulos antecedentes, en la producción de varios escritores de la frontera norte se destaca el empleo de una escritura "híbrida", en la cual se integran expresiones que proceden del inglés y del Spanglish (integradas al español de manera espontánea), así como el uso de jergas juveniles o lenguajes marginales estereotípicos (frecuentemente asociados con los orígenes de los personajes).

[664] VILLORO, Juan, "Prólogo", *ob. cit.,* p. 6.

envuelve y da vida al mundo fronterizo narrado y, por otro lado, logra proyectarlo de manera efectiva a través de una escritura altamente evocadora.[665]

> La belleza es para Crosthwaite un afilado efecto de contraste. En una saga de polvo y basura encuentra la motivación de su poesía. Atento a las imágenes de melancolía, colecciona crepúsculos en sus lentes oscuros. […] Crosthwaite parte de lo mínimo —por ejemplo, la etiqueta de la cerveza Tecate, donde se recorta el cerro Cuchumá— y lo transforma en un emblema heráldico, un campo historiado por la leyenda.[666]

Sin embargo, como el propio autor afirma en varias ocasiones, Crosthwaite es consciente de la complejidad de Tijuana, así como de las múltiples influencias lingüísticas y culturales que la caracterizan. De hecho, el autor reitera que su estilo narrativo no pretende ejemplificar un lenguaje "fronterizo" unívoco ni tampoco colectivamente empleado. En este sentido, admite que su artificio lingüístico no es más que su forma de ofrecer una representación auténtica y enriquecedora de su entorno, capaz de captar la esencia de su ciudad y ofrecer una imagen verosímil de esta.[667]

En sus palabras:

> Esta forma de narrar es invención mía. 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, y la mayoría de la gente no se queda. Yo lo que hago

[665] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, *ob. cit.*

[666] VILLORO, Juan, "Prólogo", *ob. cit.,* pp. 7-8.

[667] Su novela *El gran preténder* es quizás el ejemplo más destacado de este artificio lingüístico, ya que el autor utiliza un lenguaje especificadamente local, es decir, la jerga de los cholos, como se profundizará en los siguientes párrafos.

> es crecer, hacer más grande este aspecto que a mí me resulta tan interesante de la ciudad, una especie de mestizaje.[668]

En su escritura, Crosthwaite logra alcanzar la reconstrucción de una imaginaria vida fronteriza, mediante la cual se pone de manifiesto un espacio vivido y practicado que, a través de sus experiencias más concretas, no necesita de adornos teóricos ni abstracciones superfluas. Tal como lo señalado por Alicia Llarena,[669] Crosthwaite, en su forma de articular la "espaciología" del contexto tijuanense, vincula la percepción de la frontera con lo cotidiano a través del arsenal popular de su región, sobre todo aprovechando elementos que proceden del ámbito musical.[670] De hecho, el autor incluye en sus obras elementos de diferentes procedencias, empezando por las letras de la música norteña o rock, así como las referencias a la cultura norteamericana: influencias que se muestran tanto en su nivel estilístico como en lo lingüístico, subrayando la estrecha relación entre música y literatura que permea toda narrativa de Crosthwaite. En su procedimiento, el autor vivifica el espacio de sus textos y de su misma ciudad natal, llegando a la creación de un universo ficcional que trasciende las fronteras y que ha alcanzado notoriedad internacional.

Como se ha expuesto en los capítulos anteriores, el enfoque de este análisis se centra en la exploración de las representaciones del espacio urbano de Tijuana en la obra del autor, así como en la investigación destinada a resaltar la reconfiguración del elemento "frontera" en su cuentística. Siguiendo la línea trazada por el estudio de Heriberto Yépez, la lectura propuesta busca destacar la imagen del entorno fronterizo para evidenciar las complejas interrelaciones que vinculan el sujeto de frontera con su espacio, en línea con el fenómeno de la *fronteriorización.* Con

---

[668] Luis Humberto Crosthwaite entrevistado por Myriam Vidriales en "Narradores del futuro. Entrevista a Luis Humberto Crosthwaite", en *Punto G.*, diciembre 2000, Web. [Cita extracta de ÁBREGO, Perla, (2006), "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *ob. cit.,* p. 28].

[669] LLARENA, Alicia, (2007), "El centro está en el Norte: Luis Humberto Crosthwaite", en Alma Leticia MARTÍNEZ FIGUEROA (ed.), *Literatura mexicana e Hispanoamericana. Perspectivas de estudio y propuestas historiográficas*, Universidad de Sonora (México), pp. 145-158.

[670] En sus producciones se mencionan figuras como José Alfredo Jiménez, Agustín Lara, Los Tigres del Norte y Pedro Infante, entre otros.

este propósito en mente, la investigación se enfocará en obras que presentan de manera más explícita tanto la reconversión ficcional e irónica de la ciudad de Tijuana como la ficcionalización del elemento "frontera" a través de las distintas reconfiguraciones que Luis Humberto Crosthwaite le otorga. En todos los casos, el objetivo será evidenciar la percepción de una frontera íntima y personal, entendida como una realidad que influye profundamente en la construcción de las identidades de todos los sujetos que habitan en las regiones fronterizas.

El corpus literario seleccionado para este análisis comprende una variedad de cuentos[671] incluidos en las colecciones del autor tijuanense, específicamente en

[671] Para fines de esta investigación, y siendo el corpus de estudio en parte compuesto por cuentos, es necesario precisar que adoptaremos el Modelo Paradigmático teorizado en 2006 por Lauro Zavala para diferenciar entre los tres grandes paradigmas narrativos del cuento (clásico, moderno y posmoderno), a partir de los componentes formales, estructurales y lingüísticos de cualquier narración (*inicio, tiempo, espacio, narrador, personaje, género, lenguaje, intertexto y final*). En su modelo, comparando la naturaleza de cada uno de estos componentes, Zavala afirma que el cuento posmoderno está formado por la Simultaneidad o los *Simulacros* de los rasgos Clásicos y/o Modernos; el mismo modelo ha sido utilizado por el crítico mexicano para establecer la distinción entre los rasgos paradigmáticos de la minificción literaria (2008) y de la minificción audiovisual (2012). Es importante destacar que, aunque existen ciertas convenciones genéricas, estas categorías no se refieren necesariamente a una cronología lineal, sino más bien a diferentes enfoques narrativos que han surgido a lo largo de la historia de la narrativa. En su artículo (2007b), "De la teoría literaria a la minificción posmoderna", tal como lo señala Zavala, el cuento clásico se caracteriza por una estructura circular, epifánica, secuencial, paratáctica y realista, mientras que el cuento moderno exhibe una estructura arbórea, una espacialización del tiempo, una estructura hipotáctica, epifanías implícitas o sucesivas y un enfoque antirealista. En cuanto al cuento posmoderno, Zavala lo define como rizomático, intertextual, itinerante y antirrepresentacional: en lugar de representar o anti-representar la realidad, los cuentos posmodernos presentan una realidad textual; la autoridad se desplaza del autor al lector en cada lectura del cuento y hay una yuxtaposición de las lógicas en cada fragmento del texto. En otras palabras, el sentido de cada elemento narrativo es itinerante, lo que significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente entre diferentes lógicas. A la luz de las consideraciones de Zavala, según el cual el cuento posmoderno es intertextual —rasgo que es notable en los textos de Luis Humberto Crosthwaite— el crítico mexicano destaca la intertextualidad como uno de los elementos clave de la cultura posmoderna: al mismo tiempo, el crítico mexicano subraya que «no existen textos a los que podamos llamar necesariamente posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos en los que coexisten simultáneamente elementos de naturaleza clásica (es decir,

Instrucciones para cruzar la frontera (2002) y *Estrella de la Calle Sexta* (2000), aunque también se tendrán en consideración otros cuentos breves extraídos de *No quiero escribir no quiero* (1993). Los aspectos en que se centrará el análisis son, en particular: la frontera Tijuana-San Diego, como elemento de separación y selección, así como las diferentes modalidades mediante las cuales es posible releer el cruce de ésta; la percepción de una frontera psicológica que se matiza en las intimidades de los residentes de un espacio liminal y la visión de una frontera geopolítica y social que en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite encuentra su faceta más humana y, no por eso, menos real.

característicos del cuento más convencional) y elementos de naturaleza moderna, partiendo del supuesto de que estos últimos se definen por oposición a los clásicos» (p. 88). Asimismo, Zavala en su obra *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2018), analizando el caso de la cuentística mexicana contemporánea, menciona a Luis Humberto Crosthwaite insertándolo en el conjunto de los autores mexicanos (entre los que se incluyen Emiliano Pérez Cruz, Guillermo Samperio, Paco Ignacio Taibo II, Juan Villoro, Alain Derbez) de "nuevos cuentos". Según Zavala, estos autores combinan en su registro la identidad urbana y el sentido del humor: utilizan simultáneamente técnicas y estructuras de géneros en prosa, desafiando las fronteras entre ellos; además, Zavala señala que, generalmente, sus textos no exceden las cuatro páginas, (es decir, las 1500 palabras), oscilando entre la microficción (menos de 200 palabras) y el cuento corto. Ahora bien, a la luz de lo expuesto, en este trabajo consideramos los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite bajo los términos propuestos por el crítico mexicano Lauro Zavala, es decir, como *cuentos posmodernos,* aunque se destaque cómo algunos de éstos puedan oscilar entre la estructura epifánica del cuento clásico y la escritura más experimental, ubicándose en el terreno de la llamada hibridación genérica: un espacio en el cual se disuelven las fronteras tanto culturales y literarias como lingüísticas, a través del empleo de recursos como el humor, la parodia y la ironía. En cada fragmento añadiremos informaciones para la categorización del género en relación con cada cuento analizado.

V.I. Porque todos somos nuestras ciudades: el imaginario urbano

> La ciudad no es la suma de sus edificios sino el paisaje urbano aunado a los pies que la recorren día con día, el resultado de sus construcciones y la experiencia de sus habitantes no puede existir uno sin lo otro.
>
> LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

Como ya se ha establecido, una de las sendas principales de la literatura de la frontera norte se orienta hacia la elucidación del evasivo imaginario urbano fronterizo y, sobre todo, de las distintas percepciones de los individuos que lo habitan. Pues, para los fines de esta investigación, consideramos la ciudad como el resultado de un proceso de construcción simbólica y, de manera concomitante, imaginaria; además, partimos de la idea de que, al narrar los lugares enunciados, en este caso la ciudad de Tijuana, las novelas construyen una metáfora de los espacios dentro de los que habrán de realizarse los acontecimientos.[672]

En esta visión, Luis Humberto Crosthwaite destaca entre los autores "situados" en su ciudad natal y en su producción se recalcan las huellas literarias del entorno fronterizo tijuanense. Para comprender la percepción de un espacio practicado y, sobre todo, para analizar cómo se construye el imaginario urbano, se consideran las producciones de un autor tijuanense en cuya escritura y postura se enmarca el territorio fronterizo, reflejando la experiencia de un individuo cuya identidad y posición social se han moldeado en consonancia con las dinámicas propias del entorno. En esta sección se comentarán los textos incluidos en la colección de *No quiero escribir, no quiero,* (1993),[673] en particular, "Tijuana" y "Por qué Tijuana es el centro del universo", junto a las reflexiones del autor en "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)", ponencia que

[672] Retomando la teoría de Bajtín, se considera el espacio en cuanto dimensión de la realidad a la vez del tiempo, así que se aborda la frontera en un análisis que tenga en consideración las dos dimensiones, espaciales y temporales. BAJTÍN, Mijaíl, [1975] (1989), "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela", *ob. cit.*

[673] Fecha de publicación original; a partir de ahora, se hará referencia a la edición de 2020.

Crosthwaite presentó en 2003 en el marco del *III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España* en Bogotá.

Dentro de un imaginario tan complejo y polidinámico como es lo de la frontera tijuanense, la representación literaria que Luis Humberto Crosthwaite ofrece de su ciudad se aleja de los tópicos negativos del archivo de las *Tijuanologías* de Heriberto Yépez, anteriormente analizadas. Tal como lo señalado por Diana Palaversich,[674] Crosthwaite ofrece una imagen fresca y diferente de la urbe del vicio, apodada como la «Janis Joplin de las ciudades, siempre entre la pasión y el accidente» por Juan Villoro;[675] además, en sus narraciones, mientras se perciben y describen las calles, las esquinas, los límites y los lugares simbólicos, se mostrará cómo el cuento fronterizo pueda ir más allá de sus fronteras.

En las obras de Luis Humberto Crosthwaite, la presencia de la poliédrica Tijuana, una ciudad que actúa tanto como sujeto como objeto del interés del autor, es constante. El mismo escritor, en la conferencia de 2003,[676] confesó la profunda conexión emocional con su ciudad natal y la vocación que lo anima a retratar la vida tijuanense:

> Escribo sobre mi ciudad.
> Escribo sobre las calles y aceras de mi ciudad.
> Escribo sobre la gente que circula sobre las aceras y calles de mi ciudad.
> Escribo sobre la prisa de la gente que circula sobre las aceras y calles de mi ciudad.
> Escribo sobre al amor que florece entre la prisa de la gente que circula sobre las aceras y calles de mi ciudad.
> Escribo sobre el dolor que a poco a poco va matando a la gente que circula sobre las aceras y calles de mi ciudad.
> […]

[674] PALAVERSICH, Diana, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *ob. cit.,* pp. 99-110.

[675] VILLORO, Juan, "Prólogo", *ob. cit.,* p. 6.

[676] En el "III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España" en 2003 en Bogotá, Luis Humberto Crosthwaite presentó su ponencia titulada "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)".

> Escribo sobre mi ciudad, porqué no sé escribir sobre otra cosa.
> Podría escribir sobre otras ciudades del mundo, pero ¿qué sentido tendría?
> Para fortuna mía, vivo en mi ciudad favorita.[677]

En una dedicatoria que une amor y preocupación, Crosthwaite reconoce de su ciudad tanto los aspectos positivos como los negativos que, inevitablemente, afectan a todos aquellos que la recorren. Una dualidad de emociones que refleja una mirada matizada de la realidad urbana: el autor, al afirmar que no sabe escribir sobre otra cosa que no sea Tijuana, resalta la importancia de la conexión personal en su escritura, mientras que, paralelamente, sus palabras revelan el profundo sentido de pertenencia territorial. Ciudad destino, punto de conexión entre México, Estados Unidos y el Océano Pacífico, Tijuana es descripta por el autor como el hombro de una Latinoamérica antropomorfizada:

> Tijuana es la ciudad más septentrional de Latinoamérica. Si ustedes se imaginan un mapa del continente americano, sabrán que es una figura extraña de pies pequeños, piernas delgadas y anchas caderas; cabezona, despeinada y con un pequeño brazo, inverosímil, que sobresale en su costado izquierdo. Ese pequeño brazo es Baja California, y Tijuana, mi ciudad, es el hombro. Confluyen en ella México, Estados Unidos y el océano Pacífico.[678]

Con una postura casi paternalista, Luis Humberto Crosthwaite se erige como defensor de Tijuana, buscando desarticular los prejuicios que durante siglos han descalificado su ciudad: el autor, de hecho, la describe como una "madre soltera" que ha enfrentado desafíos para proteger a sus hijos, a pesar de haberse visto obligada a tomar medidas vergonzosas de las cuales no se enorgullece. Tijuana,

---

[677] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)", en *Ciudad y literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 148-149.

[678] *Ivi,* pp. 150-151.

comenta el autor, pese a la reticencia de sus ciudades vecinas que «se burlan de su pasado negro», ha superado tales obstáculos, emergiendo triunfante.[679]

El deseo del autor de desafiar las concepciones convencionales sobre su ciudad natal sobresale en varios cuentos breves, siendo especialmente notable en "Por qué Tijuana es el centro del universo", incluido en su colección de cuentos *No quiero escribir no quiero* (1993).[680] En este, la voz narrativa medita sobre la posibilidad de que la vida haya surgido primordialmente en Tijuana:

> ¿Girarán en realidad las otras ciudades, los otros países, el mundo, el sol, los planetas, alrededor de Tijuana? ¿Habrá surgido la vida, Adán y Eva, el Big Bang y Darwin de esa famosa y con frecuencia vituperada ciudad fronteriza?[681]

El narrador expone la teoría atribuida al "renombrado intelectual" Salvador Freixedo, según la cual todo el Cosmos se originó en Tijuana «millones y millones de años» en un lejano pasado en que no existían ni «las maquiladoras» ni tampoco «los teléfonos públicos».[682] Tras la explosión del Big Bang en la Avenida Revolución y la aparición de la pareja primordial, en esta Tijuana «ombligo de cosmos» se sucedieron una serie de eventos:

> Aparecen los perros, los policías, la demagogia y se hace la luz […] Y luego el Tercer Mundo, el Tratado de Libre Comercio, los países desarrollados y la historia del planeta brotan de la avenida Revolución y se acomodan en los libros y lugares donde ahora sabemos que existen.[683]

---

[679] En las palabras del propio autor: «Tijuana es una madre soltera que ha luchado por proteger a sus hijos, que ha tenido que hacer cosas vergonzosas, cosas de las cuales no se enorgullece pero que ha superado y ha salido triunfante. Las otras ciudades no la dejan en paz, se burlan de su pasado negro […]». *Ivi*, p. 150.

[680] Fecha de publicación original; a partir de ahora, se hará referencia a la edición de 2020.

[681] CROSTHWAITE, Luis Humberto, [1993] (2020), "Por qué Tijuana es el centro del universo", en *No quiero escribir no quiero*, Ediciones de Cuarentena, p. 56.

[682] *Ibid.*

[683] *Ivi,* p. 57.

Concretamente, tal como lo señalado por Pilar Bellver, [684] desde el propio título del cuento, se puede apreciar el tono irónico característico del autor, que encuentra su máxima expresión crítica en la cita destacada: no solamente Crosthwaite cuestiona de manera irónica el carácter marginal de su ciudad, designando Tijuana como centro del origen del cosmos, sino que evoca directamente aquellos acontecimientos socioeconómicos más debatidos de las regiones fronterizas del norte de México.

Sin embargo, la Tijuana de Crosthwaite renace en las páginas del autor, quien, desafiando los estereotipos y los mitos arraigados en su historia, desea revitalizar su imagen. Con una postura objetiva, Crosthwaite no oculta los aspectos negativos ni los desafíos que caracterizan a los contextos fronterizos: todavía logra trascender las pesadillas y los conflictos, para mostrar al lector que Tijuana es también mucho más. Pese a sus estereotipos, Crosthwaite ofrece una representación literaria de la ciudad en la cual se percibe el aroma local y se escuchan las risas en la playa: Tijuana emerge como una ciudad amable y comprensiva, símbolo de un espacio en el que se aprende a sobrevivir y, sobre todo, a vivir.

> Esta es la realidad fronteriza. Más allá de las ficciones, la violencia culebrea por las calles de mi ciudad. Se siente, se aprende a vivir con ella. Se aprende a sobrevivir. Mi ciudad es vista como ese pueblo polvoriento del lejano oeste, donde villanos y *sheriffs* se disparan a mitad de la calle espantando a las familias que corren despavoridas en busca de refugio. Mi ciudad tiene algo de eso, pero es mucho más: es una playa que todos los fines de semana se llena de euforia infantil, son parques llenos de familias, gente que disfruta, que festeja, que lleva el corazón en la mano como cualquiera. […] En su infinita amabilidad, mi ciudad fronteriza, que recibe a cientos de miles de migrantes cada año, se ha vuelto meditabunda y comprensiva.[685]

[684] BELLVER SAEZ, Pilar, (2008), "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera", *Ciberletras*, 20. [Disponible en el enlace: https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html, fecha de consulta 23 de enero de 2024].

[685] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)", *ob. cit.,* pp. 154-155.

En una reciente entrevista,[686] al preguntarle el significado de Tijuana según su perspectiva personal como escritor y habitante, Luis Humberto Crosthwaite responde afirmando que su urbe natal trasciende la mera definición de "ciudad": Tijuana se configura como una entidad viva y en constante transformación, que moldea y refleja la identidad de quienes la habitan.

> Tijuana representa lo que soy. Es el molde, el yunque en el que fui creado y forjado. Tijuana soy yo y somos todos los que la habitamos, es como una mujer que a veces te abraza y otras te aleja, depende de cómo te hayas portado o del humor que tenga. Tijuana representa un gran árbol de la vida. Es un lugar de gozo y retozo pero también de rompe y rasga. Es el *big bang* antes, durante y después del *big bang*, todo depende del momento y el lugar desde donde se le mire.[687]

Paralelamente, Crosthwaite también reconoce el carácter dual de dicha urbe, espacio de entretenimiento y alegría como de desafíos y dificultades, subrayando de tal manera la importancia de la perspectiva mediante la cual se percibe y describe dicha realidad. Diferentes puntos de vista alcanzarán distintas representaciones de un mismo espacio, pues la atención del autor se dirige hacia la exploración de las vivencias de sus habitantes, quienes experimentan cotidianamente la esencia de la urbe. Crosthwaite, de hecho, parte de la premisa de que existe una estrecha relación que une al ser humano con su entorno: concibe la ciudad como un organismo dinámico cuyo significado se desprende de la combinación del paisaje urbano, de las personas que caminan por sus calles y de la historia de su comunidad.

> La ciudad no es la suma de sus edificios sino el paisaje urbano aunado a los pies que la recorren día con día, el resultado de sus construcciones y la experiencia de sus habitantes, no puede existir uno sin lo otro.[688]

---

[686] LIPPI, Chiara, (2021), "Piense en esto: de preferencia no lo hagas. Entrevista con Luis Humberto Crosthwaite." *PopMeC Research Blog*, p. 7. Publicado el 23 de febrero 2021.

[687] *Ivi,* p. 6.

[688] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)", *ob. cit.,* p. 155.

Con el deseo de reescribir su ciudad mediante una perspectiva más íntima, en "Tijuana", cuento incluido en *No quiero escribir no quiero* (1993),[689] Crosthwaite recurre a la memoria de sus habitantes, quienes releen los cambios sufridos por el espacio tijuanense con cierta nostalgia:

> No es necesario ser un viejo en Tijuana para observar su transformación. En otros lugares, el tiempo apenas hace mella. En esta ciudad, el tiempo es tan visible como la marquesina electrónica del Centro Cultural.[690]

En esta visión, lo que realmente da vida a la ciudad no son sus edificios, sino más bien «los recuerdos, ese material abstracto, a diferencia de las construcciones, los que permanecen para siempre».[691] En esta visión, el *imaginario urbano fronterizo* de Crosthwaite se enriquece gracias al patrimonio de los recuerdos y de las vivencias de sus habitantes, mediante los cuales se va edificando la identidad de la ciudad. El autor destaca el permanente movimiento y la materia cambiante de una ciudad como Tijuana, pero, al mismo tiempo, reconoce los ingredientes principales del paisaje: un entorno que se extiende a través de su «territorio emocional».[692] Es la memoria del pasado de la ciudad la que le permite *resistir* y *re-existir* bajo nuevos significados: pues, en su recreación, Crosthwaite insiste en la recuperación de los recuerdos más íntimos de sus personajes, quienes en muchas historias rememoran momentos aparentemente insignificantes de sus infancias o juventud. En los recuerdos se nombran personas o lugares que han desaparecido o se han transformado: en todo, la suma de estos detalles fundamenta el archivo de la memoria de Tijuana, en búsqueda de una identidad colectiva que parece encontrar su alcance solamente en el pasado de la ciudad.

Crosthwaite intenta recrear en la mente del lector la imagen más humana y viva de Tijuana y, en esta recreación, presenta una ciudad vibrante y multifacética,

---

[689] Fecha de publicación original; a partir de ahora, se hará referencia a la edición de 2020.

[690] CROSTHWAITE, Luis Humberto, [1993] (2020), *No quiero escribir no quiero*, *ob. cit.,* p. 13.

[691] *Ivi,* p. 15.

[692] LLARENA, Alicia, (2007), "El centro está en el Norte: Luis Humberto Crosthwaite", *ob. cit.,* p. 154.

habitada por una multitud de personajes: para algunos, es simplemente un lugar de paso, marcado por la espera angustiosa de cruzar la frontera hacia el otro lado, mientras que, para otros, como el protagonista de "Sabaditos en la noche", representa un espacio elegido conscientemente. La Tijuana de Crosthwaite es una ciudad acogedora que ofrece la bienvenida a todos:

> Mi ciudad es la frontera que quita los pecados del mundo, bienvenidos todos a cruzarla. Pobres y ricos, justos, justicieros, mercenarios sin trabajo, delincuentes aburridos, amorosos padres de familia, niños y niñas de todas las edades, cabos en apuros, narcotraficantes golosos, gánsteres de la vida y de la televisión, adolescentes románticos, colegialas soñadoras, empedernidos universitarios, millonarios en yate, corredoras con grandes gafas, profesionales del deseo, artífices de la pasión, sacerdotes trasnochados, héroes de la heroína y del alcohol, maestros de escuelita, pedagogos persistentes… Mi ciudad les abre los brazos a todos. Y en ella encuentran lo que buscan: paz, dinero, violencia, muerte, esperanza, amor, odio.[693]

Bajo esta perspectiva, se hace evidente la intencionalidad del autor al ofrecer una imagen de su ciudad natal que se aleje de las representaciones "metafóricas", ya que la Tijuana retratada por Crosthwaite no elimina las diferencias, sino que, por el contrario, las resalta: se destacan las colisiones entre diferentes elementos y, asimismo, se marca la división entre clases sociales, géneros y estilos de vida diferentes. En un retrato más cercano a lo cotidiano de los habitantes fronterizos y, sobre todo, mediante el testimonio de diferentes individualidades, Luis Humberto Crosthwaite da vida a una ciudad humanamente diversificada, dotada de una profundidad histórica alcanzada gracias al legado de las diferentes generaciones que se han sucedido.

Con todo, la riqueza de su obra literaria radica en la representación de una Tijuana envuelta en nostalgia y color local que cobra vida mediante la comunidad de personas que en ella residen. En la configuración de una ciudad fronteriza

[693] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades (apuntes para hablar de una frontera en tierras lejanas)", *ob. cit.,* pp. 149-150.

ficcionalizada, Crosthwaite deja el espacio a una amplia variedad temática, presentando las diferentes facetas de la realidad rica y compleja de Tijuana: en sus obras sobresalen las temáticas de la migración, la violencia, el pasado, así como todos los otros fenómenos que encuentran en la realidad urbana fronteriza el común denominador.

V.II. En la frontera del recuerdo: espacio, tiempo y memoria en *Estrella de la Calle Sexta* (2000)

La ciudad de Tijuana adquiere un papel protagónico en la producción literaria de Crosthwaite, convirtiéndose en un *leitmotiv* que permea toda su obra. En esta visión, en Estrella de la Calle Sexta, la ciudad emerge como el escenario desde el cual se concretizan los eventos ficticios: a partir de sus coordenadas espaciales y temporales, de hecho, se estructura toda la narración.[694] A partir de la premisa de que las imágenes literarias que retratan el espacio fronterizo están intrínsecamente ligadas a la componente temporal, nuestro análisis se centrará en el examen de las dimensiones espaciales y temporales para destacar la estrecha relación que existe entre ellas. Además, pese a que el flujo del tiempo manifieste cambios inevitables, proponemos una hipótesis de lectura a partir de la memoria de los personajes: como afirmado por el mismo autor, frente a la transformación del espacio urbano, solamente los recuerdos permanecen y a través de ellos es posible vislumbrar los horizontes que dan consistencia a la vida tijuanense. Para corroborar nuestro discurso,

[694] Retomando los términos bajtinianos, para comprender cómo se articulan temporalmente las narraciones, es necesario analizar las formas en las que se asimilan y refractan el tiempo y el espacio histórico: esto se realiza mediante la configuración de imágenes tiempo-espacio específicas, conocidas como "cronotopos", utilizadas por los narradores para dar forma al tiempo en su discurso. Para los fines de esta investigación, resulta crucial el concepto de cronotopo, el cual, en sus diferentes formas, moldea diversas imágenes de lo humano. BAJTÍN, Mijaíl, (1989) *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, *ob. cit.*

establecemos como antecedentes las teorizaciones sobre la narrativa desde Mijaíl Bajtín (1989)[695] y sobre la memoria desde Henri Bergson (2006).[696]

Dentro de su corpus narrativo, Luis Humberto Crosthwaite se apropia de un paisaje geográfico real para reinventarlo a nivel discursivo, creando de tal manera una representación propia de la ciudad, aunque manteniendo una tensión con la referencialidad concreta. En esta visión, siguiendo las observaciones de Josefina Elizabeth Villa,[697] Luis Humberto Crosthwaite, basándose en el referente espacial existente, desarrolla una recreación narrativa que genera una *ilusión de realidad.*[698]

En concreto, en *Estrella de la calle sexta* (2000) es posible destacar la referencialidad espacial ya simplemente a partir del entorno situacional que comparten las tres historias de la colección. El primer cuento, "Sabaditos en la noche", se desarrolla en una esquina de la Calle Sexta donde el protagonista pasa todas las noches de los fines de semana; el segundo cuento, "Todos los barcos", presenta la iniciación de un joven norteamericano, intentando disfrutar una noche de fiesta en los bares de la Avenida Revolución; mientras que el último relato, "El gran preténder", explora las dimensiones sociales del Barrio 17 y de sus residentes. En cada caso, en estas historias, la calle configura en términos de *topos* a través del cual se estructura el espacio ficcional narrativo; además, a través de la mención de las distintas calles tijuanenses, el autor logra expandir el referente espacial, que llega así a articular toda la ciudad de Tijuana.[699] Pues, siguiendo lo observado por Josefina Villa,[700]

---

[695] BAJTÍN, Mijaíl, (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, *ob. cit.*

[696] BERGSON, Henri, (2006), *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires, 1ra. edición en español, Buenos Aires: Editorial Cactus.

[697] VILLA PÉREZ, Josefina Elizabeth, (2016) "El habla fronteriza en 'Estrella de la Calle Sexta' de Luis Humberto Crosthwaite", *Connotas*, *Revista de crítica y teoría literarias*, n. 16, Universidad de Sonora, pp. 63-81.

[698] BARTHES, Roland, [1968] (2017), *El efecto de realidad,* Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications, Ediciones Godot, pp. 229-238.

[699] Bajo esta perspectiva, tal como lo señalado por Luz Aurora Pimentel en (2001), *El espacio en la ficción*, *ob. cit.,* desde un punto de vista descriptivo, entre los modelos básicos de la representación espacial se subraya el empleo de la tendencia en serie (la enumeración o el catálogo) para cumplir con la expansión textual.

[700] VILLA PÉREZ, Josefina Elizabeth, (2016) "El habla fronteriza en 'Estrella de la Calle Sexta' de Luis Humberto Crosthwaite", *ob. cit.,* pp. 63-81.

Crosthwaite alcanza un *efecto de realidad* empleando dos estrategias: en primer lugar, utiliza los topónimos reales de Tijuana y, en segundo lugar, manipula el lenguaje hasta llegar a una reelaboración del habla fronteriza. De hecho, en las tres historias, son frecuentes las referencias a las calles y a los sitios más característicos de Tijuana, ya que no solamente se menciona la Avenida Revolución, sino que también se presentan locales con nombres propios (como el salón de baile "La Estrella"[701] o el bar "Blue Note") e, incluso, se nombran directamente las ciudades cercanas a Tijuana, como San Diego, Tecate y Los Ángeles. El empleo de los reales topónimos tijuanense por parte del autor establece una delimitación espacial que conserva una tensión con la realidad concreta, un recurso a través del cual Crosthwaite recrea un modelo de organización urbana ficcional que presenta el referente extratextual, en este caso remitiendo propiamente a su ciudad natal y a su entorno fronterizo.[702] Como resultado, en las tres historias, el autor, a partir de la física Tijuana, logra alcanzar la construcción de un espacio otro que no es la misma ciudad, sino una construcción que «funda ficcionalmente otra ciudad, agregando o jerarquizando nuevos valores, nuevos significados en torno a una intencionalidad estética».[703]

Por otro lado, el transcurso del tiempo no puede ser comprendido de manera independiente respecto al espacio en el que se desenvuelven las historias narradas. Siguiendo las teorías de Maurice Halbwachs,[704] la memoria individual es un

[701] Se señala que "La Estrella" era el nombre de un auténtico salón de baile ubicado en Tijuana, cuya actividad cesó en agosto de 2024: Luis Humberto Crosthwaite le dedicó un breve comentario titulado "Adiós a la Estrella", incluido en *Últimos rasgos* (2024), el segundo volumen de la antología coordinada por Ricardo Lugo Viñas para rendir homenaje a este emblemático lugar. En el texto, Crosthwaite describe el salón, rememorando cómo en pasado este fue «la cumbre del Everest, el monte Olimpo de Tijuana, eterno y poderoso. Ahora conmueve su fragilidad, su lento derrumbamiento. No me estoy quejando, el destino hace peores chingaderas. Sólo estoy aquí, haciendo un ejercicio de memoria», p. 83.

[702] *Cfr.* PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción, ob. cit.*

[703] VILLA PÉREZ, Josefina Elizabeth, (2016) "El habla fronteriza en 'Estrella de la Calle Sexta' de Luis Humberto Crosthwaite", *ob. cit.,* p. 70.

[704] HALBWACHS, Maurice, (2004), *Los marcos sociales de la memoria,* postfacio de Gérard Namer; traducción de Manuel A. Baeza y Michel Mujica, Barcelona: Anthropos Editorial. Tít. original: *Les cadres sociaux de la mémoire*.

fenómeno profundamente social y, según el pensador, la evocación de los recuerdos está mediada por lo que él llama los *marcos sociales de la memoria*, donde el espacio y el tiempo, junto con el lenguaje, actúan como anclas esenciales para fijar y reconstruir eventos pasados. En este sentido, el espacio y el tiempo son agentes activos que condicionan la memoria y la identidad: de hecho, según Maurice Halbwachs, cuando se evoca un evento, inevitablemente se lo sitúa en un lugar y un tiempo, ya que, según el pensador, el espacio actúa como un anclaje para los recuerdos, al brindar permanencia y estabilidad frente a la inevitable transformación de la realidad. Esta interacción de ambos elementos, espacio y tiempo, determina y moldea el rumbo de las vidas de los personajes, conllevando la formación de sus individualidades. En esta visión, el espacio fronterizo no escapa de este binomio: la frontera es tanto un elemento espacial como temporal.[705]

En concreto, en las historias que componen la colección de *Estrella de la Calle Sexta*, el paso del tiempo determina el acontecer de los eventos y, sobre todo, moldea las individualidades de los personajes. En particular, en "Sabaditos en la noche", a través de la perspectiva del anónimo protagonista, un "gringo" de raíces mexicanas, se hace referencia directa al trascurro del tiempo en la vida del ser humano:

> Bueno, la verdad es que en la historia del ser humano hay delantes y patrases, y si pudiera hacerte un dibujo pensarías que es una carretera, Simón, pensarías que es un mapa porque eso es la vida, rectas, curvas, vados, puentes, accidentes… Mira esta raya: el punto de origen es cuando naces, luego le sigues y pasa tu infancia y adolescencia y por allí el camino empieza a convertirse en dos. En esa época tomas decisiones elementales que bien podrían cambiar el rumbo de la carretera.[706]

[705] Una interacción que se destaca ya desde las primeras líneas de "Sabaditos en la noche", cuento que empieza ubicándonos en un espacio y un tiempo específico: «Hey, hey, aquí nomás mirando pasar a las beibis. Todos los sábados me encuentras sentadito en esta esquina, tripeando, agarrando mi cura» en CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", en *Estrella de la Calle Sexta*, Edición de Cuarentena 2020, p. 11.

[706] *Ivi*, pp. 26-27.

En esta cita, el "Güero"[707] está hablando de su propio pasado y de las razones por las cuales ha elegido pasar todos sus sábados en una esquina de la Calle Sexta, en Tijuana: «Yo escogí los caminos y escogí también que mis sábados pasen en esta esquina».[708] El personaje, de hecho, espera el fin de semana para sentarse en su esquina y mirar "a la raza", oscilando entre su presente y su pasado, como víctima de sus memorias.

En todo caso, en cada historia las referencias temporales y, sobre todo, los recuerdos del pasado son frecuentes y el autor muestra con precisión el lapso en que ocurren ciertos eventos; del mismo modo, se subraya el deseo de que la semana termine pronto, para alcanzar el momento más esperado, es decir, la noche del fin de semana. Así como en el primer cuento, también en "Todos los barcos" resalta la importancia del tiempo y de las memorias: el joven protagonista celebra su cumpleaños en Tijuana y, mientras los otros disfrutan de los atractivos tijuanenses, él aparece atrapado en el recuerdo de una mujer al otro lado de la frontera; en el último y más complejo de los relatos, "El gran preténder", las reflexiones acerca del paso del tiempo asumen una dimensión colectiva, poniendo de manifiesto un entrelazamiento entre la visión personal del protagonista y la dimensión social del Barrio 17, en una narración que alterna presente y pasado.

Habría que señalar que, desde el punto de vista de la organización estructural, la colección está dividida en tres partes, lo cual sugiere una división visual en tres

[707] El término "güero" es un adjetivo frecuentemente empleado en México y cuyo significado, generalmente, remite a una persona que tiene los cabellos rubios. A este propósito, según la Real Academia Española (RAE) y el Diccionario del Español de México (DEM) el adjetivo se utiliza para describir a una persona que tiene los cabellos amarillos o de un tono rubio, señalando que se trata de una palabra de origen indígena y que suele utilizarse mayormente en el norte de México. Además, la Academia Mexicana de la Lengua señala también el empleo del adjetivo en ámbito comercial, utilizado por los vendedores como apelativo para dirigirse a los clientes como una estrategia para influir en las posibles compras, aunque señalando que, actualmente, la palabra se utiliza incluso cuando el comprador no es "güero". *Diccionario de mexicanismos*, de la Academia Mexicana de la Lengua (México: Siglo XXI Editores, 2010), consultable online al enlace https://www.academia.org.mx/consultas/consultas-frecuentes/item/gueero [fecha de consulta 22 enero 2023].

[708] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", *ob. cit.,* p. 11.

espacios distintos. Una tripartición que se refleja también en el tamaño de los cuentos, es decir: el primero y el último son más largos, mientras que el cuento central es de tamaño medio, actuando como una fractura entre los otros dos. Simbólicamente, esta estructura propone visivamente la representación de una *frontera*. Además, esta estructuración comporta una tripartición de perspectivas a partir de la visión de los individuos que protagonizan los relatos. En primer lugar, encontramos un personaje que elige permanecer en el espacio de frontera de manera voluntaria, a pesar de no ser un residente originario; en segundo lugar, se presentan aquellos individuos que experimentan el espacio fronterizo fugazmente, simplemente en cuanto espacio de escape y libertinaje. Finalmente, en el tercer nivel, observamos una dimensión generacional, con personajes que representan el testimonio de una colectividad cuyas raíces se hunden profundamente en la vida fronteriza.

Al mismo tiempo, planteamos la hipótesis de que esta estructura tripartita no sea casual, sino que permita resaltar las "modalidades" a través de las cuales el tiempo pasado en la ciudad fronteriza influye en la interiorización de la frontera y, por ende, en la manera en que esta puede llegar a afectar las dimensiones individuales de sus residentes. Es decir, el tiempo que se pasa en la frontera determina la percepción de esta última y, sobre todo, cuanto más tiempo pasan los personajes en este entorno liminal, más profundamente se observan los fenómenos de *fronteriorización* en su actuar.

La noción del tiempo está fuertemente ligada a la memoria, sin olvidar que ambas incluyen las referencialidades espaciales en las cuales se han desarrollado las experiencias de los individuos: tiempo, espacio y memoria quedan entrelazados lo uno con lo otro en un vínculo indisoluble que determina un cruce de relaciones interconectadas. A partir de la filosofía de la memoria de Henri Bergson (1859-1941)[709] y, en parte, de la sociología de la memoria teorizada por Maurice

[709] Para Bergson, no puede haber ni conciencia ni tiempo interior sin memoria, de ahí que "conciencia signifique memoria". No es recuerdo: si esto no es más que una selección inconsciente, entre experiencias pasadas, de la que nos es más útil para el momento contingente, la memoria, en cambio, es el resultado de toda la historia del individuo. Además, Bergson afirma que el papel del pasado en la vida consciente es mucho más activo e importante que la propia vida consciente; en *Materia y memoria*, el filósofo francés afirma que: «Se podría decir que no tenemos asidero

Halbwachs (1877-1945), entendemos que la memoria opera mediante la articulación de lo dado y lo nuevo, abriendo o cerrando perspectivas del pasado y del porvenir. Si para Bergson la memoria es una función psicológica del individuo, por el contrario, para Halbwachs la memoria individual es el producto de la relación de un sujeto con los otros miembros de un ambiente social: bajo estos términos entendemos que la memoria es tanto individual como colectiva.[710] En esta visión, cada recuerdo se constituye por su pertenencia a un grupo social, siendo mediado por un sistema de valores, creencias y normas compartidas por un ambiente social establecido.[711] De ahí que la memoria colectiva proporcione una reconstrucción del pasado a partir de los intereses y de las marcas del presente: su función es la de asegurar y defender la identidad, la naturaleza y el valor del grupo que la comparte.

En la colección de Luis Humberto Crosthwaite se destaca la perspectiva del autor sobre la importancia de la memoria como instrumento para reinterpretar la condición presente del espacio urbano de Tijuana, expresada a través de las percepciones de los residentes para ver cómo el tiempo ha influido en la transformación de la ciudad. En este lugar, el paso del tiempo parece tangible y deja su huella de

---

sobre el porvenir sin una perspectiva igual y correspondiente sobre el pasado, que el ascenso de nuestra actividad hacia adelante produce tras ella un vacío en el que los recuerdos se precipitan, y que la memoria es así la repercusión, en la esfera del conocimiento, de la indeterminación de nuestra voluntad», en BERGSON, Henri, (2006), *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires, 1ra. edición en español, Buenos Aires: Editorial Cactus, pp. 78-79. Tit. original: *Matière et memoire* (1896).

[710] HALBWACHS, Maurice, (2004), *Los marcos sociales de la memoria, ob. cit.*

[711] Bajo esta perspectiva, según señala Lorenzo Migliorati en *L'esperienza del ricordo*. *Dalle pratiche alla performance della memoria collettiva* (2010): «La tesi centrale di Halbwachs riguarda l'idea che ogni ricordo, anche il più personale, non possa esistere ed avere senso se non in riferimento al contesto sociale nel quale si produce. Ricordare non significa semplicemente rievocare le immagini del passato e riportarle alla coscienza: fare memoria significa ricostruire il passato alla luce delle mutevoli istanze del presente. Colui che ricorda non è solo, ma è inserito in diversi gruppi sociali, ciascuno dei quali conserva o dimentica quelle parti del passato che ritiene più o meno importanti nel presente». MIGLIORATI, Lorenzo, (2010), *L'esperienza del ricordo. Dalle pratiche alla performance della memoria collettiva*, Laboratorio Sociologico, Franco Angeli: Milano, p. 11.

manera evidente no solamente en los términos de la arquitectura urbanística. sino más bien en lo íntimo y personal de sus residentes.

En concreto, a la luz de los cambios ocurridos a partir de los procesos de globalización, Tijuana ha enfrentado una serie de transformaciones que han drásticamente modificado su imagen, hasta llegar a la situación actual que problematiza su significado a partir de una serie de definiciones contrastantes y relacionadas: como afirmado por Fiamma Montezemolo, la "confusión ordenada" de Tijuana define el "ser" de la ciudad a partir de un «devenir, no un estático estar».[712] La ciudad, intrínsecamente asociada a la idea de paso, movimiento y cambiamiento, conserva en su naturaleza la dicotómica tensión entre el ser un espacio de tránsito y, paralelamente, representar un hogar para millones de personas.[713]

Como afirmado por Manuel Ceballos Ramírez, en la frontera: «existe una sociedad que intenta llenar la vida fronteriza de sentido. […] Hay otra sociedad que vive y muere en la frontera, ahí educa sus hijos, ahí encuentra sus propios espacios y sus propios tiempos para crear su cultura».[714]

La memoria es un elemento fundamental para mantener viva la identidad y la esencia de Tijuana: los recuerdos, de hecho, son capaces de resistir a la transformación del entorno físico, para moldear así los horizontes que dan sentido a la vida de sus habitantes.

---

[712] MONTEZEMOLO, Fiamma, (2006), "Tijuana, *becoming rather than being*", *Arxius de sociología*, n.14, juny, p. 92.

[713] TORRES, Alexander, (2018), "Entre la materia y la memoria: la tensión entre la durée y los recuerdos de Tijuana en 'Idos de la mente' de Luis Humberto Crosthwaite", Testo presentado en The 49th NeMLA Annual Convention "Global Spaces, Local Landscapes and Imagined Worlds" Pittsburg, PA, Apr. 12-15, 2018, pp. 1-13. [Texto Disponible en el enlace: https://www.researchgate.net/publication/324574644_Entre_la_materia_y_la_memoria_la_tension_en-tre_la_duree_y_los_recuerdos_de_Tijuana_en_Idos_de_la_mente_de_Luis_Humberto_Crosthwaite, fecha de consulta 1 de septiembre de 2023].

[714] CEBALLOS RAMÍREZ, Manuel, (2003), "II. Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana", en Valenzuela Arce, José Manuel, (coord.), *Por las fronteras del norte, Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México, p.73.

> Ahora hay una gran plaza comercial sobre nuestros antiguos lugares [...] La vida cambia y el paisaje se transforma: es el resultado del progreso. No hay otra opción que contemplar aquellos tiempos (ni siquiera tan lejanos) como un viejo álbum de fotografías: pasar sus hojas y suspirar. Al fin y al cabo, lo demuestra la Historia, no son edificios ni monumentos los ingredientes esenciales de una ciudad. Esos simplemente subsisten o se derrumban. La verdadera huella no reside en las plazas comerciales ni en el Centro Cultural. Tijuana siempre estará, igual, sin mutación alguna —al menos para mí—, en los batazos del Boni, en las corredizas de los equipos contrarios, en la nieve de pistache, en los chamois y saladitos que vendían en la Botica. Son los recuerdos, esos materiales abstractos, los que permanecen para siempre y no se incendian.[715]

En esta visión, Luis Humberto Crosthwaite apela a la memoria colectiva de aquellos individuos que viven en la ciudad de Tijuana desde diferentes generaciones para llegar a una representación más humana y concreta de la experiencia fronteriza.

Con las ideas de Maurice Halbwachs como antecedente explícito, el último cuento[716] de la colección de Crosthwaite, "El gran preténder", permite adentrarnos en las modalidades mediante las cuales opera la memoria colectiva como fenómeno compartido por una colectividad y, especialmente, muestra su función de defensa de una identidad grupal.

En los cuarenta y dos capítulos que componen el relato, se protagoniza la vida comunitaria de un barrio *cholo*[717] de Tijuana, al cual Luis Humberto Crosthwaite

---

[715] CROSTHWAITE, Luis Humberto, [1993] (2020), *No quiero escribir no quiero*, *ob. cit.,* pp. 14-15.

[716] Se señala que "El gran preténder" apareció en el 1992 como publicación periódica en el suplemento cultural del desaparecido *Diario 29*, bajo el subtítulo "Crónica de cholos en 42 capítulos", y solo posteriormente reapareció integrado a *Estrella de la calle sexta* (2000).

[717] Se debe precisar que el término "cholo" se presta a numerosas interpretaciones en el contexto latinoamericano: aquí se hace referencia al fenómeno social que se originó entre los jóvenes chicanos de California y que, desde mediados de la década de los años setenta, se extendió a la frontera mexicana. Con respecto al significado corriente, el Diccionario del Español de México (DEM) señala: «Persona de origen mexicano a la que se discrimina por su apariencia, que habita en Estados Unidos o en los estados mexicanos de la frontera norte; se caracteriza generalmente

recurre para recuperar la identidad de la comunidad chola, mediante una narración fragmentada y no cronológica, que sitúa el momento de la narración en los años Ochenta para mirar retrospectivamente a la década del esplendor de la cultura chola, en los años Cincuenta y Sesenta. Crosthwaite rinde su personal homenaje a la cultura chola que considera, a la par de José Manuel Valenzuela Arce, como una de las más auténticas del mundo fronterizo: el *cholismo*, según Valenzuela, surge como fenómeno social juvenil que encuentra sus orígenes en los barrios latinos de California, expandiéndose posteriormente hacia las ciudades fronterizas.[718] Como fenómeno social emergido en un entorno de segregación y pobreza, los cholos suelen agruparse en "clicas" (del inglés "clique", un sinónimo de pandilla) y el punto de encuentro generalmente suele ser una calle o el barrio.[719] En concreto, en "El gran

---

por su fisonomía indígena, especialmente por el color moreno de su piel y su vestimenta llamativa, como pantalones y camisas muy holgadas», Diccionario del Español de México (DEM), Disponible en el enlace: http://dem.colmex.mx, El Colegio de México, A.C., [fecha de consulta 22 de enero de 2024].

[718] El "cholismo", según José Manuel Valenzuela Arce (1988), es un fenómeno social que, a partir de los años Setenta se extendió a las zonas de la frontera del norte de México. El "cholismo" deriva del pachuquismo chicano y que, desde su origen, ha sido visto con prejuicio tanto en Estados Unidos como en México: los factores que proporcionaron el surgimiento del *cholismo* según Valenzuela Arce, se desprenden como consecuencia de la recesión económica que implicó el desplazamiento de trabajadores mexicanos hacia Estados Unidos y su sucesivo retorno a México. El crítico afirma, en su obra, *¡A la brava ése! Cholos, Punks, chavos banda* (1988), que dicho fenómeno "ocurrió" principalmente entre los jóvenes pertenecientes a la clase obrera y se caracterizó por la adopción de vestimenta, lenguajes y estilos de vida específicos.

[719] Como señala José Manuel Valenzuela Arce, en las gangs o clicas de los cholos suelen existir formas de relaciones informales que, frecuentemente, están regidas por códigos establecidos, como la lealtad, el coraje y la territorialidad. En el interior del barrio se destaca la minoría numérica de mujeres que, a pesar de no participar activamente en la vida cotidiana del barrio, se reclaman como parte de este. En el barrio existe una forma de liderazgo bajo el cual el "jefe" de la comunidad debe ser el más "felón" y tener "verbo", es decir, facilidad de palabra y audacia, así como habilidad para pelear, experiencia y decisión. Las decisiones son tomadas por el grupo en común acuerdo, porque todos participan de igual forma. Además, Valenzuela subraya la importancia de la delimitación del barrio mediante expresiones gráficas como el grafiti o mural— retomado del muralismo chicano— que funciona como integrador de los miembros. Dentro de la simbología de los murales cholos se encuentran elementos que proceden del ámbito religioso

preténder", Crosthwaite da vida a una narración que profundiza la identidad del barrio,[720] centro de la vida y de la contracultura generada por los cholos. El párrafo que abre y cierra el cuento muestra con precisión al lector los valores sociales atribuidos al barrio dentro del relato: «El barrio es el Barrio, socio, y el Barrio se

como la Virgen de Guadalupe y algunos santos y, otros elementos que pertenecen a la cultura mexicana como deidades precolombinas. Los cholos comparten ciertos gustos musicales (la música "oldie", es decir, de los años Cincuenta y Sesenta) y, sobre todo, se distinguen por su vestuario (influenciado por algunos aspectos relacionados con el origen del fenómeno, como el pachuco y la ocupación laboral) y sobre todo comparten expresiones grupales que fortalecen el espíritu de resistencia. Los cholos se caracterizan por el empleo de un lenguaje codificado en cuyo interior coexisten palabras en inglés y en español, así como la modificación de palabras (en términos de significado u ortografía). VALENZUELA ARCE, José Manuel, (1988a), *¡A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.

[720] Sobre la importancia del barrio para la cultura chola, Valenzuela Arce señala en (1988b), *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo.* México: Colegio de la Frontera Norte / Plaza y Valdés / Universidad Iberoamericana: «Los cholos encuentran en el barrio el elemento fundamental de resocialización, y en él canalizan necesidades afectivas, sentimientos de pertenencia y referentes de poder, pues los ámbitos imaginarios existentes no les ofrecen las opciones en las que podrían verse reflejadas», p.264; además, en (1988a), *¡A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*, *ob.cit*, Valenzuela agrega: «La forma "natural" de organización entre los cholos se da a través del barrio, el cual se ubica y delimita geográficamente en una determinada área, dentro de la cual se manifiesta el dominio de un grupo de jóvenes que se reclaman de él. El barrio y la banda representan la unidad contra los de afuera, contra "los otros" y la convivencia entre los socios, los homies. Para los cholos, el barrio significa fundamentalmente la unidad y convivencia entre amigos. Convivencia que se inicia a partir de la interacción obligada que establece la cercanía geográfica. No obstante, el barrio puede asumir formas dramáticas de supervivencia que se reflejan en la consideración de "el barrio es mi vida", pero al mismo tiempo es la diversión, "la cura", la alegría. En esta perspectiva, el ser aceptado como miembro del barrio, pasa fundamentalmente por "llevarse bien con los integrantes del barrio". […] En ese renglón, es necesario señalar que la mayoría de los cholos entrevistados considera que, para ser aceptado como miembro del barrio, operan los mismos requisitos tanto para hombres como para mujeres; […] El barrio representa una forma de adquirir una serie de medios que satisfacen algunas de sus necesidades que de forma individual difícilmente adquirían. Estos se inician en el "acompañamiento" cuando salen del barrio. Acompañamiento que representa una forma de protección e identidad que se adquiere al pertenecer al barrio. […] El barrio y la banda, en gran medida, representan un crisol donde se concentran afinidades y donde se satisfacen necesidades colectivas que unifican a sus miembros», pp. 80-82.

respeta. El que no lo respeta hasta ahí llego; si es cholo se quemó con la raza, si no es cholo lo madreamos macizo».[721]

Desde su origen, la figura del cholo ha sido estigmatizada, adquiriendo una serie de estereotipos que, según Valenzuela Arce, fueron propagados por los medios de comunicación: estos han perpetuado la asociación del cholo con la figura de personas adictas a la droga, el ocio, la promiscuidad y la violencia sin escarbar las posibles causas de este movimiento social. La dura represión ejercida contra la cultura chola constituye, en la narración de Crosthwaite, la causa del declive del Barrio 17, después de la muerte de un *yúnior*[722] culpable de haber violado y golpeado a una joven del Barrio.

Toda la narración gira alrededor del personaje central, el Saico,[723] un cholo valeroso que es «el bato más felón del barrio», un apasionado de los Platters hasta considerarse él "El gran preténder", cantando una estrofa de la homónima canción que da el título al cuento.[724] Del Saico descubrimos que es mecánico, que toma cerveza Tecate, que no es alcohólico y tiene una esposa de nombre China: a pesar

---

[721] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "El gran preténder", en *Estrella de la Calle Sexta*, *ob. cit.,* p. 61.

[722] Es decir, un joven de familia con poder económico; en este caso, Johnny es un estudiante hijo de un político de San Diego.

[723] El nombre del personaje es una transcripción del inglés "Psycho": su verdadero nombre, como se descubre en la lectura, es José Arnulfo; adquiere el apelativo después de una disputa con otro cholo, Millas, en un episodio de extrema violencia e imprevisibilidad.

[724] Cabe señalar que, a pesar de la referencia a la canción de los Platters ("The Great Pretender", 1955), Luis Humberto Crosthwaite en una entrevista de 2022, confesó que detrás del título del cuento se esconde un juego de palabras que, mediante el verbo "pretender", mira a subrayar un doble sentido. De hecho, siendo "preténder" una palabra que no existe en español, Crosthwaite explica que creó el término a partir del inglés "to pretend", «palabra [que] en inglés se refiere a quien finge ser alguien que no es. El que esconde tristeza, el que no puede mostrar su cara verdadera para no ser considerado débil» y el verbo en español "preténder", que «tiene un significado totalmente distinto, se refiere a quien busca obtener algo». Pues, el personaje del Saico, tal como lo concibiera el autor, se adecua perfectamente a ambos los significados. En "Luis Humberto Crosthwaite y El Gran Preténder", una entrevista de Mixar López realizada en 2022 para celebrar los veinte años de la primera publicación de la obra y publicada en *Los Ángeles Times* [Disponible en el enlace: https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2022-09-21/luis-humberto-crosthwaite-y-el-gran-pretender; fecha de consulta 23 de enero de 2024, s/p].

de no ser *homeboy* (es decir, originario del barrio), conoce toda la raza y anda en la calle: «No 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».[725]

En su narración, Crosthwaite recupera todos los estereotipos que Valenzuela Arce había documentado en su obra *¡A la brava ése!* (1988) para subvertirlos: de hecho, los personajes desmitifican algunos de los prejuicios generalizados sobre la figura del cholo, entre los cuales se mencionan la delincuencia, el desinterés por el trabajo y la promiscuidad. Crosthwaite, pues, insiste en humanizar la figura del cholo fronterizo con el fin de desmantelar la lógica que ha estigmatizado toda cultura chola. De hecho, a diferencia de los clichés negativos, el autor presenta a los cholos de manera más completa y realista, [726] hasta el punto en que su crítica se dirige principalmente hacia la severa represión que ha sufrido la comunidad chola.

> Así es el pedo: si se muere un cholo nadie la hace de tos.
> Si se muere otro bato, un yúnior, un influyente; entonces sí, ¿verdad?, entonces chínguense a los cholos, los cholos son culpables, acaben con los cholos.
> No toda la raza es gandalla, me cae. Hay cholos calmados que andan con su ropa, con su finta, que no hacen daño. Se echan unos pistos, cotorrean, caminan por la calle, no molestan. A esos también se los llevaron. A esos tampoco respetaron. Es la represión, me cae, la pinche represión que no deja vivir.[727]

Dentro del universo narrativo, incluso el acto de violencia en el cual se ven envueltos el Saico y otros miembros de la clica se presenta como una respuesta a otra agresión:[728] de hecho, un joven estudiante estadounidense, Johnny, hijo de un diplomático de San Diego, agrede violentamente a una mujer del barrio, Cristina.

---

[725] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "El gran preténder", *ob. cit.,* p. 64.

[726] Asimismo, contra el estereotipo que asocia a la cultura chola con la inclinación a la promiscuidad, en el caso del protagonista destaca que, a pesar de su aptitud para ayudar a todas las mujeres (no solamente aquellas del barrio), él es un cholo casado.

[727] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "El gran preténder", *ob. cit.,* p. 85.

[728] RUIZ, José Salvador, (2009), "Cholo y ciudadanos en El gran preténder", *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, n.26-27, diciembre-enero, pp. 59-64.

A pesar del hecho de que ella había transgredido las "leyes" del barrio, relacionándose con un hombre no cholo, su agresión amenaza la cohesión colectiva, razón por la cual el barrio reacciona al unísono. En esta visión, Luis Humberto Crosthwaite traduce y reinventa la cotidianidad del barrio cholo a través de una polifonía narrativa que, mediante sus múltiples voces y perspectivas, da forma textual a la pluralidad de la comunidad.[729] En las voces de muchos, el barrio habla como un estribillo y, paralelamente, la comunidad habla como uno. Muestra de esta "identidad colectiva" se da cuando la policía llega a la oficina preguntando por el Saico, considerado el culpable de la agresión al joven: en ese momento, todos los hombres se levantan al unísono, declarándose a sí mismos como "el Saico".

Bajo esta perspectiva, es la voz del narrador quien rememora la historia de la "clica" del Barrio 17, lamentando la pérdida del estilo de vida que había caracterizado el auge del tiempo del Saico y de los otros cholos después del homicidio del joven estudiante que puso fin a dicha época. La historia de este barrio llega a ser rescatada a partir de la voz de una memoria colectiva expresada a través de una narración retrospectiva que, entregada de generación en generación, se presenta como una crónica oral. Siguiendo la línea de Maurice Halbwachs, la crónica oral es propiamente uno de los instrumentos que refuerzan la memoria colectiva grupal.

En concreto, la narración se estructura en tres etapas temporales: a partir de los años Ochenta donde se sitúan las voces narrativas, quienes miran retrospectivamente a la década de los Sesenta y Setenta; y, en último lugar, la década de los Cincuenta, etapa de origen de la cultura chola, "glorificada" por los miembros de la comunidad. En el presente narrativo, son los jóvenes cholos de los años Ochenta quienes se reúnen en «la misma esquina donde se reunían el Saico, el Mueras, el Chemo y el resto de la clica para hablar de los rucos, los cholos viejos, los que se fueron, los que se quedaron».[730]

El comentario de los "morros" habla de una época pasada y lejana, a la cual se mira con nostalgia, aunque se sabe que es imposible regresar. A pesar de la

[729] LAMB, Jeffrey N., (2003), "Cholo Identity: A Look at 'El Gran Preténder.'", *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 27, n. 1, pp. 26-33.

[730] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "El gran preténder", en *Estrella de la Calle Sexta*, *ob. cit.,* p. 62.

imposibilidad de volver a estos tiempos, la única forma de alivio se encuentra en el recuerdo: este, actuando como una frontera entre el pasado y el presente, se transmite oralmente por las diferentes generaciones para mantener viva la memoria de la comunidad chola del Barrio 17 de Tijuana.

> 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 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 la esquina, frente a los Licores Corona, y hablan de aquellos tiempos y dicen, aseguran, que nunca volverán a suceder. Por eso.[731]

Por último, es importante destacar que, al representar el mundo de los cholos, el mismo autor admitió haber encontrado la inspiración para su creación narrativa a partir de sus propios recuerdos. Pues, para Luis Humberto Crosthwaite, los cholos no son personajes pertenecientes solamente a los medios de comunicación, sino que forman parte de su pasado como joven tijuanense. El autor, de hecho, apelando a sus recuerdos de infancia, rememora la figura del cholo con un doble objetivo: por un lado, para desmantelar los estereotipos perpetrados por la opinión pública en general y, por otro, para rendir homenaje a una cultura fronteriza que él considera auténtica, sin caer en idealizaciones. En sus propias palabras, el autor reconoce que "El Gran Preténder" ha sido el resultado de una combinación de recuerdos personales y de artificio literario: aunque él mismo no fue cholo, afirma haber escrito "desde su memoria" y su propia percepción:

> Tomé parte de mi memoria e inventé lo demás. […] Es un retrato. Si sólo un cholo podría escribir sobre cholos, entonces yo no podría haberlo escrito. Nunca fui cholo, al menos no como los que aparecen en el libro. Ellos pertenecían a otra época. Yo escribí desde el recuerdo que tenía de ellos. Sin embargo, si vemos al cholo como un fenómeno fronterizo, propio de la confluencia entre la cultura americana y la mexicana, entonces nuestras raíces son las

[731] *Ivi*, p. 65.

mismas. Desde ese punto de vista, escribí sobre ellos con conocimiento de causa, desde esa parte interior, íntima, que compartimos.[732]

En suma, en su recreación literaria, Crosthwaite no busca proporcionar un retrato realista de la cultura chola, sino más bien ofrecer una reinterpretación literaria que, a la luz de lo observado, no deja de ser impregnada de un tono nostálgico que abre a otras reflexiones. Sin embargo, este cuento, así como los otros, no es otra cosa sino un invito para que el lector se familiarice con los personajes hasta sumergirse y tocar con mano más concreta la realidad humana y vital de la vida fronteriza. Un llamado para "bailar" y disfrutar en el salón de la *Estrella de la Calle Sexta*.

V.II.I *"El brillo de la puritita nostalgia" en la esquina de la Calle Sexta*

Adentrándonos en los cuentos de la colección de Luis Humberto Crosthwaite, se ha analizado la importancia del recuerdo en la construcción del ambiente humano fronterizo. Todavía, los recuerdos, por su intrínseca calidad de rememorar algo pasado, se tiñen de un tono nostálgico que deja sus huellas en la construcción de la identidad de los sujetos: de hecho, el lenguaje nostálgico que se destaca a lo largo de "Sabaditos en la noche" subraya la crisis de identidad del personaje protagónico.

Habría que señalar que, en la mayoría de las producciones de Crosthwaite, la crítica[733] subraya el utilizo temático de la nostalgia: desde una perspectiva

[732] "Luis Humberto Crosthwaite y El Gran Preténder", entrevista realizada por Mixar López y publicada en *Los Ángeles Times* [Disponible en el enlace: https://www.latimes.com/espanol/vida-y-estilo/articulo/2022-09-21/luis-humberto-crosthwaite-y-el-gran-pretender; fecha de consulta 23 de enero de 2024, s/p].

[733] Respectivamente: PALAVERSICH, Diana, (2003), "La vuelta a Tijuana en seis escritores", En: *Aztlán*, 28, 1, pp. 97-125 y BELLVER SAEZ, Pilar (2008) "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera", *Ciberletras*, 20, [Disponible en el enlace: https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html, fecha de consulta 23 de enero de 2024].

sociológica, cuando se menciona la nostalgia,[734] se alude tanto a la parte más emotiva de los sujetos como a las reminiscencias y a las memorias. Tal como postulado por Svetlana Boym (2001), la nostalgia es caracterizada por una nota melancólica que no deja de ejercer su poder sobre el ser humano y que se desprende, de manera directa o indirecta, a partir de la conciencia de una herida abierta que puede causar dolor de forma diferente.[735] El carácter ambivalente de la nostalgia se ejerce sobre el individuo nostálgico, quien anhela el regreso de algo pasado que no puede ser recuperado. Boym considera que, a partir de los procesos de globalización del siglo XX y XXI, la nostalgia configura como un síntoma de nuestro tiempo, es decir, una emoción histórica inherente a la modernidad:

> In a broader sense, nostalgia is rebellion against the modern idea of time, the time of history and progress. The nostalgic desires to obliterate history and turn it into private or collective mythology, to revisit time like space, refusing to surrender to the irreversibility of time that plagues the human condition.[736]

En su estudio, Svetlana Boym propone distinguir entre dos variantes de la nostalgia, aunque afirma que no se trata de tipologías absolutas, sino más bien de tendencias que, frecuentemente, suelen intersecarse la una con la otra: por un lado, se puede hablar de una *nostalgia reparadora* y, por otro lado, se presenta una *nostalgia reflexiva*.[737] Si por lo que se refiere a la primera tendencia se puede hablar

---

[734] Tal como señala el *DECEL – Diccionario Etimológico Castellano en Línea*, el término "nostalgia" fue acuñado combinando las palabras griegas "nóstos" (regreso) y "álgos" (dolor). El neologismo, que encuentra sus orígenes en el ámbito médico a finales del siglo XVII, fue empleado para definir la enfermedad del exiliado, caracterizada por el anhelo y la angustia causados por la lejanía de la tierra natal [Disponible en el enlace: https://etimologias.dechile.net/?nostalgia, fecha de consulta 2 de febrero de 2024].

[735] BOYM, Svetlana, (2001), *The future of nostalgia*, New York: Basic Books.

[736] *Ibid.,* p. XV.

[737] En las palabras de Svetlana Boym: «Restorative nostalgia puts emphasis on *nóstos* and proposes to rebuild the lost home and patch up the memory gaps. Reflective nostalgia dwells in *algia*, in longing and loss, the imperfect process of remembrance. The first category of nostalgic do not think to themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the

más de un sentimiento que se fosiliza en la reconstrucción del pasado perdido con rasgos eminentemente políticos, en la nostalgia reflexiva se señala que en el sufrimiento por la pérdida de algo pasado la tendencia es la de posponer el eventual regreso, privilegiando un vagabundeo por las ruinas del pasado. Según Boym, la nostalgia reflexiva es caracterizada por una naturaleza irónica, no concluyente y fragmentaria: pues, es más orientada hacia una narración individual.[738]

Relacionamos las teorías de Maurice Halbwachs sobre la relación entre memoria y colectividad con el sentimiento nostálgico, siguiendo los términos propuestos por Svetlana Boym, como fundamentos teóricos para proponer una hipótesis de lectura que relacione la memoria individual y colectiva con el sentimiento de la nostalgia. Al analizar la compleja relación que se da entre memoria y nostalgia, consideramos que la nostalgia actúa como un potente elemento catalizador en el proceso de construcción de la memoria del pasado, integrando los tiempos, los espacios y los lenguajes de un individuo o de un grupo. La nostalgia, bajo estos términos, se caracterizaría como un intento conmovedor para sanar una herida individual o colectiva frente a una condición de insatisfacción sufrida en la situación presente. Esto significa que la nostalgia es indispensable para la memoria por su función en la gestación de la identidad y de sus discontinuidades. De hecho, los miedos y los sufrimientos del presente pueden ser equilibrados a través del sentimiento nostálgico que mira a un estado pasado, individual y colectivo, que se presenta como más fascinante que lo actual.[739]

---

antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstruction of monument of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time»; *Ivi*, p. 41.

[738] Svetlana Boym añade que, por sus intrínsecas calidades, la nostalgia reflexiva se sitúa en lo que Henri Bergson define como la "realidad virtual de la conciencia": «According to Bergons, the humany creativity, […] that resists mechanical repetition and predictability, allows us to explore the virtual reality of consciousness. […] Homecoming does not signify a recovery of identity; it does not end the journey in the virtual space of imagination. A modern nostalgic can be homesick and sick of home, at once». *Ivi*, p. 50.

[739] AFFUSO, Olimpia, (2012), "Nostalgia: un atteggiamento ambivalente", *Sociologia Italiana AIS – Journal of Sociology,* n.0, vol.1, pp. 107-126.

A la luz de estas consideraciones, es posible entender el sentimiento nostálgico como un paseo por las memorias, una inclinación hacia el vagabundeo entre momentos pasados que se han perdido y que se intentan recobrar a partir del momento presente. El carácter paradójico de la nostalgia representaría su fuerza de atracción, en el apogeo de una constante indecisión entre el "deseo de" y el "dejar de desear": en su doble sentido de arrepentimiento y añoranza, la nostalgia emerge como un fenómeno que abarca todas las etapas de vida de los individuos, así como el tiempo y el espacio de sus experiencias. Por su intrínseca función de rememoración, los individuos nostálgicos se ligan a sus pasados para dar forma a sus identidades.

Ahora bien, en nuestra hipótesis de lectura, el relato que más parece ahondar en el tono nostálgico es "Sabaditos en la noche", a partir de la construcción de la identidad de su personaje protagónico: el "Güero", un hombre mexicoamericano que elige pasar sus fines de semana en una esquina de la Calle Sexta para mirar a la "raza". Bajo esta perspectiva, a pesar del tránsito de gente y vehículos que lo rodea, el personaje del Güero emprende un *paseo por las memorias*,[740] quedándose extático en sus recuerdos: de hecho, aunque su presente sea marcado por la conciencia de un "estar aquí", se problematiza el tiempo pasado que configura como una pérdida irrecuperable, algo que permanece atrapado en un lugar lejano.

El pasado del "Güero" se desvela a lo largo de la lectura, cuando el hombre, al hablar con Laurita —la mujer de la que está enamorado— menciona que antes hubo otra vida, «que morí, que volví a nacer como en una faquin rencarnación»,[741] lo que sugiere que en otro tiempo él era una persona diferente y que, de repente, el rumbo de su vida cambió: en esta línea, se evidencia cómo el tono nostálgico acompaña a las palabras del personaje desde el comienzo de la rememoración.

Cuando el Güero cuenta su "segundo nacimiento", el lector descubre que su identidad está marcada por una ausencia significativa: o sea, él fue padre de una hija cuyo destino parece incierto, aunque algunos detalles sugieren la posibilidad

[740] RITONDALE, Elena, (2017) "Ni ciudad maldita ni no lugar. La Tijuana fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite", *Dimensiones, El espacio y sus significados en la literatura hispánica,* edited by Raquel Crespo-Villa, Pastor, pp. 53-60.

[741] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", *ob. cit.,* p. 26.

de que, en su "vida anterior", este hombre tuviera una esposa y una familia, hasta que un trágico accidente automovilístico acabó con la vida de ambas.

> Soy papá de nadie; fui papá de alguien, pero ya no.
> Se me acabó la paternidad justo en este punto de la carretera, mira, aquí donde la curva se vuelve muy pronunciada, donde es peligroso, donde uno debe bajar la velocidad porque si no… A partir de ese instante el camino volvió a cambiar, dio una vuelta en u, se desgradó, se acabó el asfalto, se volvió terracería…[742]

A lo largo de la lectura, la hipótesis cobra fuerza mediante los fragmentos dispersos que se revelan y, sobre todo, a la luz de los detalles que el Güero comparte con un interlocutor imaginado. En particular, cuando describe su profesión como mecánico que repara carrocerías en una empresa en Estados Unidos, se vislumbra su objetivo de «hacer que las cosas sean como fueron», mostrándose como un hábil artesano capaz de «borrar las huellas de los accidentes para devolver el pasado»;[743] en esta visión, emerge el sufrimiento relacionado con la imposibilidad de reparar un carro específico lo que, paralelamente, explicaría su dedicación y maestría en su profesión:

> Ese carro no lo pude reparar. De seguro se fue al cielo, el pobrecito, a dónde más. Por eso le meto tantas ganas a mi trabajo, imposible explicárselo a mi patrón pendejo: cada golpe que saco, cada trabajo terminado es reparar mi carro que está en el cielo, me cae, y lo he hecho durante tantos años que te puedo asegurar que ya está nuevecito, brilloso, como cuando lo sacamos de la agencia. Hubieras visto el gusto de mi esposa cuando le puse las llaves en mano.[744]

En cierto sentido, en el relato se percibe una convergencia entre el espacio y el tiempo, ya que el momento en el cual se acabó su paternidad coincide con su

[742] *Ivi,* pp. 28-29.

[743] *Ivi,* p. 41.

[744] *Ivi,* pp. 41-42.

segundo nacimiento. Todavía, es cierto que el protagonista parece atrapado en un limbo de indecisión entre sus recuerdos pasados y su vivencia presente, debatiéndose entre la posibilidad de extrañar aquellos días o abrazar su nueva vida.

Precisamente aquí es posible vislumbrar aquella tendencia de la nostalgia reflexiva que, a partir de la rememoración de algo pasado que se anhela, opta por quedarse en un vagabundeo por las ruinas del pasado. El "Güero", incapaz de regresar al origen, no puede *dejar de desearlo*: se queda en una situación de total insatisfacción por su condición presente, un sufrimiento enmascarado a través de la adopción de una aptitud cínica que frecuentemente emerge en sus palabras: «Por eso es mejor desconfiar en todo el mundo. No dejar que se acerquen, mantenerlos a distancia, ¿o no?»,[745] de hecho, expresa claramente su intención de dejarse el pasado atrás «en el norte, del otro lado de la frontera», para seguir disfrutando de la noche sentado en su esquina. Este personaje oscila entre la constante indecisión sobre su desconfianza en el mundo y sobre el amor, que a veces es un sentimiento indiferente, «¿El amor? Le digo una cosa: yo no daría la vida por el amor; si llega o se marcha, me da lo mismo»,[746] mientras que, en otros momentos, la mujer deseada se convierte en el motor que mueve todas las órbitas de los planetas:

> Laurita también es un sol, ¿por qué voy a pensar que solo existe un mundo girando alrededor de ella?, ¿por qué no imaginar otras órbitas con otros planetas y otros satélites y las estrellas y meteoritos y asteroides y el pinche Ciruelo? […] Ahora, ¿dónde está Laurita, por cual vía láctea, por cual callejón? ¿A poco supernova y forever adiós?[747]

Casi al final del cuento emerge otro aspecto que desvela un nivel más complejo en la percepción del tiempo del protagonista: de hecho, se descubre que la mujer de la cual está enamorado podría tener la misma edad de su hija.

[745] *Ivi,* p. 37.

[746] *Ivi,* p. 31.

[747] *Ivi,* p. 43.

> Dieciséis como mi niña tendría dieciséis. Igual que mi niña linda. Terrible pensarlo. Terrible. Mejor no pienso en ella, mija. La nostalgia, la pinche nostalgia ya no es lo que era. Mi hija sonreía también, como tú, con toda su hilera de dientes blancos. […] Tú eres el retrato de mi niña que me hacía falta, ese retrato que no pude tomar ni cargar en la cartera, el retrato de los dieciséis años que ella nunca cumplió.[748]

Sin duda, la posibilidad de que ambas mujeres tengan la misma edad añade una capa de complejidad a la relación del protagonista con su pasado: pues, con el deseo de alejarse de su vida anterior, el Güero conserva su anonimato, prefiriendo adoptar la figura de un hombre sin historia que reniega de su herencia anglosajona. En esta visión, no logrando recomponer su vida en el plano de la realidad, el protagonista recrea un mundo imaginario que encuentra en la esquina de la Calle Sexta su propia frontera, donde todos los sábados se sienta para mirar a "la raza": este es su lugar elegido para no estar solo, porque allí «nunca lo estás».[749]

Todavía, detrás de las palabras y de la aptitud cínica del personaje, se vislumbran las huellas del sentimiento nostálgico que deja señas tangibles en su ánimo: el Güero se autodefine un "pobre sujeto", un hombre que «tenía un pasado tranquilo que podía planchar y podía ponerse como ropa en los días de fiesta»[750] y que, de repente, le arrebataron. Lo único que le queda en su presente son los recuerdos que, como los sentimientos, deben ser celosamente custodiados, «Déjenlo oficiales déjenlo en su nostalgia en su pasado. […] Guardo cualquier fechoría cualquier sentimiento en bruto okey lo guardo lo regreso a mi cartera lo hundo en el fondo de los recuerdos», aunque no deje de desear un alivio por su sufrimiento: «debería existir una clave para los que tienen herido el corazón».[751]

En su doble sentido de arrepentimiento y añoranza, la nostalgia emerge como un fenómeno pluridimensional que abarca dimensiones subjetivas y objetivas: en su vaivén desde momentos pasados, es posible recobrar y reconstruir

[748] *Ivi,* p. 49.

[749] *Ivi,* p. 20.

[750] *Ivi,* p. 35.

[751] *Ibid.*

instantes perdidos a partir de una nueva sensibilización. El protagonista del cuento es un hombre que experimenta una profunda crisis de identidad: sus recuerdos están anclados a "otra vida" que ya no existe y este drástico cambio lo sume en un estado de nostalgia y desorientación. Como individuo mexicoamericano, el Güero se siente marginalizado y desplazado, no logrando encontrar un lugar de pertenencia real en ninguno de los dos lados. Frente a su condición presente de insatisfacción, prefiere aferrarse a los recuerdos del pasado, incluso si eso significa vivir en las ruinas de lo que una vez fue su vida: de esta manera, se ponen de manifiesto las complejidades de su experiencia individual y, al mismo tiempo, se comprende cómo su sentido de identidad y pertenencia está determinado por la profunda nostalgia que lo atraviesa. El protagonista, de hecho, es consciente de que no puede volver a su vida anterior, y es precisamente esta conciencia la que alimentaría su actual afán de permanecer en una esquina, dejando que su desilusión difumine por la calle como "confeti".

V.II.II *"Todos los sábados me encuentras aquí sentadito": la desmitificación de la utopía fronteriza*

Ahora bien, se ha visto cómo el recurso temporal no solamente establece y ubica a los personajes dentro de un tiempo y un espacio específicos, sino que también sirve para alcanzar la reconstrucción de un entorno urbano más íntimo y personal que pueda así alejarse de las teorías preestablecidas.

Una lectura atenta de los tres cuentos que componen la colección de *Estrella de la Calle Sexta* (2000), revela las estrategias de apropiación y reconversión del espacio fronterizo de Tijuana por parte de Luis Humberto Crosthwaite: mejor dicho, en su representación del entorno urbano tijuanense y de sus residentes, se vislumbran las huellas de las *tijuanologías* de Heriberto Yépez. En particular, retomando las teorías de Canclini y el debate sobre el reconocimiento de los elementos conflictivos de las teorías sobre Tijuana, en *Estrella* Crosthwaite parece coincidir con la postura de Yépez, desdibujando el perfil de una ciudad ficcional que le guiña el ojo a la imagen heterotópica de su ciudad natal, es decir, la de una Tijuana *nightclub*

de la frontera, espacio-otro, maldito, violento, aunque permanezca su faceta más turística como lugar de entretenimiento para los turistas. Crosthwaite profundiza en las contradicciones de su territorio: toma los estereotipos y juega con todas las imágenes de Tijuana, presentándola como una ciudad contradictoria en el interior de la cual, a pesar de la supuesta hibridación y fusión de culturas, en realidad, se vislumbran las colisiones y las asimetrías entre individuos, culturas y estilos de vida diferentes, coincidiendo con la postura de Yépez.

En esta visión, no por casualidad se destaca que dos historias de la colección, "Sabaditos en la noche" y "Todos los barcos", están ambientadas en lugares reconducibles al centro de la ciudad,[752] como la Avenida Revolución (conocida como la "Revu"): estos son espacios extremadamente simbólicos y su elección por parte de Crosthwaite resalta la intencionalidad del autor al apropiarse de ellos y utilizarlos dentro de su universo ficcional con un propósito irónico.

En particular, el juego con los estereotipos tijuanenses se hace particularmente evidente en "Todos los barcos", en el cual Crosthwaite acompaña al lector en el viaje de un grupo de turistas en búsqueda de una noche de diversión y transgresión donde el alcohol y los *table dance* son protagonistas: como se ha mencionado anteriormente, este cuento breve está protagonizado por un joven estadounidense que, acompañado por su hermano y algunos amigos, acaba de cumplir dieciocho años, celebrándolos en Tijuana. Ya desde estos básicos elementos, es evidente que Crosthwaite, a partir del archivo de Tijuana, crea aquí su representación más turística del espacio tijuanense, ofreciéndonos el retrato de la urbe de la Leyenda negra vista a través de los ojos de los turistas estadounidenses.

El cuento se abre cuando el grupo de norteamericanos cruza la garita hacia Tijuana para pasar la noche del fin de semana:

> Ellos llegan por ahí de las ocho y media. Steve conoce bien el camino. Sus amigos no dejan de reír. A Ken le parecen estúpidos, siempre le han parecidos estúpidos. En realidad quisiera estar en su casa. A las nueve empieza su

[752] Cabe señalar que, como se mencionó anteriormente, estos son lugares reconocibles también para un individuo no originario de Tijuana gracias al empleo de los nombres epónimos reales por parte del autor.

> programa favorito. Pero ahí está, siguiendo a Steve porque es un regalo de cumpleaños, porque siempre había dicho Vas a ver, cuando cumplas dieciocho años te voy a llevar a Tijuana.[753]

Desde el comienzo, queda claro que todos, con excepción del protagonista, Ken, han llegado a Tijuana con expectativas fijas con respecto al tipo de diversión que están buscando: ellos representan los estereotípicos clientes que visitan la ciudad para disfrutar de sus atractivos y son los mismos que ven dichos espacios como válvulas de escape, percepción confirmada por el hermano mayor, Steve, que afirma «este es el paraíso».[754] A pesar del frenesí del grupo, Ken no puede participar en la excursión con el mismo entusiasmo, encontrándose atrapado en el recuerdo de la chica del otro lado de la frontera, Carol; pues su perspectiva es diferente con respecto a la de los otros jóvenes norteamericanos.

Inmediatamente, cuando Ken se da cuenta de que «El camino está sucio» y se pregunta «¿Nunca lo limpian?»,[755] se revela una mirada que cuestiona las prácticas sociales de un país diferente con respecto a lo de origen; al final el rumbo los lleva hacia la Avenida Revolución, el epicentro de la diversión para los norteamericanos. Esta es el área tijuanense donde más se percibe el juego del simulacro mexicano, aspecto que refleja nuevamente la cercanía del autor a las ideas de Yépez: la Revu representa la máxima expresión de todas las proyecciones estereotípicas del espacio tijuanense.

> Llegan a la Revolución y de nuevo la gente. Enormes filas por las banquetas, husmeando: cantinas, restaurantes, farmacias. […] Afuera de los bares, los meseros llaman a la gente, ofrecen cerveza barata, margaritas gratis, reparten volantes. […] Música por todos lados. La gente: rubia, negra, oriental, jóvenes todos. El acelere dale-dale. Gritos. Carca. Jadas. Meseros. […] Congestionamiento en la avenida. […] En las banquetas, señoras pidiendo limosna, bebés atados a sus espaldas; señoras en el piso, ofreciendo pulseritas, artesanías. *Two*

[753] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Todos los barcos", *ob. cit.,* p. 55.

[754] *Ibid.*

[755] *Ibid.*

> *for dollar*. Inglés perfecto. […] Gente gente gente gente. Cerveza, cerveza *all around*.[756]

Bajo esta perspectiva, la representación que ofrece Crosthwaite de la Avenida Revolución parece confirmar los supuestos clichés de la Leyenda negra,[757] observando también cierta tensión con su referente real urbano; todavía, paralelamente, en este espacio saturado de servicios para los visitantes, se vislumbra de manera tajante la coincidencia de dos mundos en contacto, lo de la cultura mexicana y lo de la estadounidense, a partir del cual surge la *fricción creadora* fronteriza. Así pues, mientras los meseros intentan hablarles a los norteamericanos con su mejor inglés, la asimetría se hace evidente cerca de los bares nocturnos, representada por la condición de las mujeres con niños a cuestas.

En esta visión, Ken, que es arrastrado por el grupo de bar en bar, se ve obligado —pese a sus recuerdos— a sumergirse en el mar «donde todos los barcos se hunden», metáfora de la tentación y del libertinaje de la faceta más oscura de Tijuana. A medida que avanza la historia, su resistencia inicial, impulsada por el recuerdo de su padecimiento amoroso dejado en el *otro lado*, se fortalece, hasta el punto en que, al acercarse Yvette, una de las bailarinas del salón, el joven norteamericano decide huir.

> Yvette sonríe suavemente, una playa de sonrisa. Pone la mano en la pierna de Ken. Acaricia. Me dijo que tienes el corazón roto. Me dijo que nunca te has enamorado. Me dijo que eres virgen. Ken sorprendido, sintiéndose tonto: tonto-tonto tonto. Pero eso lo podemos remediar, concluye Yvette sabiduría. Su mirada es profunda como esos lugares en el mar donde todos los barcos su hunden. Ken se levanta. Sale corriendo. El mundo gira y gira y gira. Steve y amigos tras él. No lo alcanzan. No lo intentan.[758]

---

[756] *Ivi,* pp. 55-56.

[757] Se señala también el análisis de COTA TORRES Édgar, (2008), "Disipando el mito fronterizo: la 'leyenda negra' en la frontera norte de México y en 'Todos los barcos' de Luis Humberto Crosthwaite", *ob. cit.,* pp. 106-117.

[758] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Todos los barcos", *ob. cit.,* p. 58.

En una descripción que entra en tensión con *La Odisea* de Homero, las palabras de Yvette adquieren un rasgo musical casi hipnótico, dejando entender su rol como una tentación irresistible. Sin embargo, en una perspectiva irónica, aunque el protagonista se aleje del salón, al final estará condenado a regresar, no teniendo «otro lugar a dónde ir».[759] El cuento, a pesar de su alusión al deseo y la tentación sexual, deja abierta la posibilidad de que al final Ken se haya hondo como *todos los barcos*, es decir, se haya dejado absorber por la profundidad de la Revu, regresando al bar y tal vez completando su viaje iniciático.

Sin embargo, a partir de estas breves páginas, lo que resalta es el deseo de Crosthwaite de humanizar incluso al arquetipo del turista estadounidense, quien desde el comienzo se encuentra atrapado en una situación de marginalidad con respecto al grupo que lo acompaña y, sobre todo, parece oponer resistencia y no querer disfrutar del estereotipo de la Tijuana más libertina. A pesar de su oposición inicial, al final también él se convierte en víctima de esa seducción tijuanense que simboliza la experiencia fronteriza: una experiencia que, sin importar las circunstancias, logra dejar huellas en todos los individuos que entran en contacto con ella.

Dentro de esta misma línea de investigación, en "Sabaditos en la noche" también se vislumbra el intento paródico del autor, quien recurre una vez más a los estereotipos tijuanenses y, asimismo, se demostrará como los elementos supuestamente híbridos del texto no conllevan la formación de un "tercer espacio" cultural alternativo, sino que, por el contrario, ponen de manifiesto las desigualdades y las colisiones que derivan del espacio fronterizo. En este cuento persiste el deseo del autor de enraizar su ciudad natal en un contexto geográfico y humano más concreto, a partir del cual se despliega sutilmente un juego irónico cuyo objetivo es cuestionar todas las teorías y conceptos relacionados con la hibridación. De hecho, estas teorías, que veían en Tijuana un supuesto "laboratorio de la posmodernidad",[760] proclamaban al sujeto de frontera como ejemplo de una identidad híbrida, derivada de la mezcla y la fusión perfecta de dos culturas.

---

[759] *Ivi*, p. 59.

[760] Se hace aquí referencia a las teorías de Néstor García Canclini en su obra *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.*

Tanto “Sabaditos en la noche” como el cuento que se acaba de analizar, están ambientados en los lugares centrales de Tijuana y, asimismo, se desarrollan en los fines de semana: las áreas en las cuales el Güero pasa sus sábados, como la *Calle Sexta* y el salón de *La Estrella*, son espacios públicos que conservan una tensión con los lugares reales epónimos, zonas de paso o de ocio en las cuales se encuentra una platea humana heterogénea. Estos son lugares privilegiados para desmitificar todas las visiones preestablecidas que pretenden abarcar la compleja realidad tijuanense: Crosthwaite juega con una supuesta celebración de la teoría del hibridismo de Canclini y la idea de una ciudad cosmopolita, incluso llevando los conceptos casi a sus extremos. En una trayectoria que debería representar el entorno urbano de Tijuana como un “gran laboratorio de la posmodernidad” y, paralelamente, ofrecer un retrato del individuo fronterizo y del contexto sociocultural como resultado de la mezcla de dos mundos, al final Crosthwaite desmantela la utopía que el concepto de hibridez encierra. En este mundo imaginado, su protagonista configura como un antihéroe posmoderno que, como resultado de la supuesta fusión de las dos culturas, al fin y al cabo, termina siendo marginalizado, simbolizando la imposibilidad de aplicar el mito de la hibridez cultural ni al contexto ni tampoco al sujeto fronterizo.

Tal como se ha señalado anteriormente, el protagonista es un personaje que espera el fin de semana para sentarse en una esquina de la Calle Sexta, frecuentando algunos bares y contando «los harapos de su vida»[761] a la gente que circula por la Avenida Revolución. Lo que sigue destacándose es que, a pesar de encontrarse en un cruce de caminos, el Güero elige conscientemente su esquina, lo que revela un juego paródico al situarse con firmeza en un espacio de tránsito. En esta visión, su elección emerge como un contrapunto entre la imagen utópica y nómada que se asocia con la urbe fronteriza, donde se espera que sus habitantes estén en constante movimiento, y la realidad de la Tijuana de aquellos que eligen establecerse allí, observando el vaivén de los demás como si fuera algo completamente natural.[762]

[761] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), “Sabaditos en la noche”, *ob. cit.,* p. 35.

[762] RITONDALE, Elena, (2017) “Ni ciudad maldita ni no lugar. La Tijuana fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite”, *Dimensiones, El espacio y sus significados en la literatura hispánica,* edited by Raquel Crespo-Villa, Pastor, pp. 53-60.

Esta estrategia le permite a Crosthwaite ofrecer una imagen concreta y cotidiana de la urbe fronteriza, al mismo tiempo que subraya y desmantela la idea de un Tijuana como laboratorio posmoderno o sitio de perpetuo movimiento: su Tijuana es un espacio elegido conscientemente, en el cual sus residentes están familiarizados con el *ritmo de la frontera*, impuesto y percibido en múltiples niveles, desde lo más cotidiano hasta lo más íntimo.

En el nivel individual del protagonista destaca su intrínseca marginalidad que, como individuo mexicoamericano, es incapaz de encontrar un lugar de pertenencia en ninguno de los dos países de su herencia: su exclusión identitaria coincide con su aislamiento social y, simultáneamente, con el rechazo hacia sus orígenes estadounidenses, manifestándose incluso en su manera de hablar. El Güero está consciente de su "diferencia" con respecto a las personas con las que comparte sus sábados en la esquina; todavía se siente más perteneciente a ellos que a sus compatriotas estadounidenses.

> Claro que no soy de por aquí, cómo explicarlo, sí soy gringo y no soy gringo, ¿me entiendes? Hay más unión entre esta raza, entre los meseros y yo, que con toda la bola de gringo-güeros-atole-en-las-venas. Éste es mi paraíso.[763]

El distanciamiento de los ciudadanos estadounidenses se deriva de la toma de conciencia de que él es diferente de los otros "gringos" que, según su perspectiva, serían «otro rollo», creyéndose dueños del mundo; en su caso, él renuncia a ser una cosa u otra, optando simplemente por quedarse en «este pedazo de banqueta que es mi universo»,[764] es decir, en su esquina, su refugio.

Tal como observa Felipe Oliver,[765] la representación ficcional del entorno de Tijuana logra adquirir una densidad propia en la obsesión del personaje protagonista que insiste en permanecer fijo en un espacio de perpetuo movimiento. Es decir, en su juego con la teoría del hibridismo, Crosthwaite es capaz de despojar ambos el

---

[763] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", *ob. cit.,* p. 14.

[764] *Ibid*.

[765] OLIVER, Felipe, (2018), "Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicana sobre Tijuana", *ob. cit.,* pp. 370-388.

espacio y los habitantes fronterizos de aquellos lugares comunes que suelen asociarse a ellos. De hecho, no todos los sujetos que transitan por este espacio lo consideran como un mero lugar de paso: si bien para algunos, como los migrantes, es un punto de tránsito mientras esperan avanzar hacia el norte, para otros, por el contrario, es un espacio vital y cotidiano como cualquier otra urbe.

Desde esta perspectiva, concorde a lo afirmado por Pilar Bellver[766], el movimiento que rodea al protagonista del cuento representa un fenómeno en total antítesis con su inmovilidad emocional: a pesar de que, a nivel físico, el Güero se mueva entre un lado u otro de la frontera, permanece atrapado en sus recuerdos pasados. Además, la simple posibilidad de moverse entre México y Estados Unidos todos los fines de semana no es suficiente para alcanzar un carácter híbrido —como sugieren las teorías del hibridismo—, sino que, por el contrario, evidencia su profunda marginalidad: el cruce como acto cotidiano, en este contexto, se presenta como un privilegio reservado únicamente a los ciudadanos estadounidenses, mientras que, para los mexicanos, la frontera sigue siendo un muro infranqueable.

De igual forma, su empleo de un lenguaje supuestamente híbrido, el "spánich",[767] tampoco resulta útil para justificar la "nueva identidad" de un individuo que fusiona los diferentes elementos del choque de dos mundos.[768] El idioma que el protagonista elige, en vez de servirle como instrumento para integrarse con los otros personajes mexicanos, paródicamente, lo condena aún más a ser visto como

[766] BELLVER SAEZ, Pilar (2008) "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera", *ob. cit.*

[767] A este propósito, en un monólogo con un interlocutor desconocido (o imaginado), el Güero rememora su pasado y las vicisitudes de su familia, destacando la ausencia traumática y el consiguiente rechazo de la figura paterna, quien trabajaba como comerciante en Estados Unidos y con el que el Güero no quiere ser asociado. Como consecuencia de su deseo de olvidarse del pasado y, paralelamente, en un gesto que refleja su marginalidad, decide adoptar el "spánich" como su lengua principal, declarando: «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». CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", *ob. cit.,* p. 33.

[768] Más aún, al analizar el texto, destaca el uso de un lenguaje que en su mayoría es castellano, con algunos regionalismos mexicanos, donde en episodios esporádicos, en su mayoría relacionados con interacciones entre personajes mexicanos y el narrador estadounidense, aparecen frases o exclamaciones en Spanglish.

"diferente". Habría que señalar que, desde un punto de vista lingüístico, la particular forma de habla empleada por el protagonista ha sido objeto de distintos análisis,[769] siendo este lenguaje visto como un ejemplo destacado de "habla fronteriza". Sin embargo, como se ha apuntado anteriormente, esta etiqueta parece ser más una construcción teórica que una realidad concreta: de hecho, como en este caso, el mismo Crosthwaite expresó abiertamente que el lenguaje en sus textos, aunque se inspire en formas de habla reales, es su invención propia.[770] Detrás de este lenguaje, se oculta una parodia de lo que se ha etiquetado como "lenguaje híbrido de la frontera", algo que autores como Heriberto Yépez han desenmascarado como una estrategia de resistencia surgida principalmente a raíz de necesidades comerciales.[771]

---

[769] Cabe señalar que, como se ha mencionado anteriormente, la producción literaria de Luis Humberto Crosthwaite ha sido objeto de estudio, sobre todo desde una perspectiva lingüística. En particular, "Sabaditos en la noche" y "El gran preténder" son algunos de los cuentos mayormente analizados, siendo estos particularmente atentos a la dimensión lingüística. Del mismo modo, como se ha señalado al comienzo de este párrafo, Juan Villoro en su prólogo a la colección de Crosthwaite lo definía como «miembro de la Real Academia del Spanglish»; asimismo, se señala el análisis de Perla Ábrego de 2006, "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *ob. cit.* y su otro artículo de 2010, "Lenguaje y frontera: el sujeto liminal en 'Sabaditos en la noche' de Luis Humberto Crosthwaite", *CÉFIRO: Enlace Hispano Cultural y Literario*, V. 10.1 y 10.2, Spring-Fall, Vanderbilt University, pp. 6-24.

[770] En una entrevista con Myriam Vidriales (2006), Luis Humberto Crosthwaite afirmó que, si hay formas de hablar "mestizas" que reflejan la influencia de la cultura estadounidense, es porque estas personas han permanecido mucho tiempo en Tijuana, algo que la mayoría de la gente generalmente no hace. Todavía, siendo el autor fascinado por este "mestizaje cultural", en sus producciones amplifica y resalta este aspecto, mostrando de tal manera su interés por explorar y celebrar la diversidad cultural de Tijuana. En Myriam Vidriales, (2006), "Narradores del futuro. Entrevista a Luis Humberto Crosthwaite", en *Punto G*., diciembre 2000, Web. [cita extracta de ÁBREGO, Perla, (2006), "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *ob. cit.,* p. 28].

[771] Bajo esta perspectiva, Heriberto Yépez en *Tijuanologías* (2006b), definía el lenguaje de la mezcla entre el inglés y el español en las ciudades fronterizas como una "burla soterrada" al turista norteamericano, resultado de una necesidad comercial, empleado como instrumento de resistencia irónica, siendo el resultado de la fricción creadora fronteriza. Yépez, de hecho, explica que los vendedores tijuanenses emplean su "mala pronunciación" como una coartada humorística, exagerando su error de pronunciación para dejar abierta la duda sobre los malentendidos. O sea, ellos emplean el inglés con un intento irónico, como estrategia de resistencia frente al dominio

A la luz de estas consideraciones, es preferible reconsiderar el lenguaje aquí empleado bajo los términos que nos ofrecen los mismos autores fronterizos, o sea, es conveniente entenderlo como una modalidad de interacción y comunicación fruto de una realidad social en la cual los dos idiomas interactúan y conviven por necesidades intrínsecamente sociales y económicas, más allá de cualquier asunto teórico. En línea con lo subrayado por Pilar Bellver,[772] basándose en los textos analizados, se resalta que, a pesar del encuentro y la coexistencia de ambos idiomas, dicha convivencia lingüística no conlleva la anulación de las identidades nacionales que cada lengua representa. Mejor dicho, a pesar del empleo de una mezcla de los dos idiomas, los personajes siempre estarán identificados a partir de los rasgos "nacionales" representados por su idioma de origen: a manera de ejemplo, en el caso del protagonista de "Sabaditos en la noche", a pesar de su lenguaje que es una mezcla del inglés y del español, todos lo consideran simplemente un estadounidense.

Desde una perspectiva textual, la elección lingüística del personaje protagónico refleja el deseo de ubicar su identidad en un lugar entremedio entre las dos culturas, lo que Homi Bhabha definiría como el "tercer espacio": como si, a partir de su afinidad cultural, su interés o apego afectivo con "esa raza", o sea, los mexicanos con los que comparte sus noches, el narrador de la historia quisiera trascender las diferencias que lo separan. Todavía, a despecho de sus esfuerzos, la distancia

anglosajón, donde el mexicano, en una relación de asimetría y servicio al "otro" anglo, juega a ser "agachado", pero, al final, invierte el papel, dominando el lenguaje tanto verbal como corporal. En las palabras del autor: «La emblemática frase "biútiful signoritas" es una burla soterrada no sólo del vocablo "beautiful" (el adjetivo favorito del comprador anglosajón hacia la mercancía que el comerciante mexicano sabe que es chafa), sino además el "signoritas" es una burla del español que hablan los norteamericanos. El fronterizo no se "agacha" ante el norteamericano; en su relación contextual de asimetría y servicio al Otro anglo, el mexicano juega rasposamente a-ser-el-agachado, practica el juego de "voltear la tortilla" y dominar de modo secreto o abierto por medio del lenguaje verbal y corpóreo»; YÉPEZ, Heriberto, (2006b), *Tijuanologías*, *ob. cit.,* pp. 46-47.

[772] BELLVER SAEZ, Pilar (2008) "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera", *ob. cit.*

entre él y los otros mexicanos parece insalvable, convirtiendo de tal manera su supuesta hibridación cultural en una "utopía personal".[773]

El final de la historia confirma la imposibilidad para el Güero de trascender las fronteras de la identidad de la misma forma en que cruza los confines geopolíticos: a pesar de su afinidad cultural, la mayoría de las personas que viven allí lo consideran un «gringuito como todos».[774] El personaje no logra ser parte integrante de la "raza" y opta por dejar su "paraíso" en búsqueda de otro espacio de pertenencia:

> Me despido de esta calle, de sus congales, de sus farmacias y de sus restaurantes. Más bien, yo diría — y perdón que me contradiga tan rápido— que lo mejor será cambiar de congal para la próxima semana, tal vez no sea mala idea moverme de aquí, sentarme dos cuadras adelantes. Me han dicho que por allá también hay buenas esquinas.[775]

Bajo esta perspectiva, aunque su esquina se sitúe en un espacio simbólico de movimiento, donde el flujo de personas y el choque de diferentes culturas son constantes, esto no significa necesariamente la existencia de identidades híbridas, ni tampoco implica la eliminación de otras categorías sociales. El ritual de cruzar frontera no conlleva una movilidad de la identidad, sino que al final, por el contrario, dejará a este sujeto supuestamente híbrido marginalizado e incluso lo forzará a moverse en búsqueda de otro espacio, otra esquina, donde pueda refugiarse en la aspiración de alcanzar un sentido de pertenencia real. En esta visión, Crosthwaite desafía la visión de la teoría del hibridismo de Canclini, demostrando la imposibilidad para el sujeto híbrido de encontrar un espacio de pertenencia real: su único espacio es lo de la imaginación, en el deseo de una fantasía personal.

En concreto, en la Tijuana literaria que construye Luis Humberto Crosthwaite, se exaltan las colisiones y las idiosincrasias fruto del choque entre dos mundos: los conflictos se perciben aún de forma más grave y las fronteras que separan

---

[773] *Ibid.*

[774] CROSTWAITE, Luis Humberto, [2000] (2020), "Sabaditos en la noche", *ob. cit.,* p. 52.

[775] *Ivi,* pp. 51-52.

a los personajes por clases, género, experiencia de vida quedan representadas de diferentes formas a lo largo de la narración.

V.III. *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) y navegar por microuniversos paralelos

> Te decía: describe esa barrera, háblame de la Frontera.
>
> Cuando hayas logrado cruzar ese muro, dime ¿es segura la felicidad?
>
> LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

La increíble riqueza que distingue toda producción de Luis Humberto Crosthwaite radica en el tratamiento del elemento "frontera" por parte del autor, que encuentra en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002) su más polifacética y creativa suma. Para describir el proceso de exploración de un texto como un viaje a través de un microuniverso de significados, facetas e interpretaciones, proponemos un enfoque que subraya la idea de la existencia de "micro-universos" dentro del concepto de "frontera". Es decir, en la colección de Crosthwaite, la frontera geopolítica representa la "superficie" visible del tejido narrativo y, a medida en que nos adentramos en sus relatos, emprendemos un viaje a través de los múltiples universos de sus significados. Mediante la lectura, exploramos el universo del elemento "frontera" para vislumbrar sus numerosas formas textuales, espaciales, interiores y socioculturales, que no son otra cosa sino sus distintos matices. De hecho, la frontera en *Instrucciones* existe en múltiples formas y significados simultáneamente: cada historia actúa como una lupa que permite al lector explorar un diferente universo de ella, para revelar nuevos significados e interpretaciones que, reunidas en su conjunto, permiten captar la complejidad de este fenómeno.

En la lectura nos adentramos en la realidad más cotidiana y vitalizadora del espacio fronterizo, *locus* enunciativo del autor, quien intenta describir la cotidiana experiencia de un *límite* que trasciende su configuración como realidad geopolítica y simbólica: Crosthwaite nos permite explorar el universo de la *fronteriorización* de quienes verdaderamente viven la frontera en sus múltiples acepciones.

La colección de *Instrucciones para cruzar la frontera* consta de trece relatos de diferente extensión, donde la mayoría de ellos se apega a la estructura del cuento breve,[776] mientras que, en otros, se destaca la sobreposición de diferentes estrategias discursivas, rasgos que, como señala Lauro Zavala, configuran en los términos de una "hibridación genérica".[777]

En su colección, Luis Humberto Crosthwaite explora la dimensión cotidiana de la vida de los sujetos fronterizos, aquellos agentes sociales que viven y experimentan diariamente la experiencia fronteriza: como residente de la propia Tijuana, para el autor, este espacio es simultáneamente un lugar de paso e inclusión y, paralelamente, límite y barrera que implica una separación entre dos naciones y dos culturas que allí se enfrentan. En su mapa psicogeográfico, la exploración del autor profundiza en el entramado del "laboratorio social" tijuanense, presentando la variada platea humana que habita el espacio liminal fronterizo, a partir de los migrantes de paso, los trabajadores de maquilas o los parias transnacionales.

En sus relatos, Crosthwaite pone de manifiesto los procesos de *fronteriorización* que experimenta él mismo como ciudadano tijuanense. De hecho, para el autor, como para los otros residentes de Tijuana:

> *La frontera es una cicatriz para todos nosotros*. Es un recordatorio de nuestras propias limitaciones. Es un anuncio luminoso, permanente, que advierte una y otra vez que el mundo no está hecho de la misma materia, que existen

[776] Tal como se ha mencionado anteriormente, nos apoyamos en la clasificación de cuentos breves propuesta por Lauro Zavala en su artículo de 2002, "El cuento ultracorto bajo el microscopio", señalando que, en el caso de los cuentos objeto de nuestro análisis, extraídos de *Instrucciones para cruzar la frontera*, podríamos hablar respectivamente de cuentos muy cortos ("Recomendaciones" y "Ambiente de fiesta en la playa") y cuentos cortos ("La fila" y "La silla vacía").

[777] Con el término "hibridación genérica" o "liminalidad cultural fronteriza" Zavala hace referencia a una escritura que disuelve las fronteras tanto culturales como literarias y lingüísticas, a través del empleo de una escritura experimental que hace uso de recursos humorísticos, tales como la paradoja, la parodia y la ironía. Para dar muestra de lo que se entiende con "hibridación genérica" en "Muerte y esperanza en la frontera norte", se hace evidente la exploración de los límites genéricos y la experimentación de géneros literarios diferentes. En concreto, en el texto los párrafos narrativos están incorporados por fragmentos de cortes periodísticos que aparecen al final del cuento.

> pobreza y riqueza, y que es necesario separarlas por el bien de todos, para que una no ensucie a la otra. Esa frontera divide a nuestro continente, de manera tajante, en dos grandes partes; los de arriba y los de abajo. Eso que por leyes naturales no debería existir, es cortado violentamente por las leyes humanas.[778]

Desde su propia visión como residente fronterizo, Crosthwaite construye una crónica literaria de Tijuana —aunque sin nombrarla directamente—[779] cimentada en un tono a medida entre lo nostálgico y lo irónico que, como resultado, subraya la crítica hacia las desigualdades entre los dos lados de la frontera. Pues, en esta visión, el espacio fronterizo que retrata literariamente el autor constituye el ambiente propicio para la exploración del lado más humano y cotidiano de la vida en la frontera.

Como se mencionó anteriormente, la característica distintiva de la cuentística de Crosthwaite radica en su tratamiento estético del elemento "frontera" que, en *Instrucciones*, se despliega de manera compleja, dando lugar a lo que Patricia Isabel Peláez define como un auténtico "mosaico"; [780] en este estudio, relacionamos esta estructura con las múltiples dimensiones de un mismo objeto. Es decir, las obras de Luis Humberto Crosthwaite revelan la existencia de numerosas "fronteras", las cuales configuran y se reconfiguran en términos espaciales, metafóricos, psicológicos, temporales y tipográficos.

En la colección, el trasfondo geográfico pone de relieve la presencia opresiva del límite geopolítico entre Tijuana y San Diego, es decir, la *frontera espacial,* hilo

---

[778] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades", *ob. cit.,* pp. 150-151; [En la cita las cursivas son mías].

[779] En los relatos que componen *Instrucciones para cruzar la frontera*, Crosthwaite no tiene la necesidad de nombrar directamente a la ciudad de Tijuana (aunque sean presentes algunas referencias a las calles o a los espacios públicos reales) porque la presencia de la frontera como escenario geográfico cumple con la función enunciativa.

[780] PELÁEZ, Patricia Isabel, (2008), "El mosaico fronterizo en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite." En N. Guzmán (Coord.), *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, México: University of Texas al El Paso, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Eón, pp. 117- 132.

conductor de toda la colección. Este muro físico representa la "superficie", tangible y metafórica, a partir de la cual se desarrollan las otras significaciones de la frontera: como muralla, irrumpe en el espacio, modificándolo, limitándolo, impidiendo el paso y reduciendo la vista a los sujetos que a ella se enfrentan. Y si, por un lado, como *barrera* limita, por otro, como *puerta*, encuentra su razón de ser en su cruce.

Al respecto, Crosthwaite ofrece una imagen poderosa al comparar a Tijuana con una *puerta* que divide dos jardines antitéticos, para describir la profunda desigualdad de dos mundos opuestos: uno de los jardines está descuidado y lleno de basura, mientras que el otro está impecablemente arreglado. Los dueños del jardín cuidado lo protegen con feroces "perros guardianes", custodios de las barreras cuya función es preservar la división entre un mundo de "perfección" y otro en ruina.[781]

A esta puerta, *esquina* de toda Hispanoamérica, hombres y mujeres se dirigen mirando hacia el norte, a pesar de ser conscientes de que deberán enfrentarse a aquellos "perros guardianes" que protegen la frontera y buscan mantener a los

[781] «Mi ciudad es una puerta enorme que divide a dos grandes jardines. Al observarlos es fácil notar que uno de esos jardines no recibe el mantenimiento adecuado, está lleno de ramas y basura; mientras que el otro se encuentra impecablemente arreglado, escuadrones de jardineros se dedican a cortar el césped al estilo militar, cada ramita de la misma medida, modernos sistemas hidráulicos esparcen líquidos aquí y allá, cada hora, con precisión milimétrica. Cualquiera que se acerque a la puerta puede darse cuenta de que la vida debe ser mejor donde los jardines son más pulcros. Por eso mismo, una multitud quiere traspasar sus confines. Se antoja una vida más relajada de aquel lado. De este lado, la pobreza y el hambre lo arruinan todo. Pero la vida no es perfecta. Los dueños del jardín más limpio lo cuidan con sus mejores y más bravos perros guardianes. Ladran día y noche, lanzan amenazas para que la gente que proviene de la inmundicia no se atreva a poner sus pies sucios sobre esa inmaculada perfección, lograr a través de un aseado patriótico, una pulcra democracia y un higiénico imperialismo. Hombres y mujeres, familias enteras, se reúnen en mi ciudad mirando hacia el norte. La ilusión de Latinoamérica palpita en los barrios de mi frontera. Allá es donde quieren estar, pero muchas veces aquí es donde tienen que quedarse; allá es donde quieren recolectar las riquezas del campo, pero muchas veces se tienen que conformar con mi pobre ciudad cansada. Allá por lo menos hay una esperanza: pizcar hortalizas, lavar platos, recoger basura, limpiar casas, vender hamburguesas, cuidar niñi-tos rubios… lo que sea con tal de tener algo que comer. Pero esos perros guardianes se oponen, obstinados a defender lo indefendible, queriendo detener las hordas de los que buscan el pan de cada día» CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2004), "Al final, todos somos ciudades", *ob. cit.,* pp. 152-153.

inmigrantes fuera. Todavía, pese a las dificultades o a las escasas esperanzas, esa muralla no deja de ejercer su atracción y magnetismo: atrae y repele, engaña y tienta a todos los individuos. ¿Pues, cómo se puede franquear este límite? Y, si no se puede alcanzar su atravesamiento, ¿cómo se vive alrededor de una barrera física?

Luis Humberto Crosthwaite nos ofrece una muestra de la variada galería de posibilidades mediante las cuales los residentes franquean el límite o, simplemente, viven al lado de este gran muro. Como forma de subversión, los individuos se enfrentan a la frontera en distintas formas y, en *Instrucciones*, apoyándonos en el modelo de Isabel Patricia Peláez, encontramos numerosas fronteras: algunas adquieren dimensiones metafóricas, como la que se presenta en el cuento "Ambiente de fiesta en la playa"; otras son psicológicas, como la de "La silla vacía"; también encontramos fronteras tipográficas, evidentes en cuentos como "La fila"; y, por supuesto, se presentan las fronteras interpersonales que afectan las relaciones humanas. Es importante señalar que, frecuentemente, el límite entre estas diferentes facetas de la frontera es sutil, ya que en la mayoría de los casos se superponen significados: es decir, en algunos casos, la frontera trasciende sus propias configuraciones y encontramos la coincidencia de múltiples reconfiguraciones en un mismo texto.

Para fines del presente estudio, nos centramos en algunos de los microuniversos del elemento "frontera", explorando su configuración *espacial* y *psicológica*, con el objetivo de investigar las diferentes formas y significados del fenómeno que hemos denominado *fronteriorización*. Pues, buscamos comprender las distintas manifestaciones de la frontera, elemento que está intrínsecamente vinculado al perfil existencial de los sujetos que viven al margen de ella. Para lograr nuestros objetivos, se han seleccionado los cuentos más ilustrativos de estos aspectos, como "Recomendaciones", "La fila", "La silla vacía" y, en última instancia, "Misa fronteriza".[782]

[782] Precisamos que "Misa fronteriza" se incluye en la colección como un "Bonus track", tratándose de una obra escrita siguiendo las convenciones del género teatral y que, efectivamente, ha sido puesta en escena en distintos teatros internacionales.

V.III.I La *fronteriorización*: cómo la frontera se vive y se interioriza

No se conforma con ser Frontera,
no se limita a limitarme,
quiere ser parte de mí,
quiere que me convierta en ella.

LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

En sus producciones, Luis Humberto Crosthwaite no se limita a describir la frontera como una línea geopolítica; más bien, la presenta en sus múltiples dimensiones: desde fronteras metafóricas hasta psicológicas, tipográficas e interpersonales, el autor nos lleva a explorar las diferentes facetas de este concepto polisémico y flexible. En concreto, en los relatos que componen la colección de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002),[783] como lectores nos adentramos en el intricado entramado de posibilidades que envuelven el concepto de frontera, indagando en cómo los residentes del contexto fronterizo enfrentan el reto de cruzar el límite o, simplemente, conviven con la imponente presencia de una barrera física. Centrándonos en el concepto de *fronteriorización*, intentamos comprender cómo la frontera se transforma en un componente esencial en la vida de los personajes de Crosthwaite y, lo que es más importante, cómo esta frontera se asimila y se manifiesta en la mente de quienes habitan en sus márgenes. A través del análisis de los cuentos más representativos de este proceso, intentamos desentrañar las múltiples capas de significados del intricado "universo de la frontera", para explorar cómo las líneas de actuación de esta entidad influyen en la identidad individual y colectiva de los individuos fronterizos, así como en sus relaciones interpersonales e interacciones con el entorno urbano.

En la colección de *Instrucciones*, como sugiere el título, el telón de fondo geográfico resalta la imponente presencia de la frontera geopolítica que separa Tijuana de San Diego, es decir, este *límite espacial* que emerge como presencia constante a lo largo de la obra. El muro tangible representa tanto una barrera física como un símbolo metafórico: al erigirse como una muralla, altera el espacio circundante, imponiendo límites y restringiendo el movimiento de quienes se enfrentan a ella; a

[783] Fecha de publicación original; a partir de ahora, se hará referencia a la edición de 2020.

la vez, esta barrera actúa como una puerta, encontrando su razón de ser en el acto mismo de ser cruzada.

Estas dos imágenes, es decir, *puente* y *barrera*, están intrínsecamente relacionadas con la naturaleza ambigua y dicotómica de la frontera que continúa ejerciendo su poder de atracción y repulsión. Bajo esta perspectiva, las reflexiones del escritor italiano Claudio Magris valoran ese dualismo de la frontera y, además, subrayan los procesos de interiorización que sufren los sujetos que habitan dicho espacio liminal:

> La frontiera è duplice, ambigua; talora è un ponte per incontrare l'altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l'ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall'altra parte; la letteratura, fra le altre cose, è pure un viaggio alla ricerca di sfatare questo mito dall'altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là — che ognuno, come in un mistero medievale, è l'Altro. […] A Trieste sono nato e ho vissuto sino ai diciott'anni; quando ero un ragazzino, non era solo una città di frontiera, ma sembrava essa stessa una frontiera, fatta di tanti confini che si intersecavano al suo interno, incrociandosi talora nella persona e nella vita dei suoi abitanti. Le linee di frontiera sono anche linee che attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici o come rughe, dividono qualcuno non solo dal suo vicino ma anche da se stesso.[784]

Estas palabras de Claudio Magris resaltan con lucidez la complejidad del fenómeno "frontera", esa línea que separa y une simultáneamente: para el autor, Trieste, ciudad donde Magris nació y vivió su juventud, en lugar de ser simplemente una urbe fronteriza, se establece como una "frontera" ella misma, una entidad entretejida por múltiples límites que se cruzan en su centro, definiendo no solo su geografía, sino también la identidad y la vida de sus habitantes. Como resalta el autor triestino, estas "líneas fronterizas" permean y definen el territorio, e incluso el cuerpo y el alma de los que lo habitan; como cicatrices y arrugas en el cuerpo de los habitantes fronterizos, separan a las personas no solo de sus vecinos, sino también de sí mismas.

---

[784] MAGRIS, Claudio, (1999), "Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera", in *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, (Saggi 1974—1998), Garzanti, Milano, p. 52.

Basándose en la idea de la frontera como espacio de unión y desunión y, al mismo tiempo, como una entidad que deja huellas indelebles en aquellos que la atraviesan y experimentan, Luis Humberto Crosthwaite en su ejercicio literario utiliza diferentes técnicas, experimentando y transgrediendo distintas formas de expresión: para lograr sus metas, el autor fusiona el humor con elementos irónicos, creando de esta manera una narrativa que, entreteniendo al lector, invita a la reflexión sobre las complejidades de la sociedad fronteriza contemporánea.[785]

[785] Para delinear nuestras consideraciones sobre la ironía, establecemos como antecedente explícito lo teorizado por Lauro Zavala en su obra *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura* (2018). Zavala define la ironía literaria como «una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestras percepciones de la realidad» (p. 20); sin embargo, esta estrategia requiere la presencia de un lector capaz de reconocer y entender las técnicas de autocuestionamiento de un discurso. La ironía, según Zavala, surge de la coexistencia simultánea de perspectivas diferentes, lo que significa que dicho recurso representa la estrategia más compleja para recuperar sentido y coherencia tanto textual como intertextual. Asimismo, Zavala señala que la intención irónica presente en las narrativas modernas posee dos vertientes: por un lado, revela la situación paradójica o fragmentaria, mientras que, por otro lado, intenta persuadir al lector para que acepte los valores y perspectivas desde las cuales la situación se percibe como irónica. Es decir, para que un texto sea percibido como irónico, es necesario que el lector comparta la visión del mundo del ironista: en esta visión, toda la responsabilidad de interpretación está a cargo del lector, quien debe ser capaz de identificar y comprender las diferentes capas de significado que el autor ha imbuido en su texto. Por otro lado, a partir de las ideas de Zavala sobre el humor y la ironía, podemos considerar varias ideas claves para entender estas estrategias en la narrativa. De hecho, Zavala sugiere que la ironía se base en la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos; pues, mientras que el humor muestra una incongruencia en la visión del mundo, la ironía asume esa contradicción en la estructura misma de un texto, expresándola de forma paródica. Por lo tanto, para considerar un texto humorístico como irónico, es necesario identificar una intención crítica, una verdad o utilidad en él. En las palabras del crítico mexicano: «La ironía es entonces la forma más completa de escepticismo, y por ello, es un producto de la razón: es un acto intencional, que significa el reconocimiento de una paradoja. El humor, en cambio, es el producto de la libertad que significa poder jugar con las incongruencias del mundo, con las palabras, las reglas y las convenciones. En una palabra, mientras la ironía es la expresión de un desencanto, el humor es un ejercicio de la imaginación» (p. 51). Además, refiriéndose al humor como estrategia de escritura urbana en la cuentística mexicana contemporánea, Zavala señala que éste puede representar o ser una estrategia narrativa, un estilo de vida, un vehículo para la crítica social o un síntoma de una ruptura con las convenciones. En otras palabras, la

Desde su comienzo, *Instrucciones para cruzar la frontera* se abre con un narrador en segunda persona que presenta al lector un "manual de supervivencia" compuesto por ocho consejos útiles a la hora de cruzar la frontera entre Tijuana y San Diego: estas sugerencias parecen validadas por la voz narrativa de un fronterizo, quien confiesa haberla cruzado innumerables veces en su vida.

Las palabras que abren el texto, así como el título de la colección, establecen un paralelismo directo con el *Manual de Instrucciones* de Julio Cortázar,[786] tal como lo señala Chiara Lippi,[787] En concreto, ambos textos están inaugurados por una advertencia dirigida al lector, «Piensa en esto»,[788] sin embargo el significado de esta precaución difiere en los dos universos narrativos: por un lado, en la obra de Cortázar la advertencia invita el lector a reflexionar sobre las acciones cotidianas y repetitivas; por otro lado, en el caso de Crosthwaite, la voz narrativa establece un dialogo con el lector, considerándolo un "principiante" del cruce, para desincentivarlo a aventurarse en el paso fronterizo:

> Piensa en esto: de preferencia no lo hagas.
> La verdad es que no vale la pena el ajetreo. Te lo dice quien confiesa haber cruzado la frontera unas catorce mil setecientas ochenta y ocho veces durante su vida, por trabajo, por ansiedad o por fastidio.[789]

A través de sus advertencias, el narrador subraya la existencia de una faceta oscura de la frontera, un dispositivo capaz de mimetizarse, cobrar vida y ejercer su

---

adopción de un tono humorístico puede reflejar la aspiración colectiva a un clima de discusión, contribuyendo a hacer de la ciudad un espacio de diálogo. En todos los casos, son los lectores que tienen la última palabra, ya que son ellos que interpretan y dan sentido a la ironía y al humor presente en los textos. En ZAVALA, Lauro, (2018), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, (2.ª ed.). Universidad Autónoma de la Ciudad de México – UACM, México.

[786] Sección que forma parte de su obra *Historia de cronopios y de famas* (1962).

[787] LIPPI, Chiara, (2021), "Piense en esto: de preferencia no lo hagas. Entrevista con Luis Humberto Crosthwaite.", *ob. cit.,* pp. 1-7.

[788] Se hace aquí referencia a las primeras líneas de "Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj" de Julio Cortázar.

[789] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "Recomendaciones", *ob. cit.*, p. 11.

fuerza de atracción y repulsión sobre los individuos. No obstante, este narrador, al mismo tiempo, reconoce el carácter rutinario de la dinámica para todos los sujetos que habitan en la frontera y, paralelamente, su poder de atracción:

> Atravesar una línea divisoria requiere de un esfuerzo intelectual, un conocimiento de que las naciones tienen puertas que se abren y se cierran; una idea fija de que un país, cualquiera que este sea, se guarda el derecho de admisión a sus jardines y podría echarte de ellos a la primera provocación.
> No obstante, si recibes un llamado poderoso —*como de sirena, como de imán*— y decides cruzar la frontera, te sugiero tomar en cuenta las siguientes recomendaciones.[790]

En el imaginario humano, el acto de cruzar una frontera —ya sea esta una línea simbólica o real— evoca una imagen metafóricamente poderosa, ya que el impulso de la curiosidad hacia lo desconocido mueve al ser humano a explorar nuevos territorios y desafiar los límites establecidos. Desde esta perspectiva, la frontera se presenta como un símbolo dicotómico, siendo tanto un imán irresistible como una ilusión engañosa.

En este espacio, esquina de toda Hispanoamérica, una barrera intrusiva separa el *jardín* del primer mundo de lo del subdesarrollo y su atravesamiento, aunque sea algo cotidiano para los ciudadanos autorizados, necesita de *instrucciones* precisas.

En primer lugar, es importante tener objetivos claros:

> Debes ingresar al país vecino porque vas de compras (cuando hay especiales en las tiendas departamentales), para lavar tu ropa sucia (porque las aguas allá son más pulcras), para ir a Disneylandia ("el lugar más feliz del mundo"); en fin, para realizar faenas que no comprometan el *status quo* de la sociedad que visitas.[791]

El estilo adoptado por el narrador, con rasgos esquemáticos y aparentemente fríos, adquiere una función irónica en el relato: Crosthwaite, a través de sus

[790] *Ibid.*; [En la cita las cursivas son mías].

[791] *Ibid.*

"Recomendaciones", denuncia el sistema deshumanizante de la sociedad moderna y condena la visión más simplista de la frontera como mera línea divisoria entre dos naciones. El autor invita así al lector a experimentar la misma tensión que podría vivir cualquier ciudadano que, al cruzar sus propios límites nacionales, se enfrenta a una realidad opuesta y ajena, subrayando la enorme desigualdad de poder político y económico entre las dos naciones que en este espacio se enfrentan.

Parte integrante del cruce y factor determinante de toda tensión, implica someterse al escrutinio minucioso de los guardianes de la "Migra" o "Aduana", quienes, como dioses caprichosos, ejercen un poder absoluto sobre la vida de los transfronterizos:

> Al enfrentarte a uno de esos guardianes, debes llevar el pasaporte en la mano y la mente en blanco. Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, deidades, césares caprichosos capaces de arrojarte de su imperio.[792]

El desequilibrio de poderes que actúan en este (des)encuentro de las partes queda aquí manifiesto: de hecho, quien detiene el poder de admitir o negar la entrada es el agente de la Migra, mientras que, en el lado sur de la línea, el sujeto fronterizo en su posición de desventaja no puede hacer otra cosa sino someterse a su escrutinio y a sus órdenes. Bajo esta perspectiva, aunque se reconozca el carácter rutinario del atravesamiento del cruce para los sujetos transfronterizos, permanece la conciencia de una desigualdad entre los dos espacios: tal como lo afirmado por Michel Gerardo Gómez,[793] la frontera recuerda al habitante de Tijuana su posición subalterna en todo momento, pero continúa invitándolo a cruzarla; y el habitante de la frontera, por su parte, no deja de ir al otro lado, en un dualismo que une deseo y sufrimiento. Para enfrentarse a este juego de contradicciones y desequilibrios, lo que llamamos las *fricciones* fronterizas, Crosthwaite recurre al empleo de

[792] *Ivi,* p. 13.

[793] GERARDO GÓMEZ, Michel, (2021), "El Ser Fronterizo como un yo fracturado en 'Instrucciones para cruzar la frontera' de Luis Humberto Crosthwaite", *Revista Iberoamericana*, vol. 23, n. 2, pp. 179-208.

elementos irónicos que le permiten alcanzar una perspectiva original sobre las paradojas de la vida en las ciudades de la frontera. En su escritura, el autor pone en acto un ejercicio para distanciarse de la situación y mostrar cómo se enfrentan los residentes a la frontera, no solamente la geopolítica, sino también la psicológica.

En esta visión, en el cuento que sigue las primeras "instrucciones" para enfrentarse a la frontera, el narrador nos sitúa otra vez en el momento del atravesamiento de la línea divisoria entre Tijuana y San Diego. En concreto, "La fila" nos sumerge en la condición de un personaje anónimo que se encuentra a punto de cruzar una frontera que no configura simplemente en los términos físicos, o sea la garita divisoria entre una ciudad y otra, sino que llega a ser paulatinamente interior, psicológica. Ya desde el comienzo del relato, se percibe la atmósfera opresiva que se desprende de la fila de vehículos dirigidos hacia Estados Unidos:

> Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. A mi izquierda, una familia en una vagoneta Nissan; a mi derecha, un gringo de lentes oscuros en un Mitsubishi deportivo. Por el retrovisor veo a una muchacha en un Volkswagen. Adelante, un Toyota. Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días.[794]

A pesar de que el embotellamiento vehicular pueda resultar agobiante, en la perspectiva del narrador la acción se presenta como algo rutinario y cotidiano, simplemente "necesario" para el atravesamiento de la frontera. Todavía, aquí se vislumbra la paradoja detrás de la que presenta como una acción cotidiana para el residente de la frontera, acostumbrado a salir de su país para trabajar o hacer compras, mientras que, a los ojos de un sujeto ajeno a dicho contexto, la misma situación resultaría absurda. En total antítesis con lo afirmado, al aproximarse a la garita fronteriza, el narrador parece olvidar las razones por las cuales está saliendo del país: «Estoy tratando de recordar por qué estoy aquí, saliendo del país».[795] Estas dos oraciones generan una contradicción que pone de manifiesto la discrepancia entre la percepción de lo que antes se había definido como normal y la total confusión

[794] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "La fila", *ob. cit.*, p. 17.

[795] *Ivi,* p. 19.

sucesiva: de tal manera, se desprende el efecto irónico que evidencia una incongruencia entre lo expresado y lo que verdaderamente se percibe o piensa.

El tortuoso viaje hacia la garita se convierte en el escenario de una "batalla" entre los conductores, quienes, en la asfixiante espera provocada por la interminable fila, competen lo uno con lo otro por avanzar hacia la línea. Al final, la ansiedad generada por las muchas horas de espera bajo el rayo del sol y, paralelamente, el afán para sobresalir frente a los demás, desgasta el personaje protagónico, quien se sumerge en un fluir psíquico incoherente, conforme avanza la fila. De la misma forma, a medida que se aproxima a la caseta de inspección migratoria, el personaje empieza a "percibir" físicamente la presencia de la frontera: «La garita está cerca, la siento cercana, mi cuerpo entero la siente […] mi corazón lo siente y acelera su ritmo. El anhelo, el anhelo. ¿Cuánto falta?».[796]

En este punto, el fluir psíquico altera su percepción del entorno, dejándolo en un estado de total perturbación que culmina en el momento de confronto con uno de los inspectores: de hecho, cuando el policía migratorio lo interpela, el personaje queda absorto en sus ojos, que se convierten en un portal para acceder a otro mundo.

> El guardián es rubio, tiene los ojos verdes.
> —*Where are you going?* — me pregunta.
>
> [redacted]
>
> Espera.
>
> Antes de cruzar la frontera, mira a tu alrededor.
>
> Luz atrás; luz a la derecha e izquierda. Frente a ti solo está la frontera, la entrada al país vecino.
>
> Ahora mira los ojos del guardián. Asómate adentro de esos iris de color azul. Al centro una pupila que se expande, oscura, que se abre inmensa y te invita a entrar. Mira en su interior.
>
> Ahí encontrarás un amanecer sin ruidos y una casa junto al mar.
>
> ¿Lo ves?
>
> Si te acercas, por una de las ventanas podrás ver el interior de esa casa.

[796] *Ivi,* pp. 21-22.

Fíjate bien. Eres tú.

¿Puedes mirarme? Estoy despertando.[797]

Tras la pregunta del inspector, que se presenta casi como un *invito,* encontramos una línea gruesa de color negro que interrumpe la lectura del texto: tal como lo señala Patricia Isabel Peláez, compartimos la idea de que dicha señalización es una verdadera frontera *tipográfica*. La presencia de una línea indica al lector que allí hay una barrera, alegoría de la frontera geopolítica a la cual se está enfrentando también el mismo personaje: aquí también nosotros como lectores estamos en el margen y podemos percibir el llamado de la frontera que nos invita a cruzarla con los ojos, siguiendo en la lectura para acceder a otra dimensión.[798] De hecho, es el mismo personaje quien se dirige directamente al lector, invitándolo a mirar en el interior de los ojos del guardián para acceder a un mundo alternativo, totalmente diferente de lo anterior: en este nuevo escenario, en un "amanecer sin ruidos", el personaje se encuentra en una casa junto al mar con intención de ir a la playa acompañado por la mujer que lo ama.

Cruzando la frontera, también el texto adquiere otro registro lingüístico, pasando desde una narración en prosa a un registro más lírico, subrayado por el empleo de la puntuación en el relato. Inmerso en esta otra dimensión, el personaje alcanza un estado de tranquilidad que calma su espíritu; en este momento, tampoco la segunda pregunta del policía migratorio logra abstraerlo de sus sueños.

En este relato, Crosthwaite emplea una técnica narrativa introspectiva y altamente simbólica para describir simultáneamente dos experiencias de transgresión de los límites: por un lado, el cruce de la línea geopolítica y, por otro lado, el viaje metafórico en la dimensión psicológica del protagonista. En la narración, la presencia del límite divisorio sirve como pretexto para explorar otra realidad, un espacio interior que difiere fuertemente del entorno inmediato de tensión y control: pues, aquí la frontera *espacial* se convierte en una metáfora de las fronteras *internas* en las cuales el personaje se sumerge en búsqueda de paz y entendimiento.

---

[797] *Ivi,* pp. 22-23.

[798] PELÁEZ, Patricia Isabel, (2008), "El mosaico fronterizo en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.", *ob. cit.*, pp. 117- 132.

Retomando las palabras de Claudio Magris mencionadas anteriormente, es posible destacar la percepción de la *interiorización* de esos límites en la experiencia del escritor triestino:

> Le linee di frontiera sono anche linee che attraversano e tagliano un corpo, lo segnano come cicatrici o come rughe, dividono qualcuno non solo dal suo vicino ma anche da se stesso.[799]

Las líneas fronterizas expanden sus poderes geopolíticos, difuminándose hasta llegar a ejercer una fuerza sobre la vida de los habitantes de un espacio liminal: éstas no solamente sirven para delimitar, separar o conectar las personas de un lugar a otro, sino que terminan siendo cicatrices interiorizadas por sus habitantes. Los individuos experimentan la dualidad y fragmentación fronteriza en su interioridad: es decir, se resalta la yuxtaposición de fronteras internas y externas a los espacios e individuos que se sitúan en un lugar liminal. Como cicatrices invisibles, las líneas fronterizas consiguen separar a un individuo no solamente de los "otros", sino también de sí mismo. ¿Se puede hablar, entonces, de fronteras psicológicas? En la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite creemos que sí, ya que, a pesar de la presencia de la frontera como barrera física, emerge una dimensión interiorizada por el individuo fronterizo. Definimos este nivel como el de una *frontera psicológica*, que nos permite evidenciar cómo operan los fenómenos de la fronteriorización.

En realidad, el discurso sobre las fronteras psicológicas o interiores de los individuos ha sido explorado por el filósofo Horst Matthai Quelle, que, en su artículo "El hombre y sus fronteras. Una visión filosófica" (1990),[800] afirmó que el acto de establecer fronteras para diferenciarse de "el otro" es algo intrínseco al ser

[799] MAGRIS, Claudio, (1999), "Dall'altra parte. Considerazioni di frontiera", in *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, *ob. cit.*, p. 52.

[800] MATTHAI QUELLE, Horst, (1990), "El hombre y sus fronteras. Una visión filosófica", en *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. IV, n. 11, marzo, Universidad de Colima, México, pp. 37-58.

humano y, para Matthai, las "fronteras psicológicas" han siempre existido, siendo imprescindibles para integrar la identidad del hombre.

En su colección, Crosthwaite se sumerge profundamente en la exploración de la frontera desde una perspectiva psicológica en "La silla vacía", cuento que ya desde su título establece lazos directos con la dimensión terapéutica Gestalt.[801] En el relato, constituido por diez actos, se simula una sesión de terapia entre dos personajes, el terapeuta *AAA* y el paciente *ZZZ*, ambos intentando explorar y desentrañar las causas del malestar de este último. A través de la terapia Gestalt, una técnica utilizada en psicoterapia para ayudar a explorar y resolver conflictos internos y externos, el terapeuta invita al paciente a identificar la emoción que lo atenaza: para facilitar la operación, *AAA* coloca una silla vacía en frente del paciente, sugiriéndole hablar directamente a ella, imaginándose como si allí estuviera sentada la persona o la parte de sí mismo que le causa turbamiento. *ZZZ*, inicialmente reticente, encuentra dificultades para hablar de sus conflictos; todavía, logra expresar su

[801] La terapia Gestalt o gestáltica es un modelo de psicoterapia desarrollado en el siglo XX por parte de Fritz Perls, médico psiquiatra alemán, junto con Laura Posner, Paul Goodman e Isadore From. En líneas generales, se trata de un modelo terapéutico centrado en la experiencia inmediata del individuo y la autoconciencia del ser en el momento presente, el aquí y ahora, con el fin de promover la integración de pensamientos, acciones y sentimientos: Como terapia, contempla el empleo de diferentes técnicas experienciales y creativas, entre las cuales mencionamos el uso de la "silla vacía" y la dramatización, para ayudar a los pacientes a explorar y resolver los conflictos internos y externos y desarrollar una mayor autoaceptación. En particular, la técnica de la silla vacía prevé la identificación de un conflicto, una emoción o una parte del *yo* del paciente que necesita ser explorada, después de la cual el terapeuta coloca una silla vacía frente a este último para que se pueda instalar un diálogo. La técnica incluye cambios de roles del paciente para que, moviéndose de su asiento, pueda responder desde la perspectiva de la persona imaginaria o la otra parte del *yo*. En todos los casos, se trata de una técnica empleada para la resolución de conflictos interpersonales (en el caso de conflictos no resueltos entre el paciente y una persona significativa para él), de traumas (relacionados con personas o momentos del pasado del paciente que le causan angustia o dolor) y para la toma de decisiones (en este caso, frecuentemente el paciente hablará con un *yo* del futuro). Para profundizar en el tema, se sugiere la obra de GINGER, Serge, GINGER, Anne, (2004), *La Gestalt. Terapia del 'contatto' emotivo*, traduzione di Paola Crimini, Edizioni Mediterranee, Roma.

malestar identificándolo mediante la percepción de una fuerza, algo que lo asfixia, «una barrera, una Frontera que me delimita».[802]

A partir del reconocimiento y la enunciación de la raíz del sufrimiento del paciente, Crosthwaite juega con el elemento frontera que aquí no se limita a ser el telón de fondo geopolítico de su historia, sino que más bien llega a ser personificado en la figura de una mujer con la cual el paciente tuvo una relación conflictual.

Pues, el terapeuta dirige el diálogo para sacar a la luz el trauma del paciente, de ahí que ZZZ confiese que para él es casi imposible hablar de *ella*, es decir, de la Frontera, ya que esta parece ser casi un invento de su imaginación.

> AAA: Bien. Háblame de esa Frontera.
> ZZZ: Te dije que es imaginaria, que no puedo hablar de ella.
> AAA: ¿No puedes hablar de lo imaginario?
> ZZZ: …
> AAA: Háblame de ella.
> ZZZ: ¿Ella? Parece que estamos hablando de una mujer.
> AAA: Vida, barrera, Frontera. Usas sustantivos femeninos. ¿Te sientes presionado por una mujer?
> ZZZ: No.
> AAA: Por lo tanto no estamos hablando de una mujer, ¿verdad? Te decía: describe esa barrera, háblame de la Frontera.[803]

A medida que avanza el diálogo entre los dos personajes, descubrimos que para el paciente es más fácil referirse a la Frontera *como si fuera* una mujer, aunque consciente de la realidad de los hechos. De manera ambigua, conforme se profundiza la sesión terapéutica, ZZZ, en un momento catártico, se dirige directamente a la Frontera, objeto y causa de su angustia:

> ZZZ: Ya lo sabes. Te conozco desde hace años, desde la infancia. Tengo una memoria vaga de nosotros jugando en el jardín de mi casa. Yo era un niño solitario. Tú eras una Frontera solitaria. En ese tiempo eras mi Frontera

[802] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "La silla vacía", *ob. cit.*, p. 82.
[803] *Ibid.,* p. 82.

> favorita, no conocía a otra. Le hablaba a mi mamá de ti y ella pensaba que eran fantasías de niños. No se dio cuenta de cuando dejé de mencionarte; *aún estabas conmigo, en mi cabeza, en mi corazón.* Eras una demarcación, pero deseabas ser como yo. Fuimos adolescentes y tuvimos las mismas experiencias, los mismos descubrimientos. […] Ahí fue cuando sentí por primera vez tu autoridad. Y traté de rebelarme. En vano. Salí de la escuela, busqué trabajo, traté de hacer una vida normal. Procuré enamorarme de una mujer, una de las secretarias de la oficina donde trabajaba. ¿Me dejarías enamorarme, me permitirías besarla? Por supuesto que no. Eras una Frontera inflexible y por más que te insistiera no lograba que me soltaras, no podía ir más allá del perímetro que marcabas a mi alrededor. Pensé que eras mi amiga, pero querías de mí algo más que amistad. Me restringías. No me permitiste amar a esa mujer, ni a ninguna otra.[804]

Mediante las palabras del paciente descubrimos que esa entidad, *la Frontera*, lo acompaña desde su niñez, configurándose al principio como una amiga y, posteriormente, como una presencia asfixiante que se ha interpuesto en todas sus relaciones. Todavía, a sabiendas de que no está verdaderamente hablando de una mujer, sino de una barrera, avanzamos la hipótesis de que el paciente, en su diálogo con la silla vacía, está hablando con otra parte de sí mismo o, similarmente, se enfrenta con un miedo oculto profundamente arraigado en él.

En efecto, mediante este monólogo interior es posible profundizar en la compleja condición existencial del habitante fronterizo. De hecho, vivir en un espacio de frontera puede ejercer una profunda influencia en sus residentes: estos, desde la infancia, condicionados por la presencia asombrosa del muro, pueden desarrollar un apego emocional hacia esta realidad, que desean y, al mismo tiempo, temen. Una condición que puede tener repercusiones significativas en la esfera afectiva de los individuos, quienes, acostumbrados a experimentar emociones contradictorias entre el deseo y la repulsión, corren así el riesgo de desarrollar problemáticas en sus relaciones interpersonales. De igual forma, en el medio de este discurso, simultáneamente se evidencian las consecuencias que se desprenden directamente de *esta barrera*, cuya presencia actúa restringiendo el campo de acción del individuo que se

[804] *Ivi,* pp. 83-84; [En la cita las cursivas son mías].

encuentra en sus alrededores: es decir, la frontera física, ese muro de más de dos mil kilómetros, limita al habitante fronterizo en su actuar cotidiano y expande los horizontes de su influencia abarcando todos los ámbitos vivenciales de su existencia presente y futura.

En este frangente, Crosthwaite exalta la ambigüedad del límite sobreponiendo los aspectos interpersonales con los geopolíticos al personificarlo en una figura indefinida, una entidad que, en algunos momentos, parece ser una amante celosa, en otros un muro físico o, más aún, configura como símbolo prototípico de todos los límites, ya sean estos físicos o imaginarios. De hecho, en toda la producción crosthwaiteana, la frontera admite varias lecturas, cada una reflejando las complejidades de su experiencia.

En un giro sumamente interesante, Crosthwaite profundiza en el modelo psicoanalítico de su narración, haciendo que su protagonista verbalice una proyección de la frontera para dialogar con la "otra parte" involucrada en el conflicto. De ahí que, actuando un cambio de asiento, la silla vacía llega a ser ocupada por FNT, personificación de la frontera (o quizás, similarmente, este sea un acrónimo para "Frontera Norte de Tijuana"). El personaje de la Frontera juega un papel esencial en el cuento, ya que no solamente es la proyección de la angustia de ZZZ, sino que configura como resultado del *desdoblamiento emotivo* de este último: FNT, es la herida del sujeto fronterizo, la huella psicológica dejada a partir de su existencia en un entorno liminal.

Como representación de una condición patológica del sujeto fronterizo, FNT toma la palabra e instala un diálogo con el terapeuta. En su discurso, la Frontera subraya que su existencia está intrínsecamente ligada a la de ZZZ y, más aún, su condición existencial se realiza propiamente a partir del sujeto fronterizo:

> FNT: Me refiero a lo nuestro, nuestra relación, *nuestra interdependencia*. No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar. Existen los cercos para mantener afuera lo que no se desea adentro, cierto; pero esas barreras no tendrían razón de ser, un sentido, si alguien no intentara cruzarlas. O sea, el límite prevalece porque hay quien desea traspasarlo. Toda Frontera existe solo en la

> imaginación del que desea franquearla. Es un invento del que vive enfrentándose a ella. Un binomio perfecto.[805]

El monólogo de FNT destaca la complejidad y dualidad inherente a la noción misma de "frontera", bajo la cual se alude no solamente a un límite geopolítico, sino más bien a una entidad que afecta y, simultáneamente, llega a ser afectada por aquellos que interactúan con ella. Esta relación de interdependencia implica que tanto la frontera como quienes la enfrentan están vinculados en un ciclo de influencia mutua. Como cerco físico, es el resultado de la acción humana, pues su existencia y su relevancia están intrínsecamente vinculadas a las percepciones y a las experiencias individuales y colectivas. Por esta razón, en este contexto, de manera irónica la Frontera se proclama a sí misma como víctima y parte perjudicada de este conflicto, afirmando que nadie la escucha y sintiendo que su opinión carece de valor.[806]

Como "invento"[807] de los sujetos que a ella se enfrentan, existe primordialmente en la imaginación de aquellos que la crean, la experimentan y, en fin, desean traspasarla: es decir, es un concepto que cobra vida a partir del anhelo humano de explorar, atravesar y entender lo desconocido *más allá de los límites establecidos*. Desde esta perspectiva, Crosthwaite parece hacer hincapié en la naturaleza subjetiva de las fronteras al argumentar que estas no existen sin que alguien intente cruzarlas: una reflexión que implicaría que tanto su significado como su existencia están directamente relacionados con la percepción y el deseo humano. En esta visión, esto sugeriría que todas las barreras físicas que delimitan y separan los territorios adquieren relevancia solamente cuando son desafiadas por los agentes sociales que intentan traspasarlas. En esta perspectiva, estamos ante una visión que quiere desmantelar la conceptualización de las fronteras como entidades fijas y

[805] *Ivi,* p. 87; [En la cita las cursivas son mías].

[806] En el texto se lee que FNT, en su diálogo con el terapeuta, afirma: «A mí nadie me escucha»; y, unas líneas después, nuevamente argumenta: «No acostumbro hablar. Casi no opino. Mi opinión no vale»; *Ivi,* p. 88.

[807] Entendemos aquí que la frontera geopolítica de Tijuana es una "construcción" física y establecida por hechos sociales e históricos.

objetivas, sugiriendo en cambio que estas sean dinámicas y cambiantes en función de las intenciones y acciones de las personas. Desde esta perspectiva, la frontera y el sujeto que la desafía establecen un binomio perfectamente equilibrado, donde la confrontación perpetua entre una parte y otra alimenta tanto la existencia como la resistencia de ambas partes.

En este relato, Crosthwaite maneja hábilmente los conceptos y los eventos reales. Además, analizando las denominaciones de los tres personajes, resalta cómo estas revelan una estructura de tipo vertical, donde AAA ocupa el espacio superior, siendo la primera letra del alfabeto, y ZZZ ocupa el espacio inferior. La presencia del tercer personaje, identificado con las letras FNT, fractura el espacio entre ambos, simbolizando, quizás, la fractura interna del sujeto que experimenta a la frontera. Este juego en la elección de los nombres no parece accidental; más bien, permite subrayar la dualidad y la complejidad de la experiencia fronteriza que Crosthwaite intenta explorar. Además, a través de la complejidad de sus personajes, se vislumbran las señas de un proceso de *fronteriorización* al mostrar tanto las "modalidades" de actuación de la frontera, tanto real como imaginaria, así como sus efectos en las identidades y las relaciones humanas.

En la narrativa de Crosthwaite resaltan las consecuencias individuales que surgen de la experiencia en esta área, que permiten destacar así el dualismo conflictivo, rasgo constitutivo de la identidad de un habitante fronterizo. En nuestra entrevista,[808] Luis Humberto Crosthwaite afirmó que cada tijuanense vive de manera diferente la frontera, ya que «Para unos es generosa, para otros tiránica», suponiendo que la influencia de esta interiorización pueda influir «de distintas maneras según el carácter y la experiencia fronteriza de cada persona». Reconociendo la existencia de este dualismo, se resalta la fragmentación individual de los habitantes de la frontera que, simbólicamente, al igual que el espacio exterior, parecen estar constantemente en tensión entre dos extremos: por un lado, el reconocimiento de un límite; por otro lado, el deseo de transgredirlo para obtener algo mejor.

[808] Entrevista realizada por correo electrónico con Luis Humberto Crosthwaite, en junio de 2024; las declaraciones citadas en este trabajo se basan en mi entrevista personal y se encuentran en su totalidad en el *Anexo II*.

Desde una perspectiva narrativa, personificar a la frontera se revela como una poderosa herramienta, profundamente irónica, ya que desafía la conceptualización de algo que, por su naturaleza, no podría hablar ni tampoco proclamarse víctima de un conflicto que une individuos y limitaciones geopolíticas. Tradicionalmente, son aquellos que se enfrentan a una frontera quienes se perciben a sí mismos como víctimas. En este caso, la frontera misma expresa su opinión, y sus palabras encapsulan la naturaleza multidimensional y simbólica de las fronteras, invitando al lector a reflexionar sobre su papel no solamente en los términos de barrera física, sino también como constructo cultural y emocional que moldea la identidad y la percepción del mundo.

Al centrarse en el deseo de cruzar una frontera como factor determinante de su existencia misma, Crosthwaite plantea preguntas interesantes sobre el dualismo conflictivo que ejerce la frontera. Entre los sujetos fronterizos y la frontera se establece una relación de interdependencia, un binomio perfecto en el cual el deseo de traspasarla está intrínsecamente vinculado a la imposibilidad de hacerlo: los habitantes fronterizos parecen condenados a una vivencia conflictiva entre anhelo y rechazo que, en algunos casos, puede tener repercusiones significativas en su esfera afectiva, casi en términos de una patología, como si fuera una especie de *enfermedad fronteriza*. Ya que la Frontera, para ZZZ, «No se conforma con ser Frontera, no se limita a limitarme, quiere ser parte de mí, quiere que me convierta en ella».[809]

Simbólicamente, la frontera atrae y, al mismo tiempo, engaña: aparentemente impone un límite, pero alienta al mismo tiempo su propia transgresión. El canto de la frontera condena así a sus habitantes a vivir en un conflicto dual entre esperanza y sufrimiento.

[809] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "La silla vacía", *ob. cit.,* p. 92.

V.III.II *"Misa Fronteriza": una exploración cultural del Evangelio de la Frontera*

Bienvenidos todos a esta misa fronteriza.

LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE

El último aparato que compone la colección de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), es constituido por el *bonus track* de "Misa Fronteriza" un texto que ha tomado forma de manera gradual a partir de su inclusión en la antología *Hecho en México* de la autora catalana Lolita Bosch, publicada en 2007.[810] Crosthwaite afirmó que "Misa Fronteriza" nació en origen como texto para leerse en voz alta[811] y, efectivamente, a partir de las lecturas y de las distintas representaciones

[810] A partir de su primera aparición en la antología *Hecho en México* (2007) de Lolita Bosch, "Misa Fronteriza" fue integrada a la segunda edición de *Instrucciones para cruzar la frontera* publicada por Editorial Tusquets en 2011 y apareció en la Edición de Cuarentena 2020. En octubre de 2024, ha aparecido una nueva edición de *Misa Fronteriza. Evangelio para leer y cantar con sombrero y tequila en todos los rincones del planeta,* ilustrada por Ricardo Peláez Goycochea y publicada por el Fondo de Cultura Económica (FCE).

[811] En la antología, Lolita Bosch comparte un fragmento de su intercambio de correos electrónicos con Luis Humberto Crosthwaite, en el cual el autor explica que "Misa Fronteriza" apareció originariamente en la revista colombiana *Malpensante* en 2003 y añade que: «La escribí originalmente para leerla en Barcelona, cosa que hice en el Kosmópolis de hace tres o cuatro años. Aparentemente causé furor porque estaba muy nervioso y por lo tanto más ebrio de lo que debía. Creo que me volví un Miguel Bosé en el escenario. Alguien te contará» en BOSCH, Lolita, (2007), *Hecho en México*, Random House Mondadori, Barcelona, p.31. Además, en nuestra entrevista, Crosthwaite añadió que, debido a su aversión por las conferencias tradicionales, en 2007 había decidido innovar y recrear un texto litúrgico que abarcara no solo el fenómeno migratorio y fronterizo, sino también la cultura mexicana, incluyendo la música ranchera y norteña. No obstante, a la fecha de la entrevista (junio de 2024), el autor señala que su "Misa" sigue siendo relevante, ya que, lamentablemente, los problemas que abordaba aún persisten. Entrevista realizada por correo electrónico con Luis Humberto Crosthwaite, en junio de 2024; las declaraciones citadas en este trabajo se basan en mi entrevista personal y se encuentran en su totalidad en el *Anexo II*.

realizadas por el autor, el texto ha ido evolucionando hasta ser adaptado para la representación teatral.[812]

En concreto, "Misa Fronteriza" condensa el crisol cultural y social fronterizo reiterado en el conjunto de la producción narrativa de Crosthwaite, presentándose como una obra extremadamente versátil y capaz de adaptarse tanto al texto escrito como a la representación teatral. A través de este *Bonus track*, pieza musical adicional que amplía la colección, se profundiza en la exploración literaria —y, en este caso, también teatral— de la experiencia fronteriza, estructurada a través de una variedad de técnicas narrativas útiles a la hora de capturar la esencia y las complejidades de un espacio liminal. La peculiaridad de *Misa* radica en su capacidad polivalente para adaptarse a diferentes espacios escénicos: como prueba de su porosidad y versatilidad, el texto se adapta, de hecho, a los diferentes contextos y públicos en los que se pone en escena. En este sentido, el texto, partiendo del espacio fronterizo en el que se inspira, pretende trascender y superar sus propios límites espaciales. [813]

---

[812] Luis Humberto Crosthwaite ha realizado una serie de performances en diferentes países, adaptando el texto a cada lugar de representación. De las lecturas ofrecidas por el autor, en la edición de Cuarentena 2020, se ofrecen enlaces de videos, a partir de la performance en la Capilla Ángel de la Guarda de San Gallen, Suiza el 27 de noviembre de 2009 [Disponible en el enlace: Misa en San Gallen , fecha de consulta noviembre 2023]; en Saarbrücken, Alemania el 28 noviembre de 2009 [Disponible en el enlace: Misa en Saarbrücken, fecha de consulta noviembre 2023]; en el marco de la 24 Semana Negra de Gijón (España) y la acampada de los Indignados del 15M español en el 2011[Disponible en el enlace: Misa en Gijón, fecha de consulta noviembre 2023]. En 2014 el grupo de teatro Gorguz Teatro y Universiteatro, de Nuevo León, puso en escena el texto bajo la dirección de Alberto Ontiveros en el Festival de Teatro Nuevo León 2013 [espectáculo Disponible en el enlace: Misa Fronteriza presentada por Gorguz Teatro y Universiteatro , fecha de consulta noviembre 2023] y, en el marco del Segundo Festival Di/verso encuentro de poemas de la Ciudad de México 2017, el texto ha sido puesto en escena bajo la dirección de Marco Guagnelli con la participación del Colectivo Deportados Unidos en la Lucha [fragmento del espectáculo Disponible en el enlace: Misa Fronteriza presentada por Nongratos teatro y Deportados Unidos , fecha de consulta noviembre 2023].

[813] La adaptabilidad de "Misa Fronteriza" se destaca en las numerosas indicaciones que el texto proporciona para los intérpretes: estas instrucciones no solamente ayudan a entender cómo debe ser interpretado el texto, sino que también orientan a los *performers* sobre cómo actuar en las diferentes secciones. En algunos casos, por ejemplo, el texto sugiere cambios en el tono de voz

A través de una narración que combina elementos simbólicos y realistas, Luis Humberto Crosthwaite aborda los temas más contrastados de la zona fronteriza, incluyendo aspectos delicados como la migración, la separación y la búsqueda de identidad, pero siempre a través de ese toque de cotidianidad con el que los habitantes de la frontera viven su rutina fronteriza.

En el texto se explora tanto la dimensión de la frontera geopolítica que separa Tijuana de San Diego, referente explícito, como los procesos de *fronteriorización* experimentados por los residentes de un espacio liminal, que constituyen los fundamentos de toda reflexión del autor. Asimismo, ya desde el comienzo del texto destaca un tono marcadamente irónico y humorístico, detrás del cual se desvela la invitación del autor hacia una reflexión crítica sobre las políticas y las dinámicas de poder que afectan estas áreas.

Dentro de los elementos fundamentales de "Misa Fronteriza" sobresalen la intertextualidad y el enfoque multidimensional que potencian la narración, mediante referencias explícitas e implícitas que dinamizan el relato.[814] En realidad, se incluyen elementos que provienen tanto de la cultura popular norteña como de la identidad y cultura de México, como la religión católica, la música de mariachi (mencionando a figuras icónicas como José Alfredo Jiménez),[815] sin dejar de lado

o en la expresión emocional de los intérpretes («*Dices la siguiente línea con acento español, como Enrique Rambal en 'Marcelino, pan y vino'*»); en otros, las instrucciones incluyen detalles sobre el movimiento en el espacio escénico o proporcionan pautas sobre cómo interactuar con el público («*Extendiendo los brazos, cuerpo en cruz y hablando con solemnidad*», «*Haciendo la señal de la cruz, bendiciendo el público*»). En esta perspectiva, la sección XI de la obra, titulada "Convérsio", es un perfecto ejemplo de la adaptabilidad a diferentes contextos: aquí el texto incluye huellas blancas que deben ser completadas con las informaciones inherentes a los lugares («*Agrega el gentilicio del lugar donde celebra esta misa*»). En otras palabras, mediante estas técnicas se abre a la posibilidad de personalizar la obra para las diferentes audiencias, además de ser muestras directas de la voluntad del autor de crear una obra dinámica y flexible, capaz de transformarse y adaptarse según las necesidades de los lugares y de los públicos.

[814] VILANOVA, Núria, (2018), "Otras performances: la frontera de Crosthwaite en contraste", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, p. 1053.

[815] José Alfredo Jiménez (Dolores Hidalgo, Guanajuato, 1926 - Ciudad de México, 1973) fue un compositor, músico y cantautor de numerosos temas representativos del mariachi, una figura

los acontecimientos históricos de México. En esta perspectiva, Crosthwaite fusiona el lenguaje religioso con lo literario y lo artístico, dando forma a una narración cuya estructura se fundamenta en el texto litúrgico de la misa católica, incorporando en sí los rasgos textuales y estilísticos propios de los géneros dramáticos, ensayísticos y poéticos.

En esta visión, no solamente el título, sino también el subtítulo de la obra, «Evangelio para leer y cantar con sombrero y tequila en todos los rincones del planeta», subrayan el carácter paródico de la obra que establece lazos con el discurso litúrgico, aquí empleado como pretexto para expandir los horizontes de convergencia con otros universos de significantes mediante la cosmovisión cristiana.[816] Desde un punto de vista estructural, "Misa Fronteriza" se compone de doce partes, cada una de las cuales presenta analogías con las secciones del ritual religioso cristiano, tanto por su estructuración como por los propios títulos.[817]

La organización del texto no solamente establece un paralelismo con la liturgia, sino que sirve como herramienta narrativa que refuerza la temática central de la obra, o sea, la exploración del ser fronterizo y mexicano en los tiempos contemporáneos vista como un acto de fe o una verdadera "religión de la frontera". En esta visión, la identidad fronteriza se presenta bajo los términos de un "credo" que los habitantes de la frontera profesan y comparten: como acto de fe, ellos reivindican su pertenencia a dicho espacio, celebrando su misma identidad fronteriza a través de un ritual que contempla tanto los desafíos como las fortalezas que se desprenden del vivir en un espacio liminal.

De hecho, el ritual de la *Misa fronteriza* se abre con una bienvenida: «Bienvenidos todos a esta misa fronteriza», que, en la performance teatral, es acompañada

---

muy popular en México. Luis Humberto Crosthwaite lo define como el «máximo compositor de la canción vernácula mexicana» en BOSCH, Lolita, (2007), *Hecho en México*, *ob. cit.*, p. 35.

[816] TORRES MOJICA, Tarik, (2015), "Misa fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite: literatura e identidad desde la frontera", *Gramma*, vol. XXVI, n. 55, pp. 104-119.

[817] Respectivamente, las doce secciones son tituladas: *I. Confiteor, II. Evangélium, III. Homilía, IV. Oración de los fieles, V. Liturgia de las palabras: primera lectura, VI. Liturgia de las palabras: segunda lectura, VII. Credo, VIII. Eucaristía, IX. Pater Noster, X. Agnus Dei, XI. Convérsio, XII. Despedida.*

por los gestos del intérprete, quien, al recitar las palabras iniciales, hace la señal de la cruz.

Ya en esta primera sección, se percibe la atención del autor hacia el texto escrito y su interpretación oral: en este contexto, sobresale la primera "representación" que se muestra al lector, o sea, un caligrama donde la representación visual del objeto del discurso se representa en forma de cruz. Aquí la simbología empleada por el autor no parece casual, ya que en el espacio fronterizo es habitual ver cruces colocadas en el muro metálico que separa Tijuana de San Diego: estas, En concreto, forman parte del imaginario visual de los residentes fronterizos y son un recordatorio constante de las vidas perdidas en el intento de cruzar la frontera. El símbolo de la cruz no sólo representa la intersección de diferentes caminos y destinos, sino que, de hecho, es un elemento metafórico capaz de proyectar la carga emocional de la vida fronteriza: en esta visión, de hecho, la cruz puede interpretarse como un símbolo que evoca una dualidad entre desesperación y esperanza, característica intrínseca de la experiencia fronteriza.[818]

[818] Deseamos abrir un paréntesis para establecer una conexión y reflexionar sobre la simbología asociada con el caligrama en forma de cruz, ya que esta misma estrategia estilística se puede observar en "Profezia", de Pier Paolo Pasolini. Conocido también por el título de "Alì dagli occhi azzurri", "Profezia" es un poema visual compuesto por seis estrofas en forma de cruz, escrito en 1962 y publicado en *Poesia in forma di rosa* en 1964, en el cual el autor reflexiona sobre la cuestión de la migración. Las trayectorias migratorias quedan aquí representadas mediante el personaje de "Alí de ojos azules", reflejo de una alteridad del sur procedente del "Tercer Mundo" que, según Pasolini, cambiaría el destino de Europa. Simbólicamente, Alí con un nombre de ascendencia musulmana y con características físicas "occidentales", los ojos azules, se erige como símbolo de la unión entre el Occidente y el mundo de los árabes (para un análisis puntual de la obra de Pier Paolo Pasolini, véase GIANQUINTO, Alberto, "Alì dagli occhi azzurri. Una profezia due utopie": www.pasolini.net/saggi- stica_profezia-gianquinto_imageuro.htm (s.p.) y KAMMERER, Peter (1993), "Alì dagli occhi azzurri'. Una profezia di Pier Paolo Pasolini", *Il Passaggio*, anno IV, n.2, Roma, disponible en la página web de la Associazione Centro Studi Pier Paolo Pasolini). En este sentido, observamos una similitud en el empleo del caligrama en forma de cruz por parte de los autores que, en sus obras, enfrentan temáticas similares, como la migración y la intersección de culturas y realidades. En esta perspectiva, tanto en el trabajo de Crosthwaite como en el de Pasolini, la cruz se convierte en un potente símbolo visual y textual que permite a los autores explorar complejas realidades sociales y humanas, invitando a una

De ahí que, en la intersección de los ejes del caligrama, se visualicen dos espacios separados por una línea, una representación simbólica de la frontera:

En el
norte
Estados Unidos
en el sur México; en medio,
de este
a oeste,
una
franja.[819]

Desde una perspectiva estilística, este elemento gráfico refuerza significativamente el tema principal del texto, enfatizando la separación entre dos mundos opuestos y, al mismo tiempo, proporcionando un atractivo estético al texto escrito redactado que ofrece al lector una experiencia que supera las fronteras de la escritura.

En este primer apartado, la celebración fronteriza empieza con el acto de contrición en el cual la voz ensayística se presenta y admite abiertamente su condición falible, dirigiéndose a la platea para pedir su salvación:

> Yo confieso, ante la Frontera todopoderosa y ante ustedes, hermanos, que he pecado mucho de pensamiento, palabra, obra y omisión, y que seguiré haciéndolo por los siglos de los siglos. Por tu culpa, por tu culpa, por tu grande culpa, Frontera entre México y Estados Unidos. Por eso ruego a todos los santos, y a los que se dicen santos, que intercedan por mí y que tengan misericordia de estas palabras.[820]

reflexión profunda sobre las fronteras que separan y, a la vez, unen diferentes culturas y experiencias humanas.

[819] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "Misa Fronteriza", *ob. cit.*, p. 138.

[820] *Ibid.*

Con una mezcla de solemnidad y jovialidad, la voz de un «apóstol de la frontera y su música», personificado en Luisumberto, se presenta frente a la comunidad, proclamando su fe:

> Mi nombre es Luisumberto y soy fronterizo. Me declaro así, abiertamente, sin pena ni gloria. Confieso ante ustedes que mi religión es la Frontera. Monotemático me dicen. Aburro y divierto a quienes me escuchan. Proclamo en las esquinas de las calles más transitadas, […] la Buena Nueva de este muro que me atraviesa el cuerpo como atraviesa el continente americano. *Estoy biseccionado entre dos países y dos culturas*, me declaro triunfador y derrotado en la guerra de los *cowboys* contra los mariachis.[821]

Como se destaca en la cita, el tono de la voz narrativa, entre lo festivo y lo solemne, presenta al autor —e interprete— de esta celebración: un individuo que se describe a sí mismo como "biseccionado" entre dos espacios y dos culturas y se proclama devoto al credo de la frontera. Ya a partir de estas primeras líneas iniciales, se destaca la connotación divina que asume la "frontera" mediante el recurso paródico de las fórmulas litúrgicas. No obstante, el límite se manifiesta aún más allá de esto, evidenciando su presencia tangible como una fuerza que actúa seccionando el alma del habitante fronterizo: la barrera física se transforma en una herida palpable, una lesión que fragmenta al individuo que en su entorno reside.[822]

En su confesión, el individuo se sitúa en un espacio límite, un lugar que ha surgido a partir del encuentro de fricciones, representadas, por un lado, por el mundo mexicano y, por otro lado, por lo estadounidense, simbolizados

[821] *Ivi.*, pp. 138-139; [En la cita las cursivas son mías].

[822] Habría que señalar que estas reflexiones establecen un paralelismo con lo teorizado por Gloria Anzaldúa y su clásico *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987), obra en la cual la autora conceptualiza la frontera en términos de una "herida abierta" que ha dado lugar a la formación de un "tercer país", con el que se hace referencia a la comunidad chicana situada en las regiones fronterizas de Estados Unidos. Bajo esta perspectiva, Luis Humberto Crosthwaite, por un lado, alude implícitamente a la idea de una frontera interna y metafórica —simbolizada por el reconocimiento de una cicatriz que lo divide— alineándose con la visión de Anzaldúa; mientras que, por otro lado, Crosthwaite reconoce la tangibilidad de la frontera que lleva consigo y que forma parte de su existencia, despojándola así de su carácter metafórico.

respectivamente por los mariachis y los cowboys. El choque de estos polos culturales aparentemente irreconciliables encuentra en el individuo fronterizo un punto de (des)equilibrio, aunque a partir de la confluencia de los opuestos no se obtenga algo pacífico, sino más bien se resalten las contradicciones, es decir, simultáneamente derrota y triunfo de ambas partes.[823]

La conflictiva existencia fronteriza, en *Homilía*, tercer apartado, se reitera nuevamente mediante la poderosa metáfora que personifica la experiencia de la frontera como una división interna del individuo, describiendo exactamente las señas de identidad del proceso de fronteriorización:

> Estoy antes ustedes, tal como soy, biseccionado, dividido entre el aquí y el allá. ¿Les dije que estoy biseccionado? (*Como intentando bajarte la bragueta*.) ¿Quieren que les muestre mi bisección? Atraviesa mi alma de un extremo a otro. Es la Frontera, bróder, la traigo tatuada en el brazo; la Frontera, beibi, la llego atravesada en el pescuezo; la Frontera, míster, se me ha metido al corazón y ahí está clavada. Y ahí es donde la quiero.[824]

En la cita destacada, Luisumberto, apóstol de la frontera, emplea el sarcasmo para exponer su "bisección", mostrando las huellas físicas en su cuerpo para el público ajeno a la realidad fronteriza.[825] El deseo de mostrar su herida pone de manifiesto una vulnerabilidad que adquiere aquí las pautas de una invitación a una comprensión más profunda de su experiencia. El individuo fronterizo no solamente reconoce su herida, sino que también acepta su condición de dualidad, llegando

[823] TORRES MOJICA, Tarik, (2015), "Misa fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite: literatura e identidad desde la frontera", *ob. cit.*

[824] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "Misa Fronteriza", *ob. cit.,* p. 142.

[825] Otro aspecto significativo remite a la frontera que Crosthwaite trae físicamente tatuada en su brazo, que en la performance muestra al público: su tatuaje lleva la escrita «FRONT—ERIZO». La inscripción está dividida en dos secciones, en el medio de las cuales se encuentra un alambre de espino: se trata de un tatuaje que no solamente representa su adscripción a la realidad fronteriza, sino que también incorpora el elemento físico de la propia frontera, actuando como una marca permanente de su identidad.

incluso a abrazar la presencia de la frontera que vive en su corazón y es parte integrante de su identidad.

Otro rasgo fundamental de "Misa Fronteriza" remite a la intensa intertextualidad, una impronta esencial en toda producción de Crosthwaite. En esta obra encontramos dos vertientes fundamentales: por un lado, las referencias a los grandes iconos de la música mexicana[826] y, por otro lado, la historia de México. En concreto, en el discurso del autor subyace una crítica sagaz hacia la condición social y política que aguarda las regiones fronterizas mexicanas, cuyos orígenes se remontan al Tratado de Guadalupe Hidalgo (1848). Crosthwaite, en el apartado IV, presenta con un tono grave las consecuencias de una herida histórica que conserva sus consecuencias también en el día de hoy:

> Nos quitaron mucha tierra, luego nos echaron de esa tierra. Quisimos regresar y todavía lo estamos haciendo. Nos golpean, nos dicen puercos mexicanos, váyanse de aquí. Pero seguimos cruzando. […]
> Construyeron un muro En concreto y dijeron con esto ya no van a cruzar los desgraciados. Pero seguimos cruzando.
> Levantaron detrás de ese muro otra gran muralla y dijeron ahora sí, ahora sí los vamos a detener. Pero seguimos cruzando. […]
> Nos detuvieron un poco, es cierto.
> Pero decidimos entonces cruzar por el desierto, por las montañas, por donde ellos decían que la naturaleza nos impediría el paso. Nadie cruza por ahí, nadie se atreve, decían ellos. Pero seguimos cruzando, y por ahí empezamos a morir. Miles de latinoamericanos han muerto intentando cruzar la frontera entre México y Estados Unidos a través del gran desierto.[827]

Entre el sarcasmo y la denuncia, el autor recupera la historia nacional mexicana y el trauma de la pérdida territorial ocurrida en el siglo XIX, aún vivo para la

[826] Entre los grandes iconos musicales mexicanos, Crosthwaite menciona frecuentemente a José Alfredo Jiménez, personaje que en el apartado II. *Evangélium* es comparado con la figura del creador: «En principio fue José Alfredo Jiménez. Y José Alfredo estaba junto a Dios, y José Alfredo era Dios», CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "Misa Fronteriza", *ob. cit.*, p. 140.

[827] *Ivi,* p. 144.

población mexicana. Una herida que en las regiones norteñas de México adquiere otros matices: en la frontera, pese a los esfuerzos por los "guardianes" que impiden el paso, la gente sigue cruzando. En concreto, «Pero seguimos cruzando» es la oración que, en la *Misa* de los fronterizos, el público debería pronunciar en estribillo, una fórmula repetitiva que sirve para reivindicar el derecho de cruzar los límites pese a todas las dificultades que se interponen. En su discurso, Crosthwaite aborda la causa migratoria, un fenómeno universal e intrínseco a la historia de la humanidad: el autor subraya la resiliencia de los migrantes, de todos aquellos que, a lo largo de los «tres mil ciento sesenta y nueve kilómetros de franja y de ilusiones rotas»[828] continúan intentando atravesar el muro divisorio entre los dos "jardines antitéticos". En esta *tierra de nadie*, espacio que es a la vez frontera geopolítica y símbolo de división, coexisten simultáneamente la esperanza y la desesperanza.

Por otro lado, Crosthwaite insiste expresando el deseo de no ocultar su cara oscura, ya que éste es un lugar donde muchas personas pierden la vida, sin distinciones de género o clases social: «mueren policías en la Frontera; mueren periodistas en la Frontera; mueren hombres y mujeres, cadáveres se acumulan en el río, en el desierto, en las grandes ciudades fronterizas».[829] Los cuerpos que se acumulan a la vista de todos subrayan la magnitud de la tragedia humana que lamentablemente protagoniza estos lugares: el discurso del autor, de hecho, se transforma en una denuncia contundente de todos los crímenes cometidos en el espacio fronterizo, resaltando cómo la frontera y las ciudades fronterizas se convierten en lugares plagados por la violencia.

De ahí que, en una versión paródica de la plegaria del "Padre Nuestro",[830] Crosthwaite recontextualice la oración cristiana en el marco de la experiencia fronteriza. En su profesión de fe, el apóstol fronterizo se dirige a la omnisciente Frontera, convirtiéndola en un valor absoluto: esta configura como entidad creada por las culturas ricas con el objetivo de mantener afuera a los pobres; su presencia es

[828] *Ivi,* p. 149.

[829] *Ivi,* p. 155.

[830] A este propósito, se señala el interesante estudio comparativo de Tatiana LE JOLIFF en su artículo de 2018, "La reescritura fronteriza del Padre Nuestro en "Salmo 1997" de David Aniñir y "Misa Fronteriza" de Luis Humberto Crosthwaite", *Chasqui*, 47(1), pp. 3–16.

simultáneamente "maldita" (por su capacidad de división de las personas) y bendita (por haber dado vida a los fronterizos, quienes encuentran en su cruce una necesidad vital). A ella se dirigen los fronterizos quienes, admitiendo su falacia humana, no logran perdonar a todos aquellos que "les impiden el paso". Siempre a la Frontera, como entidad absoluta, los fronterizos se dirigen rogándole que los libere de la violencia que inunda su entorno: «Líbranos de toda la violencia contra inocentes; líbranos del narcotráfico y de la inseguridad de los que vienen a vender drogas para el feliz consumo de los estadounidenses». En este frangente, Crosthwaite crítica el persistente problema del comercio ilegal de drogas, plaga que afecta a las ciudades fronterizas desde hace más de un siglo: como mayores consumidores de sustancias estupefacientes, los Estados Unidos emergen como los principales responsables de la violencia asociada al fenómeno del narcotráfico.

En un llamado directo a los estadounidenses, el autor exige una toma de conciencia y reclama una mayor atención hacia la educación y los proyectos sociales como herramientas para combatir este flagelo:

> Toda la cocaína y mariguana que se aspira y fuma en Estados Unidos pasa por mi país, dejando un rostro de sangre. Por eso digo: está bien que fumen, pero ¿no podrían cultivarla ellos mismos? […] Señores estadounidenses: ¡Regrésenme mi país, por favor! Cultiven su propia hierba y fabriquen su propio polvo; ¿qué no ven el daño que nos hacen? ¡Hagan algo! La violencia día a día nos está matando.[831]

El discurso de Crosthwaite, incisivo y mordaz, refleja la urgencia de abordar a la raíz el problema y aboga por un enfoque más compasivo y colaborativo para combatir el narcotráfico y la violencia que lo acompaña.

Sin dudas, el carácter transgresor y satírico de *Misa* se manifiesta en múltiples niveles de esta obra, alcanzando su punto culminante en el apartado de la *Eucaristía*: aquí el celebrante presenta a sus fieles fronterizos la historia de un coyote, tal Jesús, líder de un grupo de migrantes que, al intentar cruzar la frontera, sacrificó su vida en manos de la patrulla fronteriza para salvar a sus seguidores. En esta perspectiva, la alusión bíblica queda manifiesta, desarrollando un paralelismo entre la

[831] CROSTHWAITE, Luis Humberto, (2020) [2002], "Misa Fronteriza", *ob. cit.,* pp. 154-155.

muerte de este "Jesús de los mojados" y la figura del Cristo católico, ambos insultados y golpeados hasta morir. En la celebración de la eucaristía, resalta el juego paródico y humorístico que el autor emplea: irónicamente, la comunión fronteriza se lleva a cabo con una tortilla de maíz y un vaso de tequila, por parte de este Jesús-coyote, cuyas gestas inspirarán algunos de sus seguidores en la composición sucesiva de corridos «para la gloria de los inmigrantes indocumentados».[832] A pesar de que el uso del humor como una herramienta de crítica no es inédito, es innegable que Luis Humberto Crosthwaite aplica todos sus saberes y recursos estilísticos para potenciar su arte literario. El humor y el sarcasmo que impregnan la obra constituyen un estilo que el autor utiliza con habilidad para divertir a su público y, paralelamente, presentar una crítica profunda sobre las circunstancias existenciales de la frontera.

En último, Luis Humberto Crosthwaite, tomando como punto de referencia el propio espacio liminal, define su frontera como «la madre de todas las Fronteras» en el mundo: sin dudas, la frase enfatiza la primacía y centralidad de la frontera entre México y Estados Unidos, símbolo arquetipo de división y conflicto. Y más aún, el autor aquí expande los horizontes de su referente primordial, para reflexionar sobre la universalidad de la experiencia fronteriza, ya que, al afirmar que «Todos somos la misma frontera», subraya la idea de que todas las fronteras, a pesar de sus diferencias geopolíticas y culturales, comparten una esencia común. En esta visión, Crosthwaite incluye en su discurso un listado de las fronteras aún vigentes en el mundo contemporáneo, para sugerir que los obstáculos y los desafíos a los que se enfrentan las personas en diferentes lugares del mundo son, fundamentalmente, parecidos. En la mayoría de las situaciones, desde la frontera entre India y Pakistán hasta la existente entre Israel y Palestina, los individuos comparten, lamentablemente, aspectos y experiencias de conflictos similares. Sin embargo, aunque sea un hecho inequívoco que las fronteras físicas determinan el rumbo de la vida de sus residentes, esto no les impide encontrar un punto de equilibrio en la dualidad de su entorno.

[832] *Ivi,* p. 153.

En la postura del autor se vislumbra una propuesta de reconciliación a partir de las experiencias de diálogos culturales e identitarios. Pues, el autor concluye su discurso con un invito a transgredir los límites: en su exhortación, Crosthwaite insiste en la naturaleza intrínseca de la frontera que está ahí para ser cruzada, para desafiar y superar las restricciones que nos imponen y, sobre todo, para desdibujarla al traspasarlas.

> Que no quede una frontera en este mundo sin cruzar, crúcenlas todas, que al fin para eso están ahí. Para eso delimitan, para eso nos restringen, nos retan, nos agreden. Para eso, para que crucemos la línea que forman, para desaparecerla en el momento que la traspasamos.[833]

Para resumir, esta obra de Luis Humberto Crosthwaite, escrita a partir de la perspectiva de un ciudadano fronterizo, se alimenta de la abundante tradición cultural y religiosa de México. En su "Evangelium fronterizo", el autor incorpora componentes de diversos contextos culturales, empezando por la música y las figuras emblemáticas de México, pasando por el texto bíblico hasta alcanzar una cruda denuncia de los crímenes contemporáneos perpetuados en la franja fronteriza. A nivel formal, "Misa Fronteriza" se revela un escrito versátil y moldeable que, desde su origen, transgrede sus límites textuales al tomar vida en la performance teatral, entretejiendo lazos entre diferentes géneros literarios y formas, para dar lugar a una obra rica en significados y abierta a múltiples lecturas.

Entre el sarcasmo y la denuncia, Luis Humberto Crosthwaite explora el universo de la realidad fronteriza a partir del elemento "frontera", una entidad que tanto promete esperanza como desesperanza. En su obra, esta frontera se convierte en una fuerza omnipotente, manifestándose tanto simbólicamente como físicamente. El ser fronterizo retratado por el autor emerge como un fiel profesor de un credo que ha surgido a partir de su vivencia en un espacio fracturado: la "Palabra" y la música mexicana son las herramientas del apóstol de la frontera, quien, en su viaje por el mundo, seguirá profesando su Credo «contento y en paz con el mundo».[834] Una

[833] *Ivi,* p. 162.

[834] *Ivi,* p. 161.

postura que refleja la toma de conciencia de su identidad fronteriza como un manifiesto de aceptación de su ser individual. Su religión es el resultado de su forma de entender el individuo y su entorno a partir de los conflictos, renunciando a la búsqueda de un equilibrio y optando más bien por aceptar el desequilibrio como parte intrínseca de la vida fronteriza. Se trata, en fin, de un sujeto que manifiesta su identidad contradictoria no como una señal de debilidad, sino como una forma de resistencia. Por eso, su "Verdad" aspira a nutrir y brindar esperanzas a aquellos que vacilan, en un poderoso llamado a abrazar la complejidad inherente a la vida en la frontera.

V.IV. Síntesis

En este capítulo, el análisis se ha centrado en la exploración de las representaciones del espacio urbano de Tijuana en la obra de Luis Humberto Crosthwaite, así como en la investigación dirigida a destacar la percepción y las reconfiguraciones del elemento "frontera" en su cuentística. A partir de lo observado, creemos haber demostrado que la frontera emerge como un concepto multifacético que encapsula en su interior distintas dimensiones y aspectos existenciales, que atañen tanto a la esfera interpersonal de los habitantes como a su percepción del contexto geopolítico. El estudio ha logrado arrojar luz sobre la imagen del entorno urbano fronterizo retratada por Crosthwaite, destacando las complejas interrelaciones que vinculan al sujeto fronterizo con su espacio, en línea con el fenómeno de la *fronteriorización.* En esta visión, se considera alcanzado el objetivo de hacer visible la percepción de una frontera íntima y personal, entendida como una realidad que influye profundamente en la construcción de las identidades de quienes habitan en regiones fronterizas.

Con la intención de proporcionar un discurso matizado, Crosthwaite en su producción no se limita a interpretar la realidad fronteriza en forma metafórica, ya que, para ser verdaderamente comprendida, la frontera debe experimentarse en persona. Por esta razón, el autor explora las diferentes reconfiguraciones de la entidad "frontera", elemento que puede adquirir múltiples dimensiones, desde las más tangibles y físicas hasta las más emocionales y subjetivas. A partir de su vivencia como habitante de Tijuana, el autor elabora una crónica literaria de Tijuana que fluctúa entre lo nostálgico y lo irónico: su trabajo expone las inequidades a ambos lados de la frontera, cuestionando los estereotipos sobre las ciudades fronterizas y revitalizando la percepción de Tijuana. Pese a su realidad, Crosthwaite no esconde los aspectos negativos ni omite la violencia característica de la ciudad fronteriza, mostrando, todavía, una ciudad vibrante y multifacética.

A través de la lectura de los cuentos incluidos en *Estrella de la Calle Sexta* (2000) se han desvelado las estrategias de apropiación y reconversión del espacio fronterizo de Tijuana. El autor desdibuja el perfil de una urbe ficcional que refleja la complejidad de su ciudad natal, cuestionando la teoría del hibridismo y la

imposibilidad del sujeto híbrido de encontrar un espacio de pertenencia real. Los cuentos de Crosthwaite se presentan como un invito para que el lector se familiarice con los personajes, hasta sumergirse y tocar con mano más concreta la realidad humana y vital de la vida fronteriza. Un llamado para "bailar" y disfrutar en el salón de la *Estrella de la Calle Sexta*. Además, en su colección resalta la manera en que el tiempo de residencia en la ciudad puede influir en la interiorización de la frontera y, por consiguiente, su poder de condicionar las dimensiones individuales de sus residentes.

La gran riqueza de la obra de Crosthwaite se manifiesta especialmente en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), obra en la cual la frontera geopolítica representa el hilo conductor del tejido narrativo. En la colección, cada historia actúa como una lupa que permite al lector explorar diferentes universos de significado, revelando la complejidad del universo fronterizo, así como las múltiples capas de significado de la frontera e, incluso, desvela su influencia en la existencia de quienes habitan sus márgenes. En la colección destaca la presencia opresiva del límite geopolítico entre Tijuana y San Diego: este muro físico representa la "superficie" tangible a partir de la cual se desarrollan las otras significaciones de la frontera. Como muralla, irrumpe en el espacio, modificándolo, limitándolo, impidiendo el tránsito y reduciendo la vista a los sujetos que a ella se enfrentan. Como barrera limita, como puerta encuentra su razón de ser en el cruce.

En particular, al centrarnos en los procesos de *fronterización*, hemos visto no sólo cómo la frontera es un elemento omnipresente en las vidas de los personajes de Crosthwaite, sino, sobre todo, cómo esta se interioriza y, en consecuencia, se manifiesta en sus psiques y delinea sus identidades. Las líneas fronterizas incrementan su influencia hasta llegar a afectar la vida de los habitantes de un espacio liminal, adoptando la forma de cicatrices interiorizadas: los habitantes parecen experimentar en su interioridad la dualidad y la fragmentación de las fronteras, un fenómeno que refleja un paralelismo con su entorno, un espacio marcado por la fractura espacial.

En la producción literaria de Crosthwaite, la frontera no es solo un límite geográfico, sino un horizonte que incita a ser cruzado; a cada paso esta entidad manifiesta nuevos matices de su complejidad: en sus obras, la frontera emerge como

una entidad viva que se manifiesta simultáneamente como una cicatriz en la psique individual y como testimonio de la resistencia de sus habitantes. En la narrativa de Crosthwaite, entonces, se vislumbran de formas distintas las consecuencias individuales de la experiencia fronteriza, incidencias que ponen de relieve el dualismo conflictivo, estado emocional que se constituye como parte integrante de la subjetividad del habitante de la frontera.

En términos simbólicos, la frontera atrae y, simultáneamente, engaña: aparentemente parece establecer un límite, pero, al mismo tiempo, fomenta su propia transgresión. El canto de la frontera condena así a sus habitantes a vivir en un conflicto dual entre esperanza y sufrimiento.

CAPÍTULO SEXTO
ROSARIO SANMIGUEL

VI. Entre líneas y sentimientos: la experiencia fronteriza en la cuentística de Rosario Sanmiguel

Las palabras crepitaron como
una flor olvidada en un libro.

ROSARIO SANMIGUEL

Dentro de la llamada *literatura de la frontera norte* o *del norte* resalta el nombre de Rosario Sanmiguel, nacida en 1954 en Manuel Benavides, Chihuahua, y radicada en Ciudad Juárez desde su niñez. En el ámbito literario del norte de México, su influencia abarca múltiples facetas: Sanmiguel es autora, editora, traductora y académica. Conocida principalmente por el cuentario *Callejón Sucre y otros relatos*, publicado en 1994 por Ediciones del Azar, Sanmiguel ha sido elogiada por la crítica por su visión penetrante de las realidades sociales y culturales fronterizas, así como por su habilidad narrativa para explorar la complejidad de la experiencia humana.

Desde el punto de vista de su formación literaria, entre 1983 y 1985, la autora participó en el Taller Literario del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), coordinado por el escritor David Ojeda; posteriormente dirigió diversos talleres literarios, incluso el Taller Rosario Castellanos, integralmente dedicado a la escritura creativa de mujeres. Además de su tarea como escritora, Sanmiguel se ha dedicado a la traducción del inglés al español de varias obras de autoras chicanas, incluyendo escritos de Cherríe Moraga, Norma Cantú, Norma Dee Cervantes y Diane Gonzales Bertrand, colaborando con Arte Público Press, editorial de la Universidad de Houston.[835] De 1995 a 1996, Rosario Sanmiguel dirigió la revista literaria *Puentelibre* y, en 1995, publicó, junto con Jesús J. Barquet, la antología *Más allá de la Isla: 66 creadores cubanos* (Puentelibre Editores). Durante el mismo periodo, la autora fue

[835] Entre sus publicaciones más destacadas se encuentra la traducción de la novela de Alicia Gaspar de Alba, *Desert Blood: The Juárez Murders*, publicada por Arte Público en 2008 bajo el título *Sangre del Desierto: las muertas de Juárez.*

becaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes con su proyecto *Construcción liminal. La literatura del Norte de México*; posteriormente, en 2008, Sanmiguel recibió otra beca por parte de la Fundación Rockefeller para su proyecto *Frontera Textual: la escritura chicana* que, todavía, sigue siendo inédito. En los primeros años Dos mil, Sanmiguel fue catedrática en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) y, durante ese mismo periodo, fue también editora de las revistas culturales de dicha institución, *Entorno* y *Revista de las Fronteras*.[836]

En 2006 apareció su segunda novela, *Árboles o apuntes de viaje* (Puentelibre Editores), y en 2008, su primera obra, *Callejón Sucre y otros relatos,* fue reeditada por Arte Público Press en una versión bilingüe, con la traducción al inglés por John Pluecker bajo el título *Under the Bridge: Stories from the Border / Bajo el puente: Relatos desde la frontera*. En líneas generales, los cuentos de la autora han sido traducidos al inglés y, se señala, la inclusión de sus obras en la antología *Sin límites imaginarios*, publicada en 2006 por el crítico capitolino Miguel Rodríguez Lozano.[837] Además, cabe precisar que, antes de la publicación de *Callejón Sucre y otros relatos* en 1994, los textos de Sanmiguel se distribuyeron mediante suplementos culturales en Ciudad de México, varios años antes del "boom" de la literatura de la frontera norte. En la opinión de Tabuenca Córdoba, esta sería una respuesta atípica en la literatura juarense y nacional, destacando la relevancia de la producción literaria de Rosario Sanmiguel, quien, tras su publicación, se colocó como la "mejor narradora de Ciudad Juárez y del estado de Chihuahua".[838] De hecho, desde una perspectiva crítica, se comprueba la respuesta positiva a la propuesta de

[836] Parte de estas informaciones han sido tomadas de una entrevista realizada por Elena Méndez en 2007 (MÉNDEZ, Elena, "El viaje que transforma: Rosario Sanmiguel", un texto aparecido en *Homines.com*, *Portal de Arte y Cultura*. La entrevista ha sido realizada el 24 de agosto de 2007. Disponible en el enlace: https://www.homines.com/palabras/entrevista_rosario_sanmiguel/index.htm, fecha de consulta: 3 de febrero de 2024).

[837] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2006), *Sin límites imaginarios: antología de cuentos del norte*, UNAM, México.

[838] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (2015), "Estrategias narrativas y fronteras textuales en 'La otra habitación' de Rosario Sanmiguel", en *Afpunmapu/Fronteras/Borderlands. Poéticas de los confines: Chile-México*, Tatiana Calderón Le Joliff, Edith Mora Ordoñez, Ediciones Universitaria de Valparaíso, pp. 127-145.

Sanmiguel mediante la vasta bibliografía crítica sobre su obra, en particular por lo que se refiere a su primera colección de cuentos, *Callejón Sucre y otros relatos.*

Para ubicar a Sanmiguel en el contexto literario mexicano, cabe señalar que, de acuerdo con los estudios realizados desde principios de los años Noventa del siglo pasado, ella forma parte de la "segunda generación" de autores de literatura de la frontera norte.[839] Todavía, es crucial reconocer que la narrativa norteña femenina, especialmente la de finales de los años Ochenta y durante la década de los Noventa, tuvo que enfrentar diferentes obstáculos. En el caso de Sanmiguel, al igual que otras autoras del norte,[840] la publicación de sus trabajos sufrió un proceso de doble marginalidad: en concreto, una de las primeras barreras que la autora tuvo que cruzar fue la geográfica, o sea, conseguir publicar desde el norte hacia el centro del país, con la dificultad añadida de pasar por medios menos influyentes. Además, como mujer escritora, Sanmiguel enfrentó una marginalidad ulterior: en un campo

[839] Conforme a lo analizado en el capítulo tercero: *Escribir en el norte de México*, consideramos que la narrativa norteña se divide en dos "generaciones": la primera, de finales de los años Setenta, incluye a Jesús Gardea, Daniel Sada, Severino Salazar, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo, Federico Campbell y Víctor Hugo Rascón Banda; y la segunda, de finales de los Noventa, abarca a Eduardo Antonio Parra, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Luis Humberto Crosthwaite, Élmer Mendoza, Gabriel Trujillo Muñoz, Rosario Sanmiguel, Juan José Rodríguez, Felipe Montes, Hugo Valdés, Héctor Alvarado y Rafa Saavedra.

[840] Entre las cuales es posible mencionar, a manera de ejemplo, a Rosina Conde, Regina Swain y Patricia Laurent, entre otras. Sin embargo, dada la amplitud y profundidad de la bibliografía existente sobre la escritura de mujeres en la narrativa norteña, abordar exhaustivamente este tema requeriría un enfoque y un espacio adicional que exceden el alcance de la presente investigación. Por esta razón, se incluyen algunas referencias bibliográficas para aquellos interesados en profundizar en este ámbito literario de gran riqueza temática: LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, MALGAMBA Amelia y URRUTIA Elena (coords.), (1988) *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, México, Tijuana; LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, MALAGAMBA Amelia y URRUTIA Elena (coords.), (1990), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, México, Tijuana; LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord..), (1995), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer; PASTERNAC, Nora, DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (coords.), (1996), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México: El Colegio de México.

dominado predominantemente por hombres, las autoras del norte tuvieron que luchar por ser reconocidas a nivel nacional e internacional. Esta "doble marginalidad" por ser una mujer escritora de la frontera norte, ha hecho que su visibilidad y el reconocimiento de sus obras —tanto a nivel nacional como internacional— hayan sido un desafío considerable.[841] A pesar de estos obstáculos, Sanmiguel logró que su trabajo comenzara a ser apreciado y reconocido más allá de su contexto local, contribuyendo de tal manera a la visibilidad de las escritoras de la frontera norte.

Desde una perspectiva crítica, el ensayo publicado en 1995[842] por María Socorro Tabuenca Córdoba constituye uno de los primeros estudios sobre la narrativa de Rosario Sanmiguel, donde la teórica elogia la poética de la narradora chihuahuense señalando algunos rasgos de su producción. En concreto, según Tabuenca Córdoba, los cuentos de Rosario Sanmiguel constituían, a la fecha, un epítome de la "nueva narrativa norteña", permitiendo destacar algunas características comunes a otros autores de las regiones, entre las cuales resaltaban la descripción de la realidad geográfica fronteriza, el empleo de un lenguaje coloquial y, especialmente, la recreación del espacio urbano fronterizo a través de una perspectiva cotidiana.

Entre las características más destacadas de la escritura de Sanmiguel, Tabuenca Córdoba subraya en particular la atención que la autora pone en la forma en que representa y utiliza el entorno urbano dentro de sus relatos. De hecho, en la opinión de la crítica, Sanmiguel emplea la ciudad fronteriza tanto como escenario

---

[841] A manera de ejemplo, es relevante mencionar los desafíos que Rosario Sanmiguel reveló haber enfrentado tras la publicación de *Callejón Sucre y otros relatos* en 1994, cuando la autora presentó su texto a varias editoriales reconocidas en el panorama literario mexicano, las cuales le pidieron que escribiera textos adicionales sobre los casos de feminicidios en Ciudad Juárez. Sanmiguel se negó a aceptar la solicitud y, finalmente, la segunda edición de su obra fue editada por El Colegio de la Frontera Norte, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, la Universidad Estatal de Nuevo México y la Editorial Eón. Estas informaciones han sido proporcionadas por la misma autora en la presentación de su libro en la Ciudad de México en 2005.

[842] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1995), "Rosario Sanmiguel. Callejón Sucre y otros relatos", *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n. 1, pp. 110-118. Este estudio, pionero en abordar la poética de Sanmiguel, resalta por la aguda perspectiva de la crítica mexicana y ha sido fundamental para posteriores investigaciones sobre la producción de la autora.

físico como medio para reflexionar sobre la experiencia del cuerpo femenino: de esta manera, en sus producciones se resaltan las interrelaciones que vinculan al entorno urbano y sus residentes.

De acuerdo con María Socorro Tabuenca Córdoba, en la narrativa de Sanmiguel, las protagonistas utilizan sus sensaciones corporales para reconstruir simultáneamente la imagen física de la frontera y su dimensión interior o emocional.[843] Es decir, las experiencias físicas de las protagonistas en el entorno fronterizo contribuyen a la formación de una visión personal y subjetiva de la frontera. Bajo esta perspectiva, el "territorio íntimo" de los personajes, o sea, su mundo interno y emocional, está en constante evolución, siendo sujeto a los cambios y transformaciones que acompañan el crecimiento personal de estas mujeres. En la mayoría de los casos, este proceso de transformación implica una transgresión de un límite, es decir, estas mujeres se encuentran en un momento intermedio entre una condición previa y el devenir de una nueva etapa en su vida. Lo interesante es que, en un ejercicio de escritura autorreflexiva, la autora nos muestra cómo estas transgresiones se desarrollan a partir del contexto urbano fronterizo en relación con la interioridad del *yo* narrativo.[844]

En línea con lo señalado por Tabuenca Córdoba, Miguel Rodríguez Lozano se ha encargado de investigar la producción de Sanmiguel en 2002, destacándose por su enfoque crítico que examina la literatura del norte desde la perspectiva

---

[843] *Ibid.*

[844] Concluimos de manera sumaria el panorama crítico de María Socorro Tabuenca Córdoba, el cual será abordado con mayor detalle a lo largo de este capítulo. Sin embargo, es importante destacar que la crítica mexicana se ha ocupado del análisis de la obra de Sanmiguel en numerosos artículos y obras publicadas, ya a partir de su importante trabajo, *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género* (1998), un trabajo basado en su investigación doctoral titulada *La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel* (State University of New York at Stony Brook, agosto de 1997). En este, Tabuenca Córdoba centra su atención en el estudio de las fronteras simbólicas y de género, ofreciendo un estudio detallado del discurso feminista de la obra de Sanmiguel y Rosina Conde. Además, publicó en 2015, "Estrategias narrativas y fronteras textuales en 'La otra habitación' de Rosario Sanmiguel", en *Afpunmapu/Fronteras/Borderlands. Poéticas de los confines: Chile-México*, Tatiana CALDERÓN LE JOLIFF, Edith MORA ORDOÑEZ, Ediciones Universitaria de Valparaíso, pp. 127-145, en el cual continúa su estudio sobre las estrategias narrativas de la autora.

capitolina.[845] En particular, de acuerdo con Rodríguez Lozano, la producción de la escritora juarense se distingue por su arraigo en un espacio impregnado de significado, que refleja los desafíos y las dinámicas propias de la vida en una ciudad fronteriza. Según el crítico, Sanmiguel establece una "desterritorialización del ámbito", ya que, a partir del escenario de la realidad urbana fronteriza, su interés se dirige hacia la exploración de un viaje en la intimidad de los personajes, quienes, a través de sus perspectivas, perciben el espacio exterior.[846] Para las protagonistas de Sanmiguel, el silencio se configura como un lugar protegido, un espacio que no necesita de palabras que lo verbalicen para ser real: así, la frontera en su obra se convierte en una representación de algo que ya se conoce perfectamente, pues no necesita ser nombrado directamente. Asimismo, en su estudio, Rodríguez Lozano evidencia cómo las protagonistas de Sanmiguel construyen su existencia a partir de una dualidad espacial: por un lado, estas mujeres configuran su identidad en un entorno exterior, determinado por la experiencia fronteriza; por otro lado, sus espacios interiores están asociados con el proceso introspectivo y personal de cada una de ellas.

En último, el teórico capitolino destaca otro aspecto que se integra como medio en la dualidad espacial mencionada: la mirada. En la obra de Sanmiguel, el acto del mirar adquiere un efecto estético significativo y se convierte en un elemento recurrente de sus historias. En algunos casos, estas miradas son específicas y estáticas, tendencialmente asociadas a espacios privados, mientras que, en otros casos, cuando la mirada se relaciona con el entorno fronterizo o exterior, se expande y se amplía. Frecuentemente, las protagonistas se encuentran en la frontera visual de una ventana, objeto simbólico con larga trayectoria de lo liminal en la literatura, como umbral demarcador de dos espacios en diálogo y representante de la interacción entre el exterior y el interior.[847]

---

[845] En particular, Miguel Rodríguez Lozano incluyó a Sanmiguel en su antología publicada en 2006, *Sin límites imaginarios: antología de cuentos del norte*, *ob. cit.,* reconociendo así su relevancia y contribución al campo literario en examen.

[846] RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, *ob. cit.*

[847] *Ibid.* Bajo esta perspectiva, anticipamos nuestra hipótesis según la cual, en la producción de Sanmiguel, el acto estético del mirar emerge como un medio para expresar la puesta en acto del

Otro valioso análisis de la producción de Sanmiguel ha sido ofrecido por Jesús J. Barquet, quien ha estudiado *Callejón Sucre y otros relatos* relacionando las configuraciones espaciales de la experiencia fronteriza a partir de las consideraciones teóricas de Marc Augé sobre la sobremodernidad y los *no lugares*.[848] En la opinión de Barquet, en los relatos de Sanmiguel, la metaforización espacial está intrínsecamente vinculada a la interioridad de las protagonistas, quienes se encuentran en un estadio intermedio: de hecho, los personajes atraviesan un proceso de transgresión que puede manifestarse como un desafío tanto interior como exterior. Para Barquet, este instante corresponde a un estadio de «fronterización de su existencia»,[849] abarcando tanto el ámbito íntimo como el social, entendiendo con este un «proceso de transgresión de límites arbitrarios».[850] Además, comparte la visión de Tabuenca Córdoba, subrayando el estatismo de los relatos, donde las narraciones parecen estancarse en un punto cero, como si Sanmiguel quisiera insistir en el momento en el que el personaje se enfrenta con los límites que su vida le está llevando a transgredir. Todavía, en los cuentos no se presentan las posibles opciones que tienen los personajes tras la inevitable transgresión y, solo en algunos casos, se muestra el desenlace de este proceso, pero sin profundizar en lo que ocurre más allá

instante de reflexión del individuo: es decir, la ventana actúa como un umbral que marca una separación y, simultáneamente, establece una conexión entre el espacio externo y el interno.

[848] BARQUET, Jesús J., (2008) "La frontera en Callejón Sucre y otros relatos de Rosario Sanmiguel", en Nora Guzmán (coord.), *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, Monterrey: Ediciones Eón, pp.85-93; AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa. AUGÉ, Marc, (2007) "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana", en *Contraste: Revista cultural*, n. 47, pp. 101-107.

[849] *Ivi,* p. 87.

[850] *Ibid.* A este propósito, como se ha señalado en la *Introducción*, Barquet, en su análisis, considera que sus protagonistas se encuentran en un "estadio de fronterización" de su existencia, lo que implica un «proceso de transgresión de límites arbitrarios». En este sentido, Barquet sostiene que los personajes de Sanmiguel están situados en una frontera de su existencia, al margen de otras fases de su vida. En nuestro caso, especificamos que, cuando hablamos de nuestro concepto de "fronteriorización", estamos haciendo referencia a un fenómeno diferente con respecto a lo teorizado por el crítico: nuestra atención se configura bajo los términos de un proceso interiorizado, tanto psicológica como físicamente.

de este punto. En todos los casos, para Barquet, la transgresión ocurre principalmente en la intimidad del personaje, en una línea teórica que recupera lo teorizado por Marc Augé, quien concibe el cuerpo humano como una porción de espacio con fronteras, centros vitales, defensas y debilidades:[851] en este marco, la intimidad se percibe como un espacio con su propia frontera a transgredir. Esta visión de la intimidad fragmentada en distintos centros espaciales encuentra un paralelismo con el espacio exterior, es decir, la ciudad fronteriza donde todos los personajes residen: un lugar dual que vive constantemente en esa tensión y transgresión entre sus espacios.

Por su parte, en un estudio reciente, Mario Bassols[852] ofrece otra perspectiva de investigación sobre la producción de Rosario Sanmiguel, a partir del reconocimiento de un "boom" editorial de la literatura norteña dentro del contexto nacional. Según el crítico, entre las características de este fenómeno literario resalta la importancia que ha adquirido «el espacio urbano en las construcciones de las tramas y los escenarios».[853] El investigador argumenta que la precisa identificación de los lugares y la ficcionalización de los espacios urbanos reales emergen como representaciones simbólicas que aportan múltiples significados a la ciudad. En este sentido, la subjetividad juega un papel fundamental en la construcción del espacio urbano, ya que «el "paisaje" debe ser interpretado y puesto en relación con su función en el espacio urbano de la ciudad en cuestión».[854]

---

[851] AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, *ob. cit.*

[852] BASSOLS, Mario, (2012), "Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana", en José Manuel Prieto González (coord.), *Poéticas urbanas: representaciones de la ciudad en la literatura*, UANL, Monterrey, pp. 281-329.

[853] *Ibid.,* p. 281.

[854] *Ivi*, p. 282. Compartimos la idea de Bassols sobre la importancia del estudio de la territorialidad, es decir, la espacialidad de la literatura, como dimensión esencial en el análisis de los textos norteños. El investigador, además, considera que las transformaciones que las ciudades del norte de México han vivido en los años contemporáneos han implicado dinámicas de cambio social y expansión territorial que las ponen en contraste con las cercanas ciudades estadounidenses. En este proceso de "transformación y (re)definición" resalta también la aparición de nuevos agentes sociales cuyas voces y experiencias todavía no están plenamente representadas en la producción literaria contemporánea. Bajo esta perspectiva, Mario Bassols subraya la importancia de

El análisis propuesto por Bassols mira a destacar, dentro de la producción de los autores del norte, la existencia de una interrelación entre la representación espacial literaria que se puede interpretar y, sobre todo, comparar con la función, ya sea real o ficticia, de las ciudades analizadas: en otras palabras, es posible apreciar las relaciones que se establecen entre el espacio concebido por los personajes y la ciudad tangible. Aplicar este enfoque al caso de Sanmiguel permite relevar la perspectiva de una mujer fronteriza que, al escribir sobre su ciudad, emplea los referentes reales para dar vida a la creación de un mapa imaginario. De ahí que Mario Bassols se ocupe del análisis de *Callejón Sucre y otros relatos* para destacar las marcas identitarias que permitan evidenciar los patrones de significados espaciales en la narrativa de la autora juarense, destacando en particular los tonos nostálgicos que caracterizan la composición de los escenarios de la obra.

Lo que consideramos particularmente valioso en la propuesta de investigación de Bassols remite a la elaboración de un mapa que delimita las ubicaciones reales de Ciudad Juárez, basándose en las descripciones ofrecidas en los relatos de Sanmiguel: en este mapa resaltan, además de la frontera y las calles urbanas, también otros espacios rastreables como la periferia de la ciudad, los cines, la escuela Secundaria y su cercana biblioteca y, en fin, el Puente Santa Fe.[855]

Ahora bien, partiendo de la propuesta de Mario Bassols, es crucial reconocer que una ciudad es el resultado de un proceso de construcción simbólica e imaginaria.[856] Desde la sociocrítica, se considera que todo texto literario contribuye a generar un imaginario social que ofrece figuras de identidad y fija representaciones del mundo. Así, la narración de la obra se convierte en un medio para recrear la escenografía de las narrativas fronterizas. El imaginario urbano que se desprende se

---

examinar el alcance de esta transición en la nueva narrativa del norte mexicano, planteando interrogantes sobre el imaginario que se construye en torno a las ciudades fronterizas y sus historias. En esta visión, resulta esencial indagar en qué medida los procesos de cambio social y cultural se reflejan en las marcas identitarias de los lugares. Así, se busca determinar cómo se está configurando la nueva novela urbana en términos de un análisis espaciotemporal, tomando en consideración el contexto histórico y social que rodea a estas ciudades.

[855] *Ibid.*

[856] Véase también el párrafo *III.IV.III. El imaginario urbano fronterizo* del presente trabajo investigativo.

manifiesta a través de crónicas urbanas que reflejan la complejidad de la vida en estos espacios, permitiendo un análisis más profundo del entorno de los personajes y de las dinámicas sociales que los rodean.[857]

Otra valiosa investigación sobre la producción de Rosario Sanmiguel ha sido publicada recientemente por Antonio Rubio Reyes,[858] en un trabajo centrado en el estudio de la espacialidad en la poesía y el cuento juarense publicados entre 1988 y 2014, donde se explora la relación entre espacios reales e imaginarios. Según la opinión de Rubio, por lo que se refiere a la producción de Sanmiguel, se destaca la existencia de una memoria grafico-textual que se desprende a partir de la composición imaginaria de los relatos, donde la relación entre los cuentos toma como resultado la construcción de una *ciudad literaria*. En esta visión, el investigador retoma algunas de las características mencionadas por los antecedentes estudios, afirmando que la capacidad de Sanmiguel de explorar, a través de la mirada y el silencio, una serie de paisajes y espacios permite al lector visitar esos mismos lugares mediante la resignificación de los títulos que evocan la urbe y sus espacios. Bajo esta perspectiva, el territorio juarense configura como un espacio extremadamente simbólico, donde los *no-lugares* y las referencias reales estructuran una poética narrativa desde la mirada femenina.[859] A través de la apropiación de Juárez y de sus elementos significativos, la narradora representa otra ciudad, una urbe de papel que puede ser cartografiada en la realidad que la alimenta.

En fin, dentro del panorama crítico sobre la producción de Rosario Sanmiguel, señalamos el trabajo de Roxana Rodríguez Ortiz quien, en 2008, profundizó

---

[857] Es crucial señalar que a partir de este imaginario urbano se materializan todas las metáforas y se revelan las perspectivas dinámicas de los habitantes fronterizos. La producción literaria de la frontera norte, por ende, abarca la complejidad temática de las ciudades fronterizas del norte de México, orientándonos hacia la elucidación del evasivo imaginario fronterizo y de los personajes que lo habitan, por su propia actividad centrada en la recreación de este espacio geográfico y sociocultural complejo y polisémico.

[858] RUBIO REYES, Gerardo Antonio, (2019), *La espacialidad en la literatura juarense contemporánea: cuento y poesía (1988-2014)*, Tesis dirigida por Carlos Urani Montiel Contreras para obtener el título de Maestría en Estudios Literarios, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.

[859] *Ibid.*

en la obra de la autora juarense como parte de su investigación doctoral.[860] En particular, Rodríguez Ortiz propone un enfoque analítico de los relatos incluidos en *Callejón Sucre* a partir de una subdivisión en micro universos lógicos, lingüísticos y semánticos, basándose en tres tipologías de espacios: los extrínsecos, vinculados a los no-lugares y al entorno urbano; los intrínsecos, conectados al nivel de la conciencia de las protagonistas, un espacio que aborda la memoria y los recuerdos; y, en último, los semánticos o metafóricos, centrado en el análisis de las modalidades del lenguaje y las figuras literarias que ponen de manifiesto la creación de nuevas significaciones.

A la luz de las consideraciones presentadas, destacan las diversas posibilidades literarias que pueden emplearse para abordar teóricamente los recursos estilísticos utilizados por Sanmiguel. En este sentido, los estudios de Jesús J. Barquet, Antonio Rubio Reyes y Mario Bassols representan un importante precedente metodológico para la investigación que aquí se propone. Cabe precisar que, aunque parte de la crítica haya analizado la obra de Sanmiguel desde una perspectiva de género, hemos decidido seguir una línea diferente en consonancia con los fines de la presente investigación.

Siguiendo la línea trazada en los estudios de Heriberto Yépez y Luis Humberto Crosthwaite, en nuestro análisis de las producciones de Sanmiguel buscaremos profundizar en la construcción narrativa del entorno fronterizo para evidenciar las complejas interrelaciones que vinculan al sujeto de frontera con su espacio. Con este propósito en mente, la investigación se enfocará en relatos que presentan de manera más explícita tanto la interrelación entre el entorno urbano y la experiencia humana, como la ficcionalización del elemento "frontera" a través de las distintas reconfiguraciones que Rosario Sanmiguel le otorga. De tal manera, buscamos ofrecer una perspectiva lo más amplia posible sobre los múltiples matices de la narrativa de Sanmiguel, destacando en particular las modalidades en que el contexto fronterizo en su producción se convierte en un lugar de autorreflexión personal.

En todos los casos, nuestro objetivo es evidenciar la percepción de una frontera más íntima y personal, es decir, percibida como una entidad que influye

[860] RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana, (2008b), *Alegoría de la Frontera México-Estados Unidos: análisis comparativo de dos escrituras colindantes*, *ob. cit.*

profundamente en las identidades de todos los sujetos que habitan en las regiones fronterizas. Por ello, el corpus literario seleccionado comprende cuentos incluidos en la colección de *Callejón Sucre y otros relatos* (1994). Los aspectos en que se centrará el análisis son, en particular: la frontera Ciudad Juárez-El Paso, como elemento de separación y selección, así como las diferentes modalidades mediante las cuales es posible releer el cruce de ésta de acuerdo con la posición social y económica de los sujetos que intentan atravesarla; la percepción de una frontera psicológica que se matiza en las intimidades de los residentes de un espacio liminal y, en fin, la visión del espacio fronterizo que en la cuentística de Rosario Sanmiguel adquiere un matiz innovador, reconfigurándose de forma más introspectiva e íntima.

VI.I. Para una cartografía literaria de la intimidad en *Callejón Sucre y otros relatos* (1994)

> […] la frontera es, en mi escritura, una condición inseparable de la vida que imagino para mis personajes.
>
> ROSARIO SANMIGUEL

Para profundizar en la cuentística de Rosario Sanmiguel, es imprescindible empezar nuestra reflexión a partir de dos conceptos fundamentales, es decir, espacio e intimidad. En la narrativa de la autora juarense, el vínculo entre el entorno situacional y la introspección individual pone de manifiesto la interrelación entre fronteras externas e internas, relación que es puesta en escena mediante los escenarios y los personajes presentados en los cuentos que componen la colección de *Callejón Sucre y otros relatos*. En los relatos, la ciudad se erige no solo como un espacio físico, sino también como un espacio simbólico donde se reflejan las luchas internas de sus habitantes. Sanmiguel, de hecho, examina cómo estos personajes navegan entre el anhelo de pertenencia y la búsqueda de identidad, a menudo encontrándose en un cruce entre dos aspectos de sí mismos.

Como ya se ha establecido, una de las sendas principales de la literatura de la frontera norte se orienta hacia la elucidación del evasivo imaginario urbano fronterizo y, sobre todo, de las distintas percepciones de los individuos que lo habitan.

Pues, para los fines de esta investigación, consideramos la ciudad como el resultado de un proceso de construcción simbólica y, de manera concomitante, imaginaria; además, partimos de la idea de que, al narrar los lugares enunciados, en este caso Ciudad Juárez, las novelas construyen una metáfora de los espacios dentro de los que habrán de realizarse los acontecimientos.

Al igual que en las narrativas de Heriberto Yépez y Luis Humberto Crosthwaite, donde la ciudad constituye el núcleo temático de sus obras, en el caso de Rosario Sanmiguel observamos una similitud, ya que, en sus obras, Ciudad Juárez adquiere una importancia comparable con la de los autores tijuanenses. Sin embargo, aunque encontramos afinidades con la producción literaria de los autores tijuanenses, emergen también elementos disímiles en la obra de Sanmiguel que, precisamente por su contraste, enriquecen y complementan la representación de la narrativa fronteriza en su conjunto.

En nuestro análisis de la producción de Rosario Sanmiguel, profundizamos en el tratamiento del elemento "frontera" y sus distintas reconfiguraciones, destacando los múltiples matices que esta adquiere en su narrativa. Así, desde un enfoque que contextualiza el espacio de frontera en términos de un lugar *practicado,* proponemos una perspectiva que considera la frontera en la obra de la autora no solo como un límite geopolítico, sino, sobre todo, como una frontera *interna*, emocional y simbólica.

Concretamente, en la cuentística de Sanmiguel emergen diferentes dimensiones de la "frontera", entendidas como líneas que atraviesan tanto los espacios narrativos como los personajes, ampliando y enriqueciendo el complejo caleidoscopio fronterizo. En primer lugar, resalta la que podríamos definir como una "frontera de género", como se observa en relatos como "La otra habitación" y "Paisaje en verano", donde la identidad y las luchas de las protagonistas ocupan un lugar central.[861] A su vez, encontramos una de las representaciones más frecuentes del conjunto narrativo fronterizo, o sea, la llamada "frontera geopolítica", presente en relatos como "Bajo el puente", donde se muestra la relación entre las dos ciudades

[861] Sanmiguel en estos cuentos explora las diferentes modalidades mediante las cuales estas mujeres navegan por una sociedad que constantemente las ubica en posiciones liminales, enfrentando normas y expectativas de géneros que las llevan a buscar espacios de autonomía e introspección.

de Juárez y El Paso. En la esfera de esta categorización, comúnmente, el enfoque principal se dirige hacia la representación de la zona de tránsito entre los espacios urbanos fronterizos, una travesía constante que simboliza los cruces físicos y emocionales de los personajes. Por último, emerge otro matiz del universo "frontera", que proponemos renombrar en términos de una "frontera de cristal", entendiendo con esta etiqueta un estadio de contemplación intrínsecamente asociado con la idea de un margen de cristal, claro pero infranqueable, que separa sin ocultar: un límite donde lo visto queda visible, pero permanece inalcanzable. En la "frontera de cristal", los recuerdos se filtran como sombras, revelando de manera difusa aquello que está "al otro lado" sin permitirnos cruzar del todo.

A nuestro juicio, todas estas reconfiguraciones encuentran resonancia en las palabras de la propia autora, quien, en una entrevista realizada por Elena Méndez en 2007, fue cuestionada sobre el porqué de que ella presente a la frontera como un territorio estético. A lo que la autora respondió justificando su elección como un reflejo de su experiencia de vida y, sobre todo, como una respuesta a las circunstancias que han moldeado su manera de ver el mundo y, por ende, su escritura.

> La frontera es, para mí, sobre todo, un espacio de confrontación; el momento en que soy consciente de la existencia del otro; la presencia de lo que podría ser igual, pero es diferente; memoria de lo perdido. También uno de los extremos, intramuros, que vive un mexicano. […] La frontera es, en mi escritura, una condición inseparable de la vida que imagino para mis personajes.[862]

Las palabras de la autora encierran varios de los elementos clave de su narrativa que pretendemos desentrañar en la presente investigación: en primer lugar,

[862] MÉNDEZ, Elena, (2007), "El viaje que transforma: Rosario Sanmiguel", *ob. cit.*; «[…] Nací en Manuel Benavides, un pequeño pueblo a cuarenta kilómetros al sur del río Bravo, hacia la región este del estado de Chihuahua, […]. Antes de cumplir un año mis padres me llevaron a vivir a Ciudad Juárez, donde he pasado si no toda mi vida, parte importante de ella. Así pues, nací, crecí, me eduqué y me enamoré por ver primera en ese lugar que geográfica, política y culturalmente identificamos como la frontera con los Estados Unidos. Sin llegar a extremos determinantes, esta circunstancia, ajena a mi elección, marca mi manera de ver el mundo y en consecuencia mi escritura».

sobresale la percepción de Sanmiguel que ve la frontera como un espacio de confrontación, lo que daría lugar a nuestro nivel de la "frontera geográfica" y, paralelamente, abre a la interrelación con una frontera simbólica entre lo conocido y lo desconocido. Además, destaca la dimensión de una «memoria de lo perdido», un nivel que conecta la reflexión sobre el pasado con el proceso de construcción de identidad. Por último, la autora considera a la frontera como una «condición inseparable» de la vida que ella imagina para sus personajes: en esta configuración se hace referencia directa a la percepción de un habitante del entorno fronterizo, entendiéndolo como escenario que influye profundamente en la experiencia individual de quienes experimentan la realidad fronteriza.

Ya desde estas primeras aproximaciones, entendemos que la frontera geopolítica se configura como un elemento polifacético en la narrativa de Sanmiguel, capaz de ir más allá de su categorización como elemento de separación física entre dos países: la "línea" se convierte en un espacio de transición personal para los personajes, que se enfrentan a sus propias contradicciones y tensiones internas.

Bajo esta perspectiva, se podría afirmar que en sus producciones la frontera se transforma metafóricamente en un punto de encuentro entre lo público y lo privado: un espacio en el cual los personajes, en su desplazamiento por la ciudad, al final se enfrentan constantemente con sus deseos, recuerdos y conflictos internos. De hecho, observamos que los personajes emprenden un "viaje" de autodescubrimiento cuyo punto de origen se halla en un lugar intrínsecamente indefinido, un espacio que, además de experimentarse físicamente, se imagina. Este lugar ambiguo entre lo que se percibe y lo que se oculta es, precisamente, el mismo espacio que posibilita una exploración profunda de las fronteras, entidades que atraviesan tanto los cuerpos como las geografías.

Para los propósitos de este estudio, nos centramos en algunos de los microuniversos del elemento "frontera", en particular los que designamos como la "frontera geopolítica" y de "cristal",[863] con la finalidad de explorar las diferentes formas y significados del fenómeno que hemos denominado como *fronteriorización*. Por

[863] Como se ha mencionado anteriormente, este estudio no profundizará en el ámbito de la "frontera de género", ya que un análisis exhaustivo de esta dimensión requeriría un enfoque y un espacio adicional que exceden los objetivos de la presente investigación.

lo tanto, intentamos desentrañar las distintas reconfiguraciones de la frontera, elemento que está intrínsecamente vinculado al perfil existencial de los sujetos que viven al margen de ella.

Adicionalmente, nuestras consideraciones se enfrentarán a un desafío dentro del campo, ya que, al examinar las perspectivas generales de los críticos acerca de la obra de Rosario Sanmiguel, notamos que los estudios efectuados han descuidado ciertos aspectos fundamentales: en particular, consideramos que no se ha profundizado lo suficiente en la relación entre su ficción y su propia experiencia personal en el entorno urbano de Juárez. Por esta razón, deseamos llenar este vacío crítico proponiendo un estudio que preste particular atención a los aspectos socioculturales que emergen en su obra, con el fin de obtener una visión alternativa tanto de la autora juarense como de su producción. Con esta perspectiva, nuestro propósito es demostrar cómo Sanmiguel, a partir de escenarios y topónimos auténticos de Ciudad Juárez, construye una ciudad literaria en el interior de la cual los fundamentos y las referencias no se desvíen excesivamente de la realidad sociocultural de su ciudad.

VI.I.I *En un rincón entre lo real y lo imaginario*

Rosario Sanmiguel, a la par de los otros escritores tijuanenses, destaca entre los autores "situados" en una específica ciudad y, en su producción, se recalcan las huellas del entorno fronterizo juarense. En la producción literaria de Sanmiguel, Ciudad Juárez representa el punto neurálgico y espacial desde el cual se ubican sus personajes, predominantemente femeninos. Dentro de su corpus narrativo, la autora se apropia de un paisaje geográfico real para reinventarlo a nivel discursivo, creando de tal manera una representación propia de la ciudad, aunque manteniendo una tensión con la referencialidad concreta.

En nuestro estudio, intentamos desentrañar las formas en que el imaginario urbano se reconstruye en la obra de Sanmiguel para investigar si su experiencia como autora inmersa en un contexto fronterizo puede reflejarse de algún modo en sus personajes, para ver si estos han sido moldeados por la dinámica de su entorno.

Es importante señalar que, aunque los espacios narrativos de su obra responden a los principios de verosimilitud geográfica, desde la perspectiva de la reelaboración literaria, la construcción de cada espacio siempre se logra a partir de la subjetividad del narrador y de los personajes.[864] El objetivo de nuestro estudio es, por ende, el examen del vínculo que se establece entre la autora y su entorno, para analizar cómo este lazo influye en su producción literaria. En particular, nuestro interés remite a la posibilidad de desvelar, en la reelaboración de la dimensión narrativa espacial, cómo los espacios aquí presentados actúan como catalizadores de las dinámicas socioculturales e internas que afectan a los personajes.

En su colección de cuentos, *Callejón Sucre y otros relatos* (1994), observamos cómo la autora re-construye la que, con justa razón, podría definirse como una cartografía literaria de su lugar de enunciación: Ciudad Juárez. En esta visión, Rosario Sanmiguel, similarmente a lo que se ha observado con Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez, construye su universo narrativo a partir de ciertas coordenadas que guardan una relación directa con su entorno vivencial. Es decir, la autora logra crear un modelo de organización urbana ficcional que remite a un referente extratextual claramente identificable, Ciudad Juárez. Sanmiguel alcanza este resultado utilizando recursos lógico-lingüísticos que forman parte del sistema descriptivo narrativo, a través de los cuales da vida a un espacio *significado*. En este proceso, se genera un efecto de superposición entre los espacios construidos ficcionalmente y los de la realidad extratextual.[865] Entre estos recursos, destaca el empleo de nombres propios que permiten establecer una delimitación espacial que conserva una tensión con la realidad concreta y, aun así, Sanmiguel estructura su universo narrativo a partir de un núcleo espacial común a todos los relatos.

En concreto, en *Callejón Sucre y otros relatos* (1994) es posible destacar la referencialidad espacial ya simplemente a partir del entorno situacional que

[864] Seguimos aquí las observaciones de Luz Aurora Pimentel (2001), quien sostiene que la configuración de cada espacio se construye a partir de la imaginación del autor; de este modo, el espacio se convierte en un elemento que moldea a los personajes y está intrínsecamente vinculado a ellos. *Cfr.* PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción, ob. cit.*

[865] *Ibid.*

comparten los cuentos[866] de la colección. En el primer relato, "Callejón Sucre", un hombre realiza un recorrido por la ciudad mientras asiste a Lucía, su amada, que se encuentra enferma en el hospital. Durante su paseo en taxi, transita por la avenida Juárez hasta llegar finalmente al cabaré "Monalisa", un espacio lleno de recuerdos, situado en el Callejón Sucre. En el segundo relato, "Un silencio muy largo", encontramos a Francis, una mujer que ha terminado recientemente su relación con Alberto; ella también recorre las calles de la ciudad y, durante su breve estancia, pasa la mayor parte de sus noches en el local de "Las Dunas*"*, ubicado en el Callejón Sucre. Por otro lado, en "Bajo el puente", los amantes, Mónica y Martín, exploran la ciudad y se encuentran en un punto de confluencia: el puente Santa Fe, zona de transición entre ambas ciudades. En "La otra habitación", se presenta a Anamaría, mujer independiente, llegada a la ciudad para resolver algunos asuntos legales que, durante su estancia, visita diversos bares del Callejón Sucre y, en el hotel donde se hospeda, conoce a Cony, una célebre cantante que encarna el vibrante mundo nocturno de Juárez. El quinto relato, "Las hilanderas", tiene como protagonista a Fátima, hija de una hilandera mexicana que se muda a El Paso: la joven vive su adolescencia entre las dos ciudades, cruzando el Río Bravo cada fin de semana. A continuación, con "Paisaje en verano", seguimos a Cecilia, una joven angustiada por su retraso en alcanzar la madurez física: su recorrido por la ciudad se convierte en una metáfora de su propio viaje de autodescubrimiento y transición hacia la edad adulta. Finalmente, la última historia presenta a Nicole, una abogada de El Paso, especializada en la defensa de trabajadores inmigrantes indocumentados. Con la historia de Nicole y su cliente, Guadalupe, una migrante mazahua, Sanmiguel

[866] Como se mencionó anteriormente, nos basamos en la clasificación de cuentos breves propuesta por Lauro Zavala en su artículo de 2002, "El cuento ultracorto bajo el microscopio", donde se presenta una tipología de cuentos breves según su extensión. En el caso de los relatos incluidos en *Callejón Sucre y otros relatos*, la variabilidad en la longitud de las narraciones permite establecer una distinción inicial entre *cuento breve* y *cuento corto*: en el primer grupo se incluyen "Un silencio muy largo", "La otra habitación", "Paisaje en verano" y "El reflejo de la luna", que cuentan con más de seis mil palabras cada uno. Por otro lado, "Callejón Sucre", "Bajo el puente" y "Las hilanderas" pueden calificarse como cuentos cortos, con un número de palabras que oscila entre mil y dos mil. *Cfr.* ZAVALA, Lauro, (2002), "El cuento ultracorto bajo el microscopio", *ob. cit.,* pp. 539-553.

explora la ciudad de El Paso desde la perspectiva de una mujer familiarizada con la vida fronteriza.

Desde esta primera aproximación a los relatos es evidente la reiteración del centro espacial que articula el núcleo narrativo de la colección: el *Callejón Sucre*. Este rincón no solo actúa como un escenario recurrente, sino que adquiere un valor simbólico al representar un espacio colectivo que remite directamente a la propia ciudad Juárez.

Análogamente, destaca el empleo recurrente de determinados espacios públicos que emergen a lo largo de la colección, tales como las calles, los bares, el puente de Santa Fe, así como ciertos espacios privados que, en su mayoría, están asociados con momentos de rememoración sobre el pasado de los personajes. Específicamente, en las historias, la calle adquiere un rol central en términos de un *topos* a través del cual se estructura el espacio ficcional narrativo. La mención de las distintas calles juarenses actúa como un recurso que permite la expansión del referente espacial, configurando así una representación que articula toda la ciudad de Juárez. Sobresale el uso de topónimos reales de la ciudad, como la avenida Juárez, la calle Cinco de Mayo y la plaza Malecón, además de la inclusión de locales emblemáticos, cuyos nombres, aunque ficticios, adquieren una connotación de verosimilitud, como el salón de "El Norteño", "Las Dunas", el cabaret "Monalisa" y de los hoteles, como el "Sady". Incluso, se nombra directamente a la cercana ciudad estadounidense, El Paso, así como al Puente Internacional Paso del Norte (también apodado por los residentes como Puente Santa Fe). El empleo de los nombres propios por parte de la autora contribuye a una delimitación espacial que conserva una tensión con la realidad concreta, permitiendo a Sanmiguel recrear un modelo de organización urbana ficcional que presenta su referente extratextual, es decir, la geografía urbana de Ciudad Juárez. Todavía, para que este sea posible, es necesario que sean reiteradas las referencias a determinadas calles o sitios en particular porque, tal como es señalado por Luz Aurora Pimentel: «sólo las calles, monumentos o edificios que pertenezcan a la ciudad real podrán formar parte de la descripción

de su homónimo en el texto de ficción, y sólo la presencia repetida de esas mismas partes dará cuerpo al espacio diegético construido por la descripción».[867]

Si, por un lado, a través de esta "cartografía literaria", los lectores tienen la posibilidad de "recorrer" la ciudad real evocada en los textos —ejercicio que ha sido minuciosamente analizado por Mario Bassols—,[868] por otro lado, es importante destacar las observaciones de María Socorro Tabuenca Córdoba y Antonio Rubio Reyes.[869] Ambos críticos, de hecho, coinciden en señalar que, aunque los espacios narrativos parecen ser constituidos a partir de una geografía reconocible, la recreación literaria de Sanmiguel opera también en un nivel simbólico e imaginario, estableciendo, por lo tanto, una relación íntima entre el espacio físico y la subjetividad de los personajes.

En este sentido, destaca cómo el hallazgo de la ciudad está entrelazado con un proceso de "descubrimiento corporal" de los personajes. Siguiendo la teoría de Marc Augé, según considera que «el cuerpo humano es concebido como una porción de espacio, con sus fronteras, sus centros vitales, sus defensas y sus debilidades»,[870] el cuerpo, al ser un espacio en sí mismo, se convierte en un territorio

---

[867] PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción, ob. cit.,* p. 47.

[868] BASSOLS, Mario, (2012), "Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana", *ob. cit.,* pp. 281-329. Cabe destacar que este ensayo ofrece un valioso aporte al proporcionar un estudio detallado de los espacios urbanos presentes en las obras de Rosario Sanmiguel y Heriberto Yépez. Además, incluye mapas geográficos de las ciudades mencionadas, así como representaciones visuales de los trayectos recorridos por los personajes, lo que permite al lector una mejor comprensión de la relación entre los espacios narrados y la configuración urbana en la que se desarrollan las historias.

[869] Tabuenca Córdoba, por ejemplo, menciona que en la obra de Sanmiguel se pone en escena un proceso que asocia el descubrimiento urbano a lo corporal expuesto desde la interiorización del yo-narrativo, en lo que la geografía urbana no puede ser completamente verificable en la realidad. De manera similar, Antonio Rubio Reyes apunta que la literatura de Sanmiguel rearticula el mapa de la frontera en términos de un espacio literario que se desterritorializa y adquiere un nuevo significado en la memoria de los lectores. Para Rubio, la obra de Sanmiguel conforma una ciudad literaria que desafía la comprobación física para ofrecer, en cambio, un territorio simbólico e imaginario.

[870] AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, ob. cit.,* p. 66.

propicio para la exploración introspectiva. Un ejemplo de este proceso se encuentra en "Paisaje en verano", donde Sanmiguel presenta a Cecilia, cuyo recorrido por la ciudad simboliza su viaje de autodescubrimiento y transición hacia la adultez. A medida que la joven explora las calles urbanas, descubre el mundo «el verdadero, según su joven percepción» y experimenta una libertad reflejada en su capacidad para moverse entre distintos espacios, sintiéndose «dueña de sus pasos».[871] Finalmente, frente a la confrontación con el "otro" (en este caso, Daniel, el joven de quien está enamorada), Cecilia prefiere replegarse hacia su mundo interior, un «territorio que más seguridad y misterios le ofrecía».[872]

Por ende, conforme a lo apuntado por Rubio Reyes, observamos que, en la narrativa de Sanmiguel, existe una «idea del descubrimiento corporal y urbano expuesto desde la interiorización del yo-narrativo»,[873] abriendo el paso a otras reflexiones que están relacionadas con los intereses de la autora. En este sentido, Sanmiguel traza una *cartografía íntima* que, si bien toma como referencia espacios reales de Ciudad Juárez, despliega además un componente simbólico y subjetivo.

En particular, en la que parecería una cartografía casi precisa de la ciudad juarense, el lector familiarizado con la urbe se encontrará sorprendido al no poder localizar el eje espacial de toda la colección, o sea, el Callejón Sucre. Esto se debe a que, según explica María Socorro Tabuenca Córdoba —quien junto con Mario Bassols[874] intentó rastrear ese ángulo en la ciudad—, el Callejón Sucre no existe en la realidad física. Por ende, en la opinión de Tabuenca Córdoba, ese rincón, que

[871] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Paisaje en verano", *ob. cit.,* p. 78.

[872] *Ivi,* p. 86.

[873] RUBIO REYES, Gerardo Antonio, (2019), La espacialidad en la literatura juarense contemporánea: cuento y poesía (1988-2014), *ob. cit.,* p. 100.

[874] BASSOLS, Mario, (2012), "Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana", *ob. cit.* Mario Bassols relata en una nota que, durante un recorrido por la ciudad junto a María Socorro Tabuenca Córdoba, ella le señaló «un lugar oscuro y cerrado del deteriorado y ahora transformado centro histórico de Juárez, que podría haber sido ese espacio evocado por Rosario Sanmiguel», p. 292.

actúa como epicentro espacial de la narrativa, conforma el *locus amoenus*[875] de la obra de Sanmiguel. En este sentido, la autora detalla la representación de un rincón marginal, a menudo asociado con los barrios de luces rojas —lugares tradicionalmente vinculados al vicio, al desecho y a la "condena" moral—, para subvertir la enunciación de un lugar que, por su intrínseca conformación, ha sido discursivamente marginado y que, al no tener cabida en la realidad física, solo puede encontrar un espacio en la recreación literaria. A través de esta estrategia, Sanmiguel visibiliza ambos estos lugares y sus habitantes, quienes, mediante el ejercicio literario, logran encontrar su espacio en el imaginario colectivo. En esta perspectiva, el tratamiento que la autora otorga a su construcción de la espacialidad del Callejón Sucre y algunos de sus personajes, encuentra afinidades con el modelo paradigmático propuesto por Heriberto Yépez, de las Nuevas Tijuanologías,[876] en las que las áreas de desecho y marginación se convierten en las "nuevas" protagonistas de la escena fronteriza.

Es importante señalar que, si bien los espacios narrativos en la colección de Sanmiguel responden a los principios básicos de la verosimilitud geográfica, no se debería olvidar que, desde un punto de vista de la reelaboración literaria, cada espacio se construye a partir de la imaginación del autor y, por tanto, está íntimamente ligada a los personajes. Por esta razón, el espacio, no solo actúa como un escenario donde se desarrolla la acción, sino que moldea a los personajes y es concebido como una unidad con ellos.[877] Este es el mismo vínculo del cual hablaba Rosario

[875] TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (2003), "The Rearticulation of the Border Territory in the Stories of Rosario Sanmiguel", en Pablo VILA (ed.) *Ethnography at the Border*, University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 279-305.

[876] Nos referimos aquí al modelo paradigmático propuesto por Heriberto Yépez, quien considera que las escenas fronterizas contemporáneas revelan la emergencia de nuevos agentes sociales que protagonizan estos espacios. En sus "Nuevas Tijuanologías", Yépez destaca la correlación entre espacios y seres fracturados o marginados, donde las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez, los secuestrados, ejecutados y desaparecidos emergen como protagonistas de la realidad fronteriza. Consideramos que el enfoque de Yépez guarda afinidades con la recreación literaria de Sanmiguel, quien, al igual que él, otorga visibilidad a los sujetos marginados en la frontera, representando espacios de desecho, habitados por seres invisibilizados.

[877] A este propósito, véase el párrafo *I.III. El espacio literario* del presente trabajo.

Sanmiguel, para quien el escenario urbano fronterizo sería simplemente una «condición inseparable» existencial tanto para ella misma, como para sus personajes.

Observamos, de hecho, que su representación literaria del entorno urbano está profundamente influenciada por su conocimiento de la realidad social y cultural de la ciudad, la cual moldea su creación literaria. Todavía, observamos que la mayoría de los estudios críticos sobre la producción literaria de Rosario Sanmiguel han prestado escasa atención a un análisis que contemple la visión sociocultural de la propia autora sobre su ciudad, una de las ciudades fronterizas más representativas de los complejos desafíos económicos, sociales y de seguridad de México.[878] A partir de lo observado, Ciudad Juárez constituye el referente extratextual que inspira la autora en su recreación literaria de la espacialidad narrativa de sus producciones literarias: por esta razón, en nuestra opinión, desestimar la complejidad socioeconómica y cultural del referente extratextual supone perderse una dimensión crucial

[878] Bajo esta perspectiva, cabe señalar que una excepción notable es el trabajo de María Socorro Tabuenca Córdoba, quien, en un ensayo de 2003, explora la rearticulación y apropiación de la frontera en la obra de Sanmiguel. De hecho, la crítica en "The rearticulation of the Border Territory in the stories of Rosario Sanmiguel" examina cómo la obra de Sanmiguel reconfigura y se apropia simbólicamente del concepto de "frontera" desde dos perspectivas: por un lado, la idea de «border as a brothel or place of damnation» y, por otro lado, «border as a site of transi(en)t or loss of identity».[878] Para Tabuenca, en la narrativa de Sanmiguel, la frontera y su entorno se reconfiguran simbólicamente, dando lugar a representaciones que oscilan entre una espacialidad maldita y un estado constante de tránsito, sea este literal o metafórico, vinculado a la pérdida de la identidad. Aunque nuestro enfoque comparte algunas afinidades con el análisis de Tabuenca, (particularmente en lo que respecta a la percepción de la frontera como un espacio maldito), es necesario puntualizar que las bases teóricas de su trabajo derivan de las ideas de Norma Klahn y del concepto de "North of the Borderism". Como ya se ha expuesto, este término se refiere a una perspectiva derogatoria desde Estados Unidos que conceptualiza al norte de México, y en muchos casos al país entero, en términos de alteridad, tratándolo como el "Otro" por excelencia, una anomalía cultural. A esto se suman los prejuicios internos en México hacia las ciudades fronterizas del norte, vistas con desdén por su supuesta "americanización" o "agringamiento" debido a su proximidad a Estados Unidos (a tal propósito, véase el párrafo *III.II.I Periferias narrativas: desafiando el Centralismo mexicano*). En contraste, nuestro análisis parte de una perspectiva más amplia, sustentada en el trabajo investigativo y, sobre todo, en las reflexiones críticas acerca de las representaciones y "mitologías" construidas alrededor de las ciudades fronterizas mexicanas, permitiendo expandir nuestro análisis más allá de las premisas tradicionales.

de la narrativa de la autora juarense, debido especialmente a su interés por las interrelaciones que unen lo urbano con lo íntimo. De hecho, en su narrativa, estas dos dimensiones se fusionan: el resultado de este entrelazamiento se observa en personajes que experimentan y sufren tanto por sus luchas interiores como por las tensiones inherentes a su entorno. Por esta razón, aspiramos a reevaluar el trabajo de Sanmiguel desde un enfoque que contemple una visión más completa de cómo el real contexto sociocultural y económico de Ciudad Juárez se refleja en la creación literaria de la autora.

Y, para lograr nuestros objetivos, empezamos presentando una panorámica sumaria del contexto sociocultural y económico de Ciudad Juárez, especialmente en los años Noventa, siendo este un periodo clave para entender el trasfondo de las narrativas de Sanmiguel y la configuración de su universo literario.

VI.I.II *Espacialidad y esperanza en la ciudad maldita: una nueva lectura de Juárez*

Ciudad Juárez, como otras urbes de las regiones septentrionales de México, desde su fundación ha sido un espacio de encuentro y conflicto, un lugar donde convergen diversas identidades y realidades socioeconómicas. Sin embargo, si bien todos los discursos ya presentados alrededor de las ciudades fronterizas incluyen y abarcan la realidad de Juárez,[879] esta ciudad, la "frontera más bonita", desafortunadamente se ha vuelto escenario de algunos de los acontecimientos más violentos de toda la nación, fenómenos que exigen ser considerados en cualquier estudio que aspire a desentrañar las múltiples capas de significado en la narrativa juarense.

[879] A este propósito, véase el párrafo *III.IV.I. Persistencia de la infamia: desentrañando la Leyenda Negra*. Por cuestiones metodológicas, en el presente trabajo investigativo se ha prestado mayor atención a los aspectos peculiares que abarcan a Tijuana, una ciudad que configura como un emblema de las urbes fronterizas. Sin embargo, como se ha analizado en el capítulo *II.I. Trasfondo histórico de la frontera entre México y Estados Unidos*, todas las ciudades fronterizas del norte de México, incluida a Tijuana y Ciudad Juárez, comparten características similares por lo que se refiere al desarrollo económico, la planificación urbanística o el contexto sociocultural, aunque tomando en consideración las peculiaridades específicamente locales.

En los últimos años, dentro del periodo que abarca de 1993 hasta 2010, Ciudad Juárez ha sido lamentablemente centro de una violencia extrema que ha profundamente marcado su rostro en toda la escena mundial. El estado de Chihuahua y, más precisamente Juárez, se han destacado por ser teatro de dos ejemplos paradigmáticos de violencia: los feminicidios[880] y los asesinatos del crimen organizado. Fenómenos que han surgido en gran medida en consecuencia de un acelerado proceso de crecimiento poblacional que, a partir de los primeros años Dos mil, ha

[880] A finales del siglo XX y a comienzos del siglo XXI, Ciudad Juárez se convirtió en un foco de atención internacional debido al alarmante número de feminicidios que ha golpeado la ciudad y la vecina El Paso, Texas. Este triste fenómeno ha puesto en evidencia no solo la violencia extrema que sufren las mujeres, sino también una serie de injusticias y maltratos que ellas enfrentan diariamente. La historia de las "muertas de Ciudad Juárez" ha tenido amplia difusión y el trabajo académico, ensayístico y estético sobre la violencia y el feminicidio en Ciudad Juárez es vasto. Desde la publicación de *El silencio que la voz de todas quiebra* en 1999, el primer reporte público de denuncia que abrió el debate sobre el feminicidio, han surgido numerosas obras y estudios de múltiples disciplinas que abordan este fenómeno. Entre las obras clave se encuentran *Las muertas de Juárez* de Víctor RONQUILLO (1999) y el influyente ensayo de Charles BOWDEN, *Juárez: el laboratorio de nuestro futuro* (1998). Además, Alicia GASPAR DE ALBA ha publicado importantes trabajos como "The Maquiladora Murders, 1993-2003" (Aztlán, 2003) y *Sangre en el desierto: Las muertas de Juárez* (2008). Otras investigaciones relevantes incluyen las de Julia Estela MONÁRREZ FRAGOSO, con textos como "Feminicidio y marginalidad urbana en Ciudad Juárez en la década de los noventa" (2004), *Trama de una injusticia: Feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez* (2009), "Ciudad Juárez. Sobrevivir: vidas superfluas y banalidad de la muerte" (2014), *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez* (2021), entre otros. Por su parte, María Socorro TABUENCA CÓRDOBA, en su ensayo "Ghost Dance in Ciudad Juárez at the End/Beginning of the Millennium" (2003), adoptando un enfoque de género, analiza las campañas oficiales de prevención de la urbe juarense entre 1995 y 1998, para examinar cómo estos discursos construyen las imágenes de las víctimas, subrayando la importancia del lenguaje en la producción de nuestras realidades. A estas investigaciones se suman documentales cruciales como *Señorita extraviada* (2001) de Lourdes Portillo, que ofrece un testimonio conmovedor sobre el feminicidio en Ciudad Juárez: este documental destaca las redes afectivas de las mujeres victimadas y denuncia la impunidad perpetuada por el silencio social. Además, documentales como *Bajo Juárez: La ciudad devorando a sus hijas* (2006) de Alejandra Sánchez Orozco y José Antonio Cordero y *La batalla de las cruces* (2005) de Patricia Ravelo también presentan testimonios que profundizan en la trágica realidad del feminicidio en México.

superado los promedios nacionales de las últimas décadas,[881] acontecimiento impulsado también por el fuerte influjo migratorio que abarca a la ciudad.[882]

La intensa migración, combinada con la falta de atención a una planificación urbana, ha generado problemas que afectan las infraestructuras y los servicios públicos, contribuyendo así a la amplificación de "escenarios de riesgo".[883] Además, las problemáticas de carácter urbano, junto a la vulnerabilidad social, han sido exacerbadas por la realidad de la maquila[884] y el desempleo, ambos factores

[881] En 2020, en Juárez la población fue de 1,512,450 habitantes (50% hombres y 50% mujeres); en comparación a 2010, la población creció un 13.5%. Fuente de la información: *Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)*, [datos consultables en el enlace: https://www.inegi.org.mx/app/areasgeograficas/?ag=08, fecha de consulta junio de 2024].

[882] Según señala el estudio de Luis Fernando Noyola Rojas y Luis Manuel Lara-Rodríguez (2023), "Ciudad Juárez desde un bosquejo histórico de políticas migratorias nacionales", en el caso de Ciudad Juárez, los migrantes han sido fundamentales para su conformación, especialmente desde 1930 hasta 1970, periodo en el que la ciudad experimentó un crecimiento demográfico significativo impulsado por la migración, aunque sin alcanzar las cifras de otras ciudades fronterizas como Tijuana. Hasta el año 2000, aproximadamente el 33% de su población era migrante, y la ciudad se caracterizaba por ser la más poblada de la frontera y la segunda más transitada. Sin embargo, a partir del año 2001, la recesión económica y la implementación de la Ley Patriota provocaron un descenso en el atractivo de la ciudad para los migrantes laborales, dando paso a una nueva dinámica migratoria marcada por la llamada "población flotante", es decir, migrantes temporales que, aunque no se consideran residentes, pueden permanecer durante años en Juárez. Esta situación se vio agravada por la crisis financiera de 2007 y el aumento de la violencia asociada al narcotráfico, lo que llevó a una reducción en la ocupación de la industria maquiladora y a un desplazamiento forzado de la población. NOYOLA ROJAS, Luis Fernando, Lara-Rodríguez, Luis Manuel, (2023), "Ciudad Juárez desde un bosquejo histórico de políticas migratorias nacionales", *Chihuahua Hoy: revista electrónica*, vol. 21, n. 21, [s/p]. [Artículo Disponible en el enlace: https://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/ChihuahuaHoy/article/view/5717, fecha de consulta: 3 de febrero 2024].

[883] VALENZUELA ARCE, José Manuel, (2014b), "Ciudad Juárez, la frontera más bonita", *Alter/nativas*, *Latin American Cultural Studies Practices,* autumn*,* n. 3, pp. 1-16.

[884] Como ya se ha señalado, con el establecimiento del Programa Nacional Fronterizo (PRONAF) y el Proyecto de Industrialización Fronteriza (PIF) — promovido por Jaime Bermúdez, exalcalde de Juárez— en 1965, que introdujeron la industria maquiladora de exportación (IME), cambió la percepción de las ciudades fronterizas. En concreto, según lo afirmado por Luis Fernando Noyola Rojas y Luis Manuel Lara-Rodríguez (2023), la alta demanda de mano de obra,

determinantes en los procesos de precarización social que caracterizan los espacios públicos fronterizos.[885] Tomando en consideración esta dimensión sociocultural y económica como una clave interpretativa, es objetivo de nuestro análisis desentrañar los detalles relacionados a este contexto que, de forma sutil pero significativa, aparecen a lo largo de la colección de Sanmiguel. Pues, la particular historia de Ciudad Juárez, marcada por la migración, la violencia de género y la precariedad laboral, ofrece un trasfondo complejo que enriquece el imaginario literario de la autora y brinda a sus personajes un escenario que, lejos de ser un simple marco espacial, configura como un protagonista más de la narrativa. De hecho, los aspectos sociales y económicos han moldeado el carácter de la ciudad y, por extensión,

especialmente femenina, alteró el perfil sociodemográfico de la ciudad; para mediados de los setenta, la mayoría de la fuerza laboral de las maquiladoras era femenina, debido a creencias sobre la destreza de las mujeres en trabajos de línea. Sin embargo, esta situación trajo consigo una doble discriminación hacia las trabajadoras, quienes enfrentaban estigmas sociales por desafiar los roles de género "tradicionales". En particular, según señalan Sergio Sánchez y Patricia Ravelo (2010), estas mujeres fueron víctimas de prejuicios que las catalogaban como mujeres de vicios, similares a prostitutas o "locas", por su voluntad de emancipación y su procedencia migrante, atendiendo a estigmas que remiten a la Leyenda Negra. Cabe señalar que, a lo largo de la primera década de Dos mil, este estigma ha sido perpetuado hasta extenderse hacia los hombres trabajadores, incluidos los jóvenes, quienes son percibidos como homosexuales. Estos estigmas se han consolidado dando lugar al estereotipo de las "maquilocas" o "maquilocos", un concepto que ha sido explorado literariamente por el autor tijuanense Heriberto Yépez en su novela *A.B.U.R.T.O.* (2005). De todos modos, la feminización de la migración y del mercado laboral en Ciudad Juárez se consolidó, ya que, en la década de 1980, las mujeres representaban el 85% de la fuerza laboral, aunque en el año 2000 los hombres superarían a las mujeres en contrataciones. Así, la IME no solo influyó en el flujo migratorio de manera pasiva, sino que activamente contribuyó a la transformación del mercado laboral y la sociedad juarense. NOYOLA ROJAS, Luis Fernando, Lara-Rodríguez, Luis Manuel, (2023), "Ciudad Juárez desde un bosquejo histórico de políticas migratorias nacionales", *ob. cit.*; SÁNCHEZ Sergio, RAVELO, Patricia, (2010), "Cultura obrera en las maquiladoras de Ciudad Juárez en tiempos catastróficos", *El Cotidiano*, n. 164, noviembre-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México, pp. 19-25.

[885] VALENZUELA ARCE, José Manuel, (2014b), "Ciudad Juárez, la frontera más bonita", *ob. cit.,* pp. 1-16.

la vida de sus habitantes, creando un contexto que Sanmiguel refleja de manera implícita en sus relatos.

Para empezar nuestras reflexiones, es fundamental tomar en cuenta la dimensión temporal, partiendo en primer lugar de la publicación de la obra de Sanmiguel en 1994, un año clave para la frontera norte de México, coincidiendo con la entrada en vigor del Tratado del Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).[886]

En particular, resulta relevante considerar la decisión de Sanmiguel de ambientar los relatos de *Callejón Sucre* en un lapso temporal que abarca desde 1950 hasta los años Ochenta del siglo XX. El tiempo de la narración resulta particularmente decisivo, ya que cubre un periodo de transformaciones profundas para Ciudad Juárez y las otras urbes fronterizas que, desde los años Cincuenta, fueron testigos de un proceso de industrialización creciente, que culminó en la década de los Ochenta con la consolidación de la industria maquiladora. Pues, este marco temporal no solo refleja los cambios económicos y sociales, sino que también coincide con un periodo de creciente desigualdad y violencia, dirigida particularmente hacia las mujeres trabajadoras, una temática que Sanmiguel abarca de forma implícita en sus narraciones.

En concreto, la elección de este preciso lapso temporal permite a la autora capturar el proceso de transición de una Ciudad Juárez que, desde la mitad del siglo XX, comenzó a transformarse en un centro de producción y comercio, a menudo a costa del bienestar de sus habitantes. En esta visión, el tiempo narrativo de la colección no actúa solo como un trasfondo, sino que representa un elemento estructural que refleja las tensiones entre la modernización, el comercio global y las realidades locales, que afectan a los individuos que habitan en este espacio.

Ahora bien, en nuestra propuesta de lectura de los relatos que componen la colección de *Callejón Sucre y otros relatos*, se intentará desentrañar las sutiles huellas del *archivo* discursivo que incluye y trasciende a las ciudades de la frontera norte de México. De hecho, aunque no se mencione explícitamente, observamos resonancias de lo que Heriberto Yépez ha denominado "tijuanologías", o sea, las representaciones y "mitologías" que han sido construidas en torno a la ciudad de

[886] ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", *ob. cit.*

Tijuana y, en un sentido más amplio, a las ciudades de la franja fronteriza mexicana. Se trata de discursos que han intentado etiquetar y conceptualizar a Tijuana de diversas maneras, ya sea como un espacio de unión y síntesis cultural o, en términos más negativos, como un epicentro de vicio y violencia. En concreto, Yépez cuestiona estas caracterizaciones a partir de un examen de la "mitología" de Tijuana desde dos ángulos principales: primero, como un lugar estigmatizado por el vicio y la violencia, y segundo, como un supuesto "laboratorio de la posmodernidad", concepto influenciado por la visión de Néstor García Canclini.[887] En esta visión, Tijuana se presenta como un paradigma de todas las urbes fronterizas mexicanas, incluso de Ciudad Juárez: en otras palabras, las reflexiones sobre Tijuana permiten expandir las categorías y relecturas a las otras ciudades de la frontera norte, reconociendo en ellas los mismos elementos complejos y contradictorios que Yépez destaca en su urbe natal.[888]

En particular, por lo que se refiere al contexto y a la difícil situación de Ciudad Juárez como centro de una violencia extrema, observamos que, en el relato que abre la colección, "Callejón Sucre", se presenta al único protagonista masculino de toda la obra que, en un momento de descanso como acompañante de Lucía, una ex-bailarina enferma, decide alejarse del hospital y emprender un recorrido por el centro de la ciudad. A medida que se distancia del hospital y se acerca al bullicioso centro, donde «la noche no existe»,[889] reflexiona sobre su desinterés en las conversaciones del chofer y manifiesta su deseo consciente de distanciarse de la realidad que lo rodea. En este caso, en la que parece una clara toma de conciencia por parte del personaje, el hombre declara:

---

[887] GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989) *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, *ob. cit.*

[888] Véase el párrafo *IV.I. Del (post)hibridismo a las rudologías fronterizas: 'Made in Tijuana' (2006) y 'Tijuanologías' (2006)* de la presente investigación.

[889] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Callejón Sucre", *ob. cit.,* p. 10. Este pasaje resalta un aspecto que se vincula estrechamente con las "mitologías" de las ciudades fronterizas: aquellas que las presentan como espacios de escapismo y como territorios de "libertinaje" asociados con la vida nocturna. La descripción enfatiza la vitalidad de las calles fronterizas, que por la noche se transforman en escenarios de atractivos turísticos y se llenan de vida, reflejando la ambivalencia y el atractivo que estos espacios ejercen en el imaginario popular.

> No me interesa la historia del júnior que se niega a pagar ni las propinas en dólares que dejan los turistas. Tampoco quiero oír de crímenes ni mujeres.[890]

El desinterés que parece manifestar el personaje con respecto a las problemáticas sociales, tales como las tensiones económicas de su entorno, así como su rechazo explícito a escuchar ni acerca de delitos, ni acerca de violencias contra las mujeres, podría ser un intento para huir del ambiente crudo y asfixiante de Ciudad Juárez, como si él buscara refugio en una aparente indiferencia. En esta visión, en su deseo de "evasión", se manifiesta el agotamiento emocional que provoca el contexto sociocultural de la ciudad, un espacio donde las historias de violencia y la precariedad económica forman parte de la vida cotidiana hasta el punto en que saturan a sus habitantes. Sin duda, este fragmento no solo refleja la sofocante realidad que diariamente presenta a los residentes historias sombrías de violencia y crímenes —en su mayoría, feminicidios—, sino que resalta la intención estilística de Sanmiguel, quien muestra a un personaje masculino que reconoce su rechazo a involucrarse en esas realidades: una estrategia que podría interpretarse como una sutil crítica a la desconexión o negación que frecuentemente se presenta ante las problemáticas que impactan a la ciudad fronteriza.

Similarmente, en el segundo cuento, "Un silencio muy largo", la narración se desarrolla en la «interminable secuencia de puertas»[891] que conduce finalmente a unos de los muchos locales de la ciudad, "Las Dunas". Ya desde el prefacio del cuento encontramos detalles que hacen referencia al duro contexto de la ciudad: de hecho, ofreciendo al lector una descripción minuciosa del ambiente del bar, un espacio donde «las horas se suceden rigurosamente uniformes», el narrador presenta un lugar atemporal donde «nada espectacular ha ocurrido en medio siglo», un rincón impenetrable, refugio de la realidad externa en el cual «nadie ha cometido un crimen o un robo aparatoso».[892]

---

[890] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Callejón Sucre" en *Callejón Sucre y otros relatos*, *ob. cit.,* p. 10.

[891] *Ivi*, p. 13.

[892] *Ibid.*

Profundizando en el relato, protagonizado por una variada platea de personajes, nos sumergimos en la vida de Francis, una joven que acaba de terminar una relación tóxica con Alberto, un hombre mayor que ella. Para escapar del enfrentamiento con él, la noche en que cumple treinta años, Francis se dirige hacia "Las Dunas", un local cuyo nombre «inexplicablemente recordó en medio de la borrasca que llevaba dentro»:[893] también aquí el espacio del bar actúa como un refugio para la protagonista, un lugar seguro al que acude para distanciarse de su realidad. Allí Francis conoce algunas de las figuras claves del local, entre las cuales se presentan China y Morra, las mujeres "más viejas", amigas de casi cincuenta años que, antes de trabajar en "Las Dunas", servían en el "Coco-Drilo", a finales de los años Sesenta. Lo que resulta interesante es que, gracias a los recuerdos proporcionados por la voz del narrador omnisciente, se descubren detalles significativos tanto sobre el pasado de estas mujeres, como sobre el contexto urbano actual de la ciudad: son estos fragmentos de memoria que permiten conectar el presente con la transformación que ha vivido Ciudad Juárez. Sus recuerdos nos trasladan al final de los años Cincuenta —una época mencionada explícitamente en el relato— cuando, según las dos mujeres, todo era diferente.

> [China y Morra] Eran las mujeres más viejas, contarían más de cincuenta años, y también las empleadas más antiguas en Las Dunas. Siempre habían sido amigas, desde que servían en el Coco-Drilo, tres décadas atrás, cuando Varela el Viejo tenía el bar en la zona del Valle, *antes de que llegaran las maquiladoras a plantarse sobre la arboleda a la vera del río*.[894]

En este pasaje, resalta la mención del establecimiento de las maquiladoras, cuyas instalaciones han conllevado el desarraigo de los árboles que acompañaban la orilla del río. La destrucción de los árboles es un acontecimiento relevante, ya que simboliza un cambio radical en el espacio físico de la ciudad, además de ser representativo de la transformación económica y social que ha afectado profundamente a sus habitantes.

---

[893] *Ivi*, p.16.

[894] *Ibid.* [En la cita las cursivas son mías].

Desde una perspectiva crítica, consideramos que, en la producción de Sanmiguel, aquellas "huellas de la infamia" que marcan a las urbes fronterizas, sean ocultadas sutilmente en las palabras de los personajes, exigiendo una lectura atenta para descubrir su verdadero alcance. De hecho, a través de los recuerdos de personajes como China y Morra, descubrimos una visión del pasado de la ciudad, cuando su naturaleza parecía aún intacta, libre de las alteraciones industriales que vendrían después. Esta percepción melancólica persiste a lo largo de los relatos y un caso ilustrativo se presenta cuando la voz del narrador omnisciente confirma las afirmaciones de las dos mujeres, al recordar cómo, en el pasado, los soldados debían cruzar los plantíos de algodón[895] para llegar a la ciudad, acompañados por el vibrante sonido del viento. En efecto, lo que se rememora de forma nostálgica es una Juárez previa a la intervención masiva de las maquiladoras, cuyo establecimiento ha transformado de forma irrevocable el rostro urbanístico de la ciudad.

Igualmente, en los recuerdos de China y Morra se resalta la sensación de seguridad que poseían en aquel entonces, subrayada por sus propias palabras: «nunca teníamos miedo».[896] En este contexto, y en contraposición con el primer relato, es particularmente relevante que sean dos mujeres las que hagan alusión directa a la situación de delincuencia e inseguridad de la ciudad, expresando sus temores al habitar en la Juárez de los años Ochenta. En línea con lo teorizado por Myriam Díaz-Diocaretz e Iris Zavala, la transición a otro sujeto en la enunciación

[895] Deseamos abrir un paréntesis a la luz de los terribles acontecimientos ocurridos a principios de los años 2000, ya que esta mención a los campos de algodón en el texto de Sanmiguel adquiere hoy una resonancia trágica. En particular, estamos haciendo referencia a uno de los episodios más inhumanos de la historia reciente de Ciudad Juárez: el caso del Campo Algodonero en 2001, cuando los cuerpos de varias mujeres jóvenes fueron encontrados brutalmente asesinados y enterrados en esa misma zona. Este hecho, que sacudió a la ciudad y la marcó como símbolo de los feminicidios, ocurrió los días 6 y 7 de noviembre, cuando las autoridades localizaron los restos de al menos ocho mujeres: de estas víctimas, siete fueron identificadas, mientras que una nunca pudo ser reconocida. La brutalidad del crimen y la juventud de las víctimas —ninguna mayor de 20 años— conmocionaron a la comunidad, y, a más de 20 años del suceso, el caso sigue sin resolverse, dejando una profunda herida en la memoria colectiva de Juárez.

[896] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Un silencio muy largo", *ob. cit.,* p. 16.

corresponde a un «cambio de episteme o de óptica y de ética».[897] Mientras que el protagonista de "Callejón Sucre" mostraba una clara indiferencia ante la violencia y los crímenes que afectaban a las mujeres, en este relato son China y Morra quienes, con una perspectiva diferente, recuerdan la ciudad con una nostalgia teñida de amargura al comparar el pasado con la situación presente: sus afirmaciones, en este contexto, adquieren otros matices con respecto a las expresadas por el protagonista masculino.

Bajo esta perspectiva, los cuentos incluidos en *Callejón Sucre y otros relatos*, no solo describen las transformaciones industriales de una urbe fronteriza, sino también la violencia y criminalidad que en los años Ochenta comenzaban a ensombrecer el rostro de Ciudad Juárez, espacio físico en el que la autora ha residido durante toda su vida. Habitante de esta frontera desde su niñez, Sanmiguel asume, inevitablemente, una posición situada como escritora de la frontera. Aunque su narrativa no aborde estos temas de forma explícita, la recreación de su entorno urbano está impregnada por sus vivencias y experiencias en una de las fronteras más emblemáticas del norte de México. De la misma forma, en sus relatos, se pueden detectar las huellas de aquellas "tijuanologías", mitos y leyendas que han marcado de manera indeleble a las ciudades fronterizas.

Nuestras observaciones confirman la existencia de un vínculo ineludible entre la configuración ficcional del universo narrativo de la colección de Sanmiguel y la condición sociocultural de la ciudad real, a partir de la cual la autora enuncia su discurso. Sin pretender que este sea el enfoque central de la autora, encontramos una confirmación de la relación íntima que la une con su entorno, es decir, del vínculo experiencial que moldea tanto su recreación literaria como las construcciones de sus personajes.

A lo largo de los cuentos incluidos en *Callejón Sucre y otros relatos* se observa cómo la realidad física de Ciudad Juárez se transforma en una espacialidad eminentemente literaria. En este proceso, la "ciudad del pasado", vista desde la perspectiva de los años Ochenta, adquiere matices nostálgicos y evidencia las

[897] DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, ZAVALA, Iris M. (coords.), (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoria feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*, Editorial Antrophos: Barcelona, p. 69.

profundas transformaciones que ha sufrido la urbe a lo largo del tiempo. Al mismo tiempo, la autora revisita los clichés sobre las urbes fronterizas, aquellos asuntos que las representan como espacio del vicio y evocan a los arquetipos de las "ciudades malditas": Ciudad Juárez, como otras ciudades de la frontera, no escapa a estas concepciones. Se presenta como un lugar de cruce constante, donde ciudadanos estadounidenses, atraídos por el encanto del mito del "nightclub" al otro lado de la frontera, pasan los fines de semana recorriendo el laberinto de las calles mexicanas: estos turistas y soldados que «cruzaban los puentes para beberse la noche»[898] en los años Ochenta están, hoy como ayer, aún en búsqueda de aventuras en los rincones de la *frontera más bonita*.

A nuestro juicio, el hecho de que la autora no insista de manera directa en expresar estos conceptos, así como las referencias a la violencia o al crimen que permanecen sutilmente veladas en las palabras de sus personajes, no debe interpretarse como una actitud de indiferencia: por el contrario, revela una estrategia narrativa innovadora. En sus relatos, Sanmiguel aborda estos asuntos de forma novedosa, pero también similarmente a lo actuado por Luis Humberto Crosthwaite: aunque sin tener la necesidad de expresar todos los estereotipos directamente, implícitamente los reconocen. Observamos que la visión de una "ciudad maldita", violenta y áspera se encuentra siempre latente en las narrativas de Sanmiguel y, paralelamente, destacamos cómo la autora busca conducirnos "al otro lado" de estos estereotipos para subvertirlos. En sus relatos, pese a los prejuicios que lo rodean, el entorno urbano emerge como un espacio de transformación, renovación y esperanza: en su recreación literaria no se minimizan las dificultades inherentes a la ciudad, pero Sanmiguel desea enmarcarlas en un escenario donde aún es factible la reconciliación. En esta dialéctica probablemente radica la verdadera innovación de Sanmiguel: como una autora profundamente consciente de su ciudad y de sus problemáticas, busca ofrecer una visión que trasciende su dura y contradictoria realidad, para dar vida a la representación de un espacio en el que la transformación y el cambio se perfilan como posibilidades reales.

[898] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "La otra habitación", *ob. cit.,* p. 68.

VI.I.III. *El reflejo de la frontera: del Río Bravo a la ventana*

Cuando hablamos del universo del concepto de "frontera" aterrizamos en un campo donde la propia imagen evoca una división física o emocional, un espacio de transición y conflicto, un lugar que, todavía, nunca deja de ejercer un poder de atracción, prestándose a ser un espacio de transformación y posibilidad. En la obra de Rosario Sanmiguel, la frontera no configura en los simples términos de un espacio físico que divide a un territorio, sino que abarca otra dimensión, reconfigurándose en virtud de su intrínseca calidad multifacética que la convierte en una entidad capaz de adoptar diversas formas y significados. En nuestro análisis, nos centramos en algunos de los microuniversos del elemento "frontera", en particular los que hemos renombrado como la "frontera geopolítica" y la de "cristal", para, en fin, alcanzar el objetivo de investigar las diferentes formas y significados del fenómeno que hemos denominado *fronteriorización*.

En la cuentística de Sanmiguel encontramos, en primer lugar, la dimensión más frecuente del conjunto narrativo fronterizo, es decir, aquella reconfiguración que se inscribe en los términos de la llamada "frontera geográfica", esfera presente en relatos como "Bajo el puente", donde se muestra la relación entre las dos ciudades gemelas de la frontera. En este micro universo narrativo, se hace referencia directa al *espacio geopolítico fronterizo*, en este caso lo de Ciudad Juárez-El Paso, que emerge como un lugar de tensión y transformación, donde los personajes se sitúan al límite de algo más grande que ellos mismos. La franja actúa como un escenario visible, un terreno donde las barreras geopolíticas y culturales configuran las vivencias cotidianas de los protagonistas. Sin embargo, observamos cómo, a partir de esta representación inicial, se destacan nuevas reconfiguraciones más profundas.

En particular, en nuestra lectura deseamos profundizar en el proceso de transición que trasciende a la frontera física, la cual deja de ser el único eje narrativo, para dar paso a lo que podemos denominar la dimensión de la "frontera de cristal". Para designar esta esfera de reconfiguración de la frontera, hemos elegido emplear la metáfora del cristal, como objeto delicado y transparente, a través del cual se mira: al igual que un instrumento de introspección, el cristal representa aquí una

metáfora para aludir a un instante de reflexión interior, en un tránsito desde el mundo exterior hasta las inquietudes internas de los personajes. En esta reconfiguración, la frontera pierde su carácter geopolítico para convertirse en un verdadero umbral de reflexión y autodescubrimiento, donde la mirada por medio del "cristal fronterizo" permite el confronto entre el exterior y el interior de los personajes.

A partir de estas premisas, observamos cómo, en *Callejón Sucre y otros relatos*, Sanmiguel construye su propia representación de la llamada "frontera geopolítica" de manera diferente con respecto a lo que comúnmente se ha observado: en concreto, en sus relatos esta dimensión adquiere un significado más profundo, sin limitarse a la representación del cruce físico de los individuos, sino más bien enfocándose en los desafíos emocionales que experimentan los personajes. En este contexto, la geografía es un agente activo en la construcción de las identidades de los personajes, quienes transitan entre dos realidades sociopolíticas diferentes, pero inevitablemente interconectadas.

En primer lugar, a diferencia de lo que se ha observado en otros relatos de los autores tijuanenses, como en las "Recomendaciones" de Luis Humberto Crosthwaite, en el contexto de Ciudad Juárez —y, por ende, en la obra de Sanmiguel— el borde geopolítico se identifica en el Río Bravo, esta *frontera líquida* que desempeña la función de línea de contención geopolítica.[899] Sin duda alguna, la

[899] El Tratado de Guadalupe Hidalgo, firmado el 2 de febrero de 1848, estableció el Río Bravo (conocido como Río Grande en los Estados Unidos) y el Río Colorado como parte de la delimitación fronteriza entre México y Estados Unidos. El Río Bravo o Grande, con una extensión de 3.000 kilómetros, es uno de los ríos más extensos de Norteamérica: su cuenca abarca cinco estados mexicanos y tres estadounidenses; al contrario, el Río Colorado define solo 39 kilómetros de la frontera entre Baja California y Arizona. Desde la firma del Tratado de Guadalupe, ambos países han enfrentado el desafío de gestionar la naturaleza fluida de una frontera que, por dos tercios de su extensión, está marcada por cuerpos de agua. A lo largo de los años, México y Estados Unidos han firmado ocho convenciones para abordar las alteraciones de los cauces de los Ríos Grande/Bravo y Colorado y su impacto en la delimitación fronteriza. Además, han suscrito dos tratados clave: el "Tratado sobre Distribución de aguas internacionales entre los Estados Unidos Mexicanos y los Estados Unidos de América" firmado el 3 de febrero de 1944 (conocido como Tratado de Aguas de 1944) que regula las asignaciones y entregas de agua entre ambos países; y el "Tratado de Límites", destinado a resolver las diferencias fronterizas y mantener a

conformación geográfica de la propia urbe juarense facilita naturalmente esta asociación, ya que el Río Bravo se convierte jurídicamente en línea principal de la división territorial entre México y Estados Unidos, representando la demarcación física y simbólica que separa a ambos países.

Con respecto a lo observado en las producciones de los autores tijuanenses, aquí notamos un cambio donde el escenario natural se convierte en la verdadera franja fronteriza entre las dos ciudades: de hecho, en los relatos de Sanmiguel, el Río Bravo cumple una doble función. Por un lado, es el escenario de los cruces físicos de los personajes y, por otro lado, es la misma entidad que puede determinar fatalmente los intentos de quienes desean alcanzar el "otro lado", ejerciendo tanto su fuerza de atracción como de repulsión. Además, el río simboliza un *agente de cambio*, facilitando o desencadenando una transformación interior en los personajes que se enfrentan a él.

El río, como elemento altamente simbólico, posee una larga trayectoria en la narrativa,[900] prestándose a ser evocador de una serie de imágenes y simbolismos profundos que varían según el contexto. En el caso de Sanmiguel, el río es, en primer lugar, la barrera que separa dos realidades geopolíticas antitéticas; además, frecuentemente sus aguas están asociadas a procesos de renacimientos o contaminación, ya que algunos personajes lo cruzan como un acto de transformación personal; en otros casos, el río simboliza una transición, un umbral que los protagonistas deben atravesar para pasar de una fase a otra en sus existencias.

Dentro de la colección de Sanmiguel, destacan particularmente dos relatos que exploran la interacción de los personajes con este elemento: "Bajo el puente" y "Las hilanderas". De hecho, en ambos cuentos el río no solo actúa como frontera geopolítica, sino que además encarna las tensiones internas de los sujetos

los Ríos Grande/Bravo y Colorado como demarcaciones internacionales, firmado el 23 de noviembre de 1970.

[900] La bibliografía relacionada con la imagen del río en la literatura hispanoamericana es vasta y diversa. Para una exploración más detallada sobre este tema, se recomienda consultar el artículo de Rosalba CAMPRA, (2003), "El río teje su historia", en *América: Cahiers du CRICCAL*, n. 29, Le paysage, v. 2. pp. 39-54, el cual proporciona valiosos instrumentos de análisis previos.

ficcionales, representando tanto el cruce físico como lo simbólico hacia nuevas realidades o fases de sus vidas.

Ya desde el título, "Bajo el puente", se presta a ser ejemplo paradigmático de la interrelación entre los personajes y el elemento del río-frontera geopolítica, presentando al lector la imagen del "puente", un símbolo que marca la división entre dos realidades y, paralelamente, es un medio que posibilita la conexión entre ellas. El relato, compuesto por una única oración que se despliega en un monólogo de cinco páginas, narra la historia amorosa entre Mónica, una joven mesera de un restaurante de Juárez, y Martín, un "pasamojados",[901] un *cholo*[902] para quien el trajín de los indocumentados constituye una cotidianidad. En la estructura del relato, el empleo de la puntuación, restringido únicamente a las comas, revela una estrategia estilística que busca evocar el desorden psicológico de la protagonista, cuyo flujo de conciencia corre paralelo a la narrativa. Lo que podría parecer una crónica se convierte en la expresión de la experiencia transfronteriza de una pareja que se enfrenta fatalmente a las fuerzas de atracción y repulsión de la frontera. La historia, que transcurre en menos de veinticuatro horas, culmina con el trágico asesinato de Martín a manos de un agente de la patrulla fronteriza, destruyendo así los sueños de la pareja que quería irse al otro lado de la frontera.

---

[901] Coloquialismo mexicano utilizado para referirse a una persona que introduce inmigrantes clandestinamente en Estados Unidos. Sinónimos intercambiables del mismo término son "coyote" y "pollero", según la definición del Diccionario Breve de Mexicanismos de Guido Gómez de Silva, 2001, [en línea: https://academia.org.mx/consultas/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-deguido-gomez-de-silva, fecha de consulta 8 de enero de 2023].

[902] Como se ha analizado precedentemente con *El Gran Preténder* de Luis Humberto Crosthwaite, la figura del *cholo* está relacionada con los jóvenes migrantes que habitan en las colonias más pobres de la ciudad, a menudo vinculados con bandas de barrios. Efectivamente, en la caracterización de Martín se encuentran algunos detalles que lo vinculan a los clichés sobre la cultura chola: ante todo, es un personaje de índole agresiva y cuyo pasado está marcado por el consumo de alcohol y drogas, en una trayectoria de vida que se ha forjado en un entorno de marginación, llevándolo a tener problemas con la ley, incluso a ser encarcelado. Significativa, en esta trayectoria, es la atención que presta la autora al empleo de un lenguaje localista que, mediante la combinación de palabras que proceden del inglés y del español, reproduce la jerga propia de los *cholos*, como en la expresión: «me pidió gente para camellar en el chuco» (p. 45).

Significativamente, Sanmiguel coloca a Mónica en el tránsito de las calles cercanas al «puente negro», es decir, el Puente Internacional Santa Fe, «el mejor lugar pa pasar mojados»,[903] un espacio urbano en el cual la joven se mueve libremente en la espera del regreso de su novio. A través de la perspectiva de la protagonista, sentada a las orillas de las aguas del Río Bravo, se desdibuja el perfil de un entorno urbano bifurcado.[904]

> […] me acomodé bajo el puente y para distraerme me puse a mirar las nubes y los edificios de la ciudad que tenía enfrente, eran muy altos, torres de cristal de distintos colores, verde, azul, plomo, negro…[905]

Dentro de este contexto, los migrantes —estos "mojados" «que cruzan el río nomás con la bendición de Dios, esos que se meten a los vagones de carga a escondidas de esperar horas, a veces todo el día hasta que al fin el tren se mueve»—,[906] se encuentran en las cercanías del puente formando parte del paisaje social que la protagonista describe. Todavía, lo que realmente destaca es la introspección de Mónica, quien, inmersa en su propio universo de incertidumbre, se enfrenta a la angustia de descubrir si podrá o no cruzar al otro lado con su novio, revelando una profunda inquietud sobre su futuro.

De repente, la protagonista ve regresar a su novio, quien parece haber tenido una discusión con un agente de la migra: en este instante, es interesante observar la analogía entre los elementos de la naturaleza y los estados anímicos de los personajes. De hecho, mientras Martín muestra su enfado, la voz narrativa subraya cómo el cielo se oscurece: «[…] entonces vi que el cielo empezaba a oscurecerse, "¿qué haces aquí? me preguntó enfurecido cuando llegó hasta donde yo estaba esperándolo […]».[907] Simbólicamente, desde el punto de vista narrativo, el instante de

---

[903] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Bajo el puente", *ob. cit.,* p. 43.

[904] RODRÍGUEZ, Sonia A., (2022), "Feminine Migration, Space, and Memory in Bajo el puente (2008) by Rosario Sanmiguel", en *Signos Literarios*, vol. XVIII, n. 35, January-June, pp. 120-145.

[905] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Bajo el puente", *ob. cit.,* p. 44.

[906] *Ibid.*

[907] *Ibid..,* p. 44.

cristalización de los individuos está reforzado y simbolizado en los elementos que componen su entorno: el paisaje actúa como espejo de las transformaciones internas de los personajes. En este sentido, en la mutación del entorno natural se revela la profunda correspondencia entre el paisaje y el estado anímico de los protagonistas: de hecho, cuando la naturaleza circundante es percibida por los personajes, actúa simbólicamente como una especie de espejo emocional, intensificando sus sentimientos y simbolizando sus estados de ánimo.

Con el fin de comprender cómo se establece la analogía entre los elementos exteriores de la naturaleza y los estados emocionales de los personajes, resulta útil retomar algunos asuntos críticos que nos ayuden a entender el vínculo entre el *espacio* y el *paisaje* en la narrativa, señalados por diversos estudiosos, entre ellos Venko Kanev y Natalia Álvarez Méndez.[908] Retomando lo afirmado por Álvarez Méndez, consideramos el espacio narrativo como un elemento ficticio, una *realidad textual* que puede incorporar otros espacios en sí, transformarse y manifestarse a través de objetos y referencias. A esta realidad textual, Kanev añade que el paisaje, en su acepción estricta, supone una visión de una «sección o parte de la naturaleza lo que abarca la mirada del que contempla».[909] Mientras el espacio suele ser descrito a través del establecimiento de límites precisos, el paisaje desborda esos límites gracias a la imaginación, estableciendo así una diferencia esencial: el espacio delimita el entorno en el cual actúan los personajes, mientras que el paisaje, que estos pueden observar o imaginar, abre la posibilidad a una dimensión más amplia y simbólica. Además, Kanev destaca que, en la literatura hispanoamericana, los personajes viven *en medio de* la naturaleza, enfrentándola y, al contemplarla, la transforman en paisaje. En este sentido, el paisaje mantiene una relación recíproca con los personajes y, consiguientemente, con el autor: inspira sentimientos en ellos y, al mismo tiempo, es una proyección de las emociones que los personajes o el autor vierten sobre él. El paisaje, a diferencia del espacio, es una unidad narrativa portadora de significados simbólicos, ya que está asociado con la subjetividad del personaje, al

[908] KANEV, Venko, (2003), "Paisaje y espacio en literatura", en *América: Cahiers du CRICCAL, Le paysage*, vol. II, n. 29, pp. 9-19; ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2002), *Espacios narrativos,* Universidad de León, España.

[909] KANEV, Venko, (2003), "Paisaje y espacio en literatura", *ob. cit.,* p. 10.

sueño o ensueño, y a la imaginación que transgrede los límites físicos y transforma lo visible en algo infinito.[910]

Observamos que, en la obra de Sanmiguel, esta interacción entre los personajes y su ambiente se manifiesta precisamente en un escenario que posee una naturaleza "alterada" debido al impacto de las emociones de los personajes: en esta visión, el entorno que les envuelve se transforma en un *paisaje* al proyectar las emociones y vivencias interiores de los personajes. En concreto, Sanmiguel establece una profunda analogía entre lo exterior y lo interior, generando una dimensión narrativa que trasciende la representación física del espacio, propiamente a partir de la proyección de los estados emocionales de los personajes que llegan a afectar la naturaleza que les rodea.[911]

De igual forma, esta proyección justifica y reitera la dinámica de interrelación vigente en el contexto fronterizo, donde los sucesos del exterior afectan directamente el mundo interior de los personajes. Incluso cuando la pareja se retira en el espacio privado del Hotel Sady, ambiente que se convierte en el microcosmos de su intimidad, observamos que lo que ocurre "afuera" (metafóricamente expresado mediante la imagen de la luz del exterior que se filtra en la habitación y que es la

[910] *Ibid.*

[911] En este sentido, en la obra de Sanmiguel, encontramos numerosos ejemplos de la analogía que vincula a los personajes con los elementos naturales de su entorno. Además de los casos presentados, cabe destacar que también en "Paisaje en verano" —cuyo título ya sugiere una conexión con los elementos externos, vinculándose con el comienzo del verano, una temporada fértil que, aquí, simbólicamente, coincide con el alcanzo de la madurez de la joven protagonista—, observamos cómo los estados anímicos de la protagonista reflejan el ambiente natural que la rodea. De hecho, la mañana en que Cecilia descubre "manchas de sangre en su ropa interior", resalta la descripción del paisaje exterior que parece proyectar las intensidades de sus sentimientos, creando una metáfora visual: «El día era claro, demasiado claro. El sol incendiaba el follaje de los árboles, quemaba los techos de las casas a las orillas del camino. El aire caliente sofocaba las flores de los jardines. El celaje azul se desplegaba sobre una lengua de asfalto larga y gris que se perdía en el verdor de un plantío de algodón al fondo. En el centro de este paisaje de verano, montada en bicicleta Cecilia se alejaba hasta convertirse en una mancha rojiza y vibrante». En esta descripción, Sanmiguel enfatiza la fusión de Cecilia con el paisaje veraniego, donde el entorno no solo enmarca la escena, sino que también refleja y amplifica el estado emocional de la protagonista. SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Paisaje en verano", *ob. cit.,* p. 86.

razón por la que Martin elige ese lugar) sigue influyendo en sus emociones y comportamientos. Este refleja un proceso de «intercontaminación de las fronteras interiores y exteriores», tal como lo apunta Jesús Barquet en su análisis,[912] donde las líneas divisorias entre lo público y lo privado, entre lo íntimo y lo exterior se entrelazan y condicionan mutuamente.

Al final, los sueños de la pareja de cruzar al otro lado jamás se materializan, ya que, mientras intentan atravesar las aguas del río, un agente de la migra dispara a Martín. De tal manera, sus deseos y esperanzas se hunden en el agua "sucia" del río, esta frontera geopolítica que, inexorablemente, ejerce su poder de repulsión mientras atrae a quienes se quedan atrapados en sus orillas.

> […] el agua oscura del río lo cubrió, grité aterrada, quise bajarme del tubo, pararme o hacer algo pero el miedo no me dejó, busqué auxilio con la mirada, yo no había un alma bajo el puente, tampoco arriba, por ningún lado.

En el trágico epílogo de los sueños de la pareja, se despliega el contrapunto entre la dimensión de la frontera geopolítica a la de cristal, este instante suspendido en que se subraya una correlación entre las fronteras exteriores —aquellas que los personajes atraviesan físicamente— y las interiores que los confrontan consigo mismos. En esta transición, los elementos de la naturaleza refuerzan la interrelación fronteriza: al percatarse Mónica de la muerte de Martín, experimenta «un ardor intenso en los ojos», causado por la luz que emana el sol veraniego. En respuesta, la joven cierra los ojos y, en ese momento decisivo, cristalizado entre una fase pasada y una nueva etapa de su vida, percibe la profunda soledad y el sufrimiento que causa el Río: «vi cuánto silencio arrastra el río»,[913]esa línea arbitraria que en pasado fue espacio fecundo y que ahora determina inexorablemente el destino de muchos.

A nivel individual, este instante de cristalización abre el paso a una súbita rememoración de imágenes enterradas en su memoria y, en una fulmínea explosión de recuerdos, resurge el pasado: «los chiquillos que jugaban a las calles polvosas,

[912] BARQUET, Jesús J., (2008) "La frontera en Callejón Sucre y otros relatos de Rosario Sanmiguel", *ob. cit.,* p. 96.

[913] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Bajo el puente", *ob. cit.,* p. 48.

mi casa, el restorán de Mere, el Hotel Sady, la catedral, su escalinata y los pordioseros, el último día que vi a mi padre».[914] Bajo esta perspectiva, este momento de transición marca no solo el fin de un sueño, sino también la confrontación con una nueva realidad que se despliega ante la protagonista. Simbólicamente, en ese instante de transformación, observamos cómo el flujo del río y el cauce de sus aguas, permiten el viaje hacia los recuerdos pasados tanto de Mónica como de Fátima, la protagonista de "Las hilanderas".

En concreto, en "Las hilanderas", Sanmiguel explora la experiencia existencial de dos mujeres que, como el mismo título sugiere,[915] tejen las redes de sus destinos debatiéndose en el mundo bifurcado de la frontera entre Ciudad Juárez y El Paso. Las protagonistas, Fátima y su madre Manuela, se ven forzadas a abandonar su lugar de origen para emplearse como trabajadoras domésticas en Estados Unidos. Pronto, tras su llegada a El Paso, Manuela, una mujer absorta en su propio mundo y, aparentemente, ajena al paso del tiempo,[916] abandona a su hija, dejándola sola ante la vida en la frontera y su trabajo como doméstica. La estructura narrativa del relato destaca por el uso de dos tipologías de narradores: en un primer momento,

---

[914] *Ibid.*

[915] De forma inequívoca, como señalado por Sonia Rodríguez, el título del cuento de Sanmiguel establece una intertextualidad con las artes visuales, evocando en la mente del lector el cuadro de "Las hilanderas" (1657) de Diego Velázquez, obra que pone en escena la fábula de Aracne, la joven que, al presumir de tejer mejor que los dioses, desafía a la diosa Atenea, protectora de las artes y la sabiduría, que la castiga convirtiéndola en una araña, condenándola de tal manera a tejer por toda la eternidad. En RODRÍGUEZ, Sonia A., (2022), "Feminine Migration, Space, and Memory in Bajo el puente (2008) by Rosario Sanmiguel", *ob. cit.,* pp. 120-145.

[916] A lo largo del relato, Sanmiguel describe a Manuela como una «hilandera que conducía la rueca de los días por un cauce inalterable. Marzo era para ella igual que octubre, el verano semejante al invierno. El transcurso del tiempo o las cosas que lo llenaban carecían de valor. Darle sentido a su vida era escuchar las voces que la inundaban». Al abandonar a Fátima, las únicas palabras que dirige a su hija son instrucciones para portarse bien y obedecer a la señora, además de algunas indicaciones sobre el aseo de la casa. Este distanciamiento emocional marca profundamente a Fátima, para quien es casi imposible traer a la memoria la cara de su madre, ya que la madre cuando le hablaba «buscaba algo en un punto lejano, siempre fuera de mí», al punto de que ella solamente conserva el recuerdo de su voz, «porque sus ojos nunca se detuvieron en los míos»; SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Las hilanderas", *ob. cit.,* p. 70.

se introduce un narrador omnisciente que sitúa las acciones en un tiempo presente; posteriormente, de manera abrupta, el relato cambia a un narrador en primera persona que narra los acontecimientos desde un tiempo pasado para luego, en el desenlace, volver a la tercera persona y al presente. Al analizar la estructura del relato, destaca la composición circular que articula la trama narrativa de la vida de Fátima, una niña que abandona Malavid —un nombre no casual, siendo portador de un significado relacionado con la idea de "mala vida"— durante su infancia y, a lo largo de una adolescencia llevada a cabo en el entorno fronterizo de Ciudad Juárez-El Paso, vive experiencias que dejan una huella indeleble en su identidad, hasta el punto en que, al final, decide regresar a donde todo comenzó, su tierra de origen, cerrando así su ciclo narrativo y personal.

En "Las hilanderas", Sanmiguel desentraña, con frases breves e imágenes estáticas de singular belleza, tanto el conflicto generacional entre madre e hija como la situación de los trabajadores indocumentados que migran de México a Estados Unidos, poniendo especial atención en la condición de las trabajadoras domésticas. No obstante, dentro de estas líneas narrativas, la trama se centra en la experiencia de la joven Fátima, quien, inmersa en un entorno fronterizo, se enfrenta a su pasado y a sí misma: una confrontación que culmina simbólicamente en las aguas del río y en la estación de tren, el mismo lugar donde todo empezó.

A través de la experiencia transfronteriza de Fátima, quien, junto con otras mujeres, cruza semanalmente el Río Bravo para disfrutar de la ciudad "despierta" al otro lado, Sanmiguel presenta el retrato de un mundo bifurcado entre dos realidades: por un lado, se describe la dura cotidianidad de su existencia en El Paso, una ciudad de «calles desiertas» que estas mujeres cada domingo abandonan para dirigirse al otro lado, en una urbe "despierta". Pues, por su parte, Juárez se describe como un espacio vibrante y seductor, un lugar que ofrece a las jóvenes una fuga temporal de sus oficios. Allí, en medio de «un día colmado de ruidos y gente»,[917] el aire se impregna de los olores de las gastronetas y de la agitación de los cuerpos en movimiento, permitiéndoles disfrutar de algunos momentos de ocio. Sin embargo, entre ambas realidades, persiste el temor constante de ser aprehendidas por

[917] *Ivi,* p. 71.

la migra, ya que, siendo indocumentadas, la posibilidad de ser detenidas por las "patrullas verdes" representa una angustia que las acompaña en cada cruce del «río fangoso».[918] En este sentido, la experiencia liminal entre las dos fronteras trasciende su mera configuración de viaje físico de ida y vuelta, adquiriendo los rasgos de una verdadera travesía emocional y existencial. Hasta el día en que los temores de Fátima y las otras jóvenes se materializan cuando, en uno de los cruces, son detenidas y deportadas por la patrulla fronteriza.

Al intentar regresar hacia la ciudad estadounidense, frente al río, Fátima experimenta una transformación profunda:

> Cuando llegan a la orilla Fátima se ve reflejada en el agua como el primer día, cuando cruza llevada por Manuela. *El espejo del tiempo* le regresa la imagen de una niña de la mano de su madre. Las muchachas se adelantan, van con las faldas remangadas, tantean a cada paso el fondo lodoso. Alcanzan el otro lado del río, le gritan para que las siga: "¡Órale! ¡Fátima, cruza! ¡Apúrate! ¡Ahí vienen!".[919]

En este instante, las aguas del río, en las que se refleja la imagen de Fátima, evocando el modelo lacaniano del espejo,[920] representan el medio a través del cual la protagonista alcanza el reconocimiento de su propia identidad y, simultáneamente, se distancia de su madre. Fátima se reconoce como individuo único e irrepetible y, en ese instante, su vida parece detenerse, quedando suspendida en una "cristalización temporal", análoga a la experimentada por la protagonista de "Bajo el puente". Nuevamente, observamos cómo los elementos naturales (lo "exterior")

---

[918] *Ibid.*

[919] *Ivi,* p. 72; [En la cita las cursivas son mías].

[920] En la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, el "estadio del espejo" describe cómo el niño, al confrontarse con su reflejo, reconoce su propia individualidad y supera la "fragmentación corporal" al adoptar una imagen integrada de sí mismo. Lacan interpreta este momento como una *identificación*, en el que el niño asume una imagen unitaria de sí mismo. En LACAN, Jacques, [1966] (2009), "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos 1*, traducción de Tomás Segovia y Armando, Suárez, México: Siglo XXI, pp. 99-105.

parecen mutar conforme a lo que vive Fátima en su interior, en un instante de cambio profundo: a los pies de la joven, las aguas del río parecen aminorar su incesante rumbo.

> Fátima oye sus voces como si vinieran desde muy lejos rodando por un túnel. Luego pierde de vista a las muchachas. A sus pies, *el agua del río fluye lentamente.*[921]

En el contrapunto de este instante de autorreconocimiento y rememoración de su pasado, cuando ella llegó a la ciudad fronteriza, Fátima, situada en la frontera de su vida, decide regresar a Malavid, su lugar de origen, cerrando de tal manera esta etapa de su existencia: frente a la posibilidad de cruzar *allá*, finalmente elige permanecer en "este lado".

Aunque encontramos analogías entre los dos relatos en cuanto a la representación de este instante de transformación en la vida de ambas mujeres —un clímax en que el Río, esa frontera geopolítica, influye y determina el comienzo de una nueva etapa en sus vidas—, en "Las hilanderas" Sanmiguel despliega también algunas estrategias adicionales que refuerzan el vínculo entre el paisaje fronterizo y la identidad de sus habitantes. Concretamente, desde el punto de vista estilístico, en este momento de clímax narrativo, Sanmiguel emplea una alternancia fluida entre los dos narradores en un mismo párrafo, pasando de la primera persona en tiempo pasado— donde la protagonista relata el momento del cruce del río de las jóvenes («luego regresamos al río para cruzar otra vez»)[922]— al narrador omnisciente en tiempo presente («Cuando llegan a la orilla Fátima se ve reflejada en el agua como el primer día»).[923] En esta visión, el uso de la primera persona en tiempo pasado permite al lector sumergirse en los recuerdos de Fátima, quien, a partir de este momento crucial, inaugura una nueva etapa en su vida. Por su parte, la voz omnisciente describe de manera objetiva lo que acontece en el "exterior", el entorno fronterizo,

[921] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Las hilanderas", *ob. cit.,* p. 72. [En la cita las cursivas son mías].

[922] *Ivi,* p. 73.

[923] *Ivi,* p. 73.

espacio privilegiado para la transformación del personaje. Esta estrategia estilística, a nuestro juicio, refuerza y confirma aún más la existencia de una interrelación en el entorno fronterizo que vincula el "afuera" (el espacio fronterizo) con lo que queda a nivel interior de los personajes.

Bajo esta perspectiva, este momento de transición marca no solamente el fin de un sueño —cuando Fátima, al encontrarse nuevamente en la estación de Malavid, de manera análoga al inicio del relato, percibe la muerte de su madre y, al mismo tiempo, «comprende que su partida, la patrona, su casa y las dos ciudades son fragmentos de un sueño del que apenas despierta»[924])— sino también la confrontación con una nueva realidad que se despliega ante los personajes. En este momento de cristalización, observamos cómo ambas mujeres, Mónica y Fátima, quedan suspendidas en un proceso de *fronteriorización*, una condición en la que se manifiestan las influencias y las líneas de actuación de la frontera. Aquí, la frontera no solo se cruza de manera física, sino que también transforma y moldea los personajes, situándolos en una zona liminal, un espacio que habitan "en medio de" diferentes realidades.

En la obra de Sanmiguel, a partir de la dimensión de la frontera geopolítica identificada en el elemento del Río Bravo, esta *frontera líquida*, se abre paso hacia una nueva reconfiguración de la frontera: una dimensión que surge propiamente de la experiencia de vida en el entorno fronterizo. En esta perspectiva, es como si la frontera geopolítica fuera el punto de partida de un proceso más profundo y complejo, donde se despliega una nueva dimensión que trasciende el nivel de lo meramente geográfico. Esta "nueva" o diferente dimensión de la frontera surge a partir de la experiencia subjetiva de los personajes, cuyas vidas están moldeadas por la realidad del espacio fronterizo que habitan. Lo que consideramos particularmente innovador es la manera en que actúa la transición entre ambas dimensiones, la geopolítica y la de cristal. En particular, sería esta última esfera que, a nuestro juicio, pone en escena los procesos de *fronteriorización.* En este contexto, el recuerdo actúa como un puente que cruza esa frontera, funcionando como un instrumento que permite el acceso a esta nueva dimensión, conectando lo que quedó atrás con el

[924] *Ivi,* p. 72.

presente: de esta forma, la memoria se desdibuja y reconstruye al cruzar los límites del tiempo y del espacio.

Ahora bien, a partir de las premisas teóricas de Maurice Halbwachs y Paul Ricoeur, consideramos que espacio, tiempo y memoria representan una tríada insoslayable, que se manifiesta en un entramado de relaciones recíprocas imprescindibles para comprender cómo los individuos y las sociedades construyen su identidad y relación con el pasado. En concreto, para Halbwachs, como ya se ha mencionado, la memoria individual es un fenómeno profundamente social y, según el pensador, la evocación de los recuerdos está mediada por lo que él llama *los marcos sociales de la memoria*,[925] donde el espacio y el tiempo, junto con el lenguaje, actúan como anclas esenciales para fijar y reconstruir eventos pasados. En este sentido, el espacio y el tiempo son agentes activos que condicionan la memoria y la identidad: de hecho, según Maurice Halbwachs, cuando se evoca un evento, inevitablemente se lo sitúa en un lugar y un tiempo, ya que, según el pensador, el espacio actúa como un anclaje para los recuerdos, al brindar permanencia y estabilidad frente a la inevitable transformación de la realidad.[926]

Por otro lado, el espacio, al igual que la memoria, es una construcción social en la que se inscriben las dinámicas del poder, la cultura y el devenir histórico, pues todo espacio cuenta con una dimensión "material" y una simbólica, ambas formas interrelacionadas y vinculadas a las formas en que los sujetos sociales se apropian de él.[927] Son las prácticas sociales las que definen el uso social del espacio y, a su

[925] HALBWACHS, Maurice, (2004), *Los marcos sociales de la memoria, ob. cit.*

[926] En esta perspectiva, según Halbwachs, el tiempo funciona como un marco que organiza los recuerdos, permitiendo que estos se estructuren de forma coherente y significativa. De esta forma, cada sociedad desarrolla una manera particular de apropiarse y organizar el espacio y el tiempo, lo que, a su vez, influye en la forma en que sus miembros recuerdan y dan sentido a su pasado.

[927] Pierre Bourdieu reflexiona sobre el espacio *social* como manifestación de las relaciones de poder y las interacciones entre los sujetos dentro de un campo de fuerza: para el sociólogo, habitar conlleva la significación y apropiación de un espacio. BOURDIEU, Pierre, [1994] (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, *ob. cit.* Por otra parte, Michel de Certeau ofrece una definición en términos de espacio *practicado,* en el cual son los individuos quienes se apropian de las estructuras territoriales mediante prácticas culturales —maneras de hacer y tácticas–

vez, los espacios institucionalizados habilitan determinadas prácticas y relaciones sociales: a partir de estos procesos, se edifican las subjetividades, tanto individuales como colectivas. La perspectiva de Halbwachs se pone en línea con lo teorizado por Paul Ricoeur[928] sobre el vínculo entre memoria y espacio, en el cual el filósofo subraya la veta sensorial que denota las distintas modalidades a través de las cuales el ser humano se vincula con la realidad mediante los sentidos. En esta visión, para Ricoeur, la memoria está asociada al lugar y al cuerpo: de hecho, los actos de orientarse, desplazarse y habitar espacios específicos son fundamentales para la construcción de recuerdos. En este sentido, los "lugares de la memoria" actúan como recordatorios, apoyos para la memoria que nos ayudan a resistir el olvido y a preservar la continuidad del pasado en el presente.

Para resumir, espacio, tiempo y memoria se entrelazan para crear una red de significados y experiencias que conforman la identidad y la subjetividad. A partir de este vínculo es posible entender cómo los individuos y las sociedades construyen su relación con el pasado y, sobre todo, cómo esta relación se proyecta e influencia la forma de vivir y percibir el espacio y el tiempo presentes.

Bajo esta perspectiva, la obra de Sanmiguel, en su conjunto, materializa narrativamente la triada espacio-tiempo-memoria al situar a sus personajes en el

— con el fin de desarrollar nuevos hábitats. CERTEAU, Michel de, [1990] (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, *ob. cit.*

[928] RICOEUR, Paul, [2000] (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires; título original: *La mémoire, la histoire, l'oubli*; «La transición de la memoria corporal a la memoria de los lugares está garantizada por actos tan importantes como orientarse, desplazarse y, más que ningún otro, vivir en... Es en la superficie de la tierra habitable donde precisamente nos acordamos de haber viajado y visitado parajes memorables. De este modo las "cosas" recordadas están intrínsecamente asociadas a lugares. Y no es por descuido por lo que decimos que lo que aconteció tuvo lugar. En efecto, en este nivel primordial se constituye el fenómeno de los lugares de la memoria, antes de convertirse en una referencia para el conocimiento histórico. Estos lugares de la memoria funcionan principalmente a la manera de los *reminders*, de los indicios de la rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta. Los lugares "permanecen" como inscripciones, monumentos, potencialmente documentos, mientras que los recuerdos transmitidos únicamente por vía oral vuelan como lo hacen las palabras», pp. 62-63.

contexto fronterizo, el cual, con su carga histórica y simbólica, actúa como un "lugar de memoria",[929] desencadenando la rememoración y la confrontación con el

[929] En esta visión, nos apoyamos en lo teorizado por el historiador francés Pierre Nora, quien, en los años Ochenta, acuñó la noción de "lugares de la memoria" para designar los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva. Nora, en su obra *Les lieux de mémoire* (1984, 1986, 1992) —dividida en siete volúmenes que incluían el aporte de setenta historiadores, en su mayoría franceses— consagró la noción, la cual estaba destinada a responder a las interrogantes sobre las memorias colectiva y nacional, al mismo tiempo que se examinaban las relaciones que éstas mantenían con la historia como disciplina. Según Nora, en los últimos dos siglos la memoria ha desaparecido de la convivencia natural y solo puede ser restituida mediante la institución de lugares públicos que la refuercen: en esta visión, se plantea un "deber de memoria", como diría más tarde Paul Ricoeur, una necesidad que surge del sentimiento contemporáneo de la pérdida de una forma espontánea de convivir con el pasado. En las palabras de Nora: «Los lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales. Ya no se celebra la nación, se estudian sus celebraciones» (p.25). El "deber de una memoria" emerge como un imperativo para toda comunidad social que busca reencontrarse con sus orígenes. Por su parte, tanto el fascino como la complejidad de los lugares de memoria se debe, según Nora, a su pertenencia a dos reinos: estos son «simples y ambiguos, naturales y artificiales, abiertos inmediatamente a la experiencia más sensible y, al mismo tiempo, fruto de la elaboración más abstracta». Estos representan "lugares" en los tres sentidos de la palabra, es decir, material, simbólico y funcional, y están constituidos intrínsecamente a partir de «un juego de la memoria y de la historia, una interacción de dos factores que desemboca en una sobredeterminación recíproca» (p. 33). Además, otra característica fundamental de los lugares de memoria es su aptitud hacia las metamorfosis, es decir, su capacidad de ser constantemente resignificados, preservando su naturaleza como espacios abiertos a nuevas interpretaciones. Según esta perspectiva, la historia instaura una ruptura con el pasado: cuando el pasado se vive por los seres humanos, pertenece a la memoria; cuando ya no vive, se convierte en historia. Nora, heredero de las teorías de Maurice Halbwachs, subraya que, mientras la memoria está en constante evolución, la historia es la reconstrucción incompleta e intelectual del pasado. Las teorías de Nora ayudan a comprender el papel fundamental de los "lugares de memoria" en las sociedades, al convertirse en espacios necesarios para el reencuentro consciente y colectivo de la historia: estos, al recuperar una memoria viva, propician la reflexión y refuerzan la identidad colectiva. Algunos ejemplos de "lugares de memoria" incluyen a los monumentos y memoriales de guerra, los museos históricos, los archivos nacionales y también los rituales o las conmemoraciones nacionales. En NORA, Pierre, [1984, 1986, 1992] (2008), *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*, traducción de Laura Masello, Ediciones Trilce,

pasado. De este modo, se revela un matiz innovador dentro del entramado conjunto de reconfiguraciones del elemento "frontera", que denominamos aquí "frontera de cristal": una dimensión en la cual los recuerdos se filtran como sombras, revelando de manera difusa aquello que está "al otro lado" sin permitir un cruce completo.

Dentro de la narrativa de Sanmiguel, un símbolo recurrente de esta esfera es la *ventana*, que actúa como un umbral entre dos mundos: el mundo interior del recuerdo y lo exterior. La ventana surge, así, como una metáfora del acto mismo de observar la "frontera", tanto física como emocional: por ende, el espacio fronterizo se convierte en un lugar donde los personajes contemplan su pasado y futuro, así como los límites de la propia vida.

De hecho, en *Callejon Sucre y otros relatos*, Sanmiguel frecuentemente presenta personajes situados, simbólicamente, frente a una *ventana*, ya sea rememorando el pasado o simplemente observando el exterior. En particular, en "Un silencio muy largo", observamos cómo la protagonista, Francis, interactúa con la frontera visual de la ventana, al punto que la autora dedica un apartado titulado propiamente "La ventana".[930]

> Desde la ventana de su cuarto Francis veía el tráfago de la calle. Los carámbanos de cristal descendían de los aleros, escurrían gruesas gotas que al caer producían un sonido monótono. Miraba pasar a la gente a los chiquillos que salían a jugar con los restos de la nieve. El humo en el aire, el vaho de los transeúntes, los papeles que arremolinaba el viento. Francis hacía una pausa

Montevideo, Uruguay. Parte de estas informaciones han sido tomadas de ALLIER MONTAÑO, Eugenia, (2008), "Los Lieux de mémoire: una propuesta historiográfica para el análisis de la memoria", *Historia y Grafía*, *UIA*, núm. 31, pp. 165-199. Cabe señalar que, desde su formulación, el paradigma historiográfico de "lugar de memoria" de Pierre Nora ha adquirido, en la actualidad, una forma preponderante en su uso público, poniendo de relieve la profunda conexión entre la memoria de los acontecimientos históricos violentos y el lugar donde ocurrieron. Para un desarrollo más exhaustivo de este enfoque, recomendamos consultar la obra de Jean-Pierre Vallat, (2008), *Mémoires de patrimoines. Itinéraires géographiques*, Paris, Harmattan.

[930] En línea con lo apuntado por RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (1998) "El espacio narrativo de *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel", *Tema y Variaciones de Literatura: escritoras mexicanas del siglo XX*, n. 12, pp. 229-248.

> en su vida y se daba cuenta que había caído en una situación extremista y tal vez falsa.[931]

A través del acto estético del mirar *por medio de* la ventana, Francis ahonda en su interioridad, en ese espacio de la memoria donde los recuerdos resurgen: la ventana es el lugar propicio para la rememoración de su juventud, etapa existencial caracterizada por el conflicto con las expectativas de su madre «Su madre le había educado en los principios de la religión católica. No imaginó que su hija pudiera querer una vida diferente a la que ella le había impuesto».[932]

De forma similar a lo observado con el Río, observamos que, en este relato, la ventana funciona como un "espejo" en el que los personajes vislumbran fragmentos de sí mismos y de sus recuerdos. Este concepto se relaciona nuevamente con la idea lacaniana del "estadio del espejo",[933] en la cual el *yo* se observa y, a través de este proceso, alcanza un nivel de autoconciencia. La ventana, entonces, se convierte en un recurso narrativo que invita a los personajes a confrontarse con su propia identidad, al tiempo que les recuerda su fragmentación interna y externa.

Mientras se mira a sí misma, paralelamente, la ventana permite a Francis observar el mundo externo, ese "afuera" de su conciencia que le permite anclarse en un contexto espacial específico, facilitando así la rememoración:

> Tras la ventana Francis miró los últimos fragmentos de la tarde, los movimientos de los niños apaciguados por el viento helado que se movía en círculos en torno a ellos, la sombra de los objetos difuminada en la penumbra…[934]

Es significativo que, en otro relato de la colección, "La otra habitación", encontramos a Anamaría, cuya mirada hacia el exterior también facilita la profundización en la experiencia sensorial del *yo*, lograda nuevamente a través de una ventana que se abre hacia el paisaje urbano.

---

[931] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Un silencio muy largo", *ob. cit.,* p. 29.

[932] *Ivi,* p. 29.

[933] LACAN, Jacques, [1966] (2009), "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *ob. cit.,* pp. 99-105.

[934] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "Un silencio muy largo", *ob. cit.,* p. 30.

> Iba de la cama al tocador y del tocador a la ventana. *A través del cristal* repasaba una y otra vez los rótulos que alcanzaba a ver: Woolworth, Café El Norteño, Bar Mr. Frog, Café Ideal, Bombay Dancing Club. En la calle el movimiento era incesante, el bullicio ensordecedor, pero en el cuarto Alicia y yo hacíamos largos silencios.[935]

En numerosos momentos, Anamaría, ante la confrontación con su cuñada, elige el silencio y, sobre todo, se refugia en la observación desde la ventana. Sus palabras reflejan esta elección: «me coloqué en la ventana, a unos pasos del sillón donde estaba ella. Afuera los pájaros se posaban sobre los cables del tranvía en desuso»; «No le contesté, preferí mirar por la ventana»; «Yo en vela, desde la ventana contemplaba la ciudad cobijada por el leve resplandor del amanecer».[936]

La última imagen de Anamaría frente a la ventana, su "torreón seguro", marca un cambio significativo, pues, en el desenlace del relato, la mirada de la mujer ahora remite a una señal de liberación y al comienzo de una nueva etapa en su vida. Observamos que, en este caso, el "afuera" fronterizo está análogamente reconfigurado a partir del renovado optimismo de la protagonista y, en concreto, las imágenes se tiñen de color y sonidos:

> Desde la ventana, torreón seguro, veía arder en el horizonte los restos del día. […] En la otra habitación Cony me esperaba. La vida se renovaba. La melodía del acordeón se mezclaba con el fragor del mundo. Algunas monedas caían en el sombrero a los pies del músico. Hacia el poniente la catedral soltaba las campanas.[937]

La ventana, en este contexto, cobra un significado crucial: representa el umbral entre el interior de los personajes y el espacio exterior, actuando, al mismo tiempo, como una frontera y un filtro entre el pasado y el presente, lo conocido y lo inalcanzable. En la narrativa de Sanmiguel, la ventana se convierte en un símbolo

---

[935] SANMIGUEL, Rosario, (1994), "La otra habitación", *ob. cit.*, pp. 50-51. [En la cita las cursivas son mías].

[936] *Ivi,* pp. 52-68.

[937] *Ivi,* p. 68.

de reflexión y contemplación del "otro lado," ya sea geográfico, emocional o temporal: este es el medio que permite a los personajes "ver" su propio pasado y, en ciertos casos, vislumbrar un futuro que no pueden alcanzar o, por el contrario, está en porvenir. La ventana es, entonces, un espacio en el que los recuerdos se reactivan, un umbral donde se cruzan los límites del tiempo, devolviendo imágenes y emociones que quedaron al otro lado de la frontera, en un diálogo constante entre el *yo* y el entorno. Al mismo tiempo, esta frontera visual emerge como recurso narrativo que recuerda a los personajes constantemente su fragmentación interna y externa.

Desde una perspectiva discursiva, el análisis de la obra de Rosario Sanmiguel revela cómo la narrativa de la autora utiliza el espacio, el tiempo y la memoria para explorar una dimensión simbólica de la frontera, a la que podemos referirnos como la "frontera de cristal". Se trata de una dimensión que va *más allá* de la representación geopolítica y física del límite entre México y Estados Unidos, personificado por el Río Bravo, para adentrarse en un territorio de introspección y autoconocimiento de los personajes. En este sentido, la "frontera de cristal" podría interpretarse como el espacio simbólico en el que se reflejan las experiencias pasadas y presentes de los personajes, similar al proceso que Lacan describe en el estadio del espejo. Así como el niño frente al espejo asume una imagen de sí mismo que lo define, los personajes de Sanmiguel, al enfrentarse con la frontera y sus recuerdos, logran una forma de autocomprensión y transformación. Por su parte, la metáfora del "cristal" fue elegida para aludir precisamente a la transparencia y a la fragilidad de este proceso, en el que los personajes se enfrentan a una nueva visión de sí mismos, que, sin embargo, es una visión profundamente influenciada por la experiencia del entorno fronterizo y el paso del tiempo. [938]

[938] Bajo esta perspectiva, podríamos explorar más a fondo el momento de enfrentamiento de los personajes con la realidad fronteriza, un instante en que resalta la función catártica de la ventana: mediante la ventana, los personajes alcanzan el reconocimiento de sí mismos, en un proceso que establece un paralelismo con el estadio del espejo propuesto por Jacques Lacan. En este contexto, sin embargo, es crucial precisar que la ventana es un objeto muy diferente del espejo: mientras que el espejo refleja únicamente la imagen de una persona, la ventana, además de reflejar, permite la visión del espacio exterior. Así pues, al observar a través de una ventana, se establece una superposición de imágenes, donde la figura del yo se contrapone a la del espacio exterior.

A partir de un "margen líquido", la producción de Rosario Sanmiguel pone de relieve la reconfiguración del paradigma de la "frontera", que adquiere un significado *tanto físico como emocional*. En este sentido, el espacio narrativo que recrea Sanmiguel se convierte en un lugar de interacción entre las dimensiones físicas y simbólicas, un espacio en que los personajes, confrontándose con la geografía de la frontera y con sus propios recuerdos, emprenden un proceso de transformación y experimentan la *fronteriorización* de sí mismos. La frontera de cristal se configura, así, como un lugar discursivo en el que se intersecan, de manera dicotómica, el mundo exterior (la geografía del entorno) y el interior (los procesos de memoria y autocomprensión), permitiendo a los personajes la reconfiguración de sus identidades en un diálogo constante entre ambos ámbitos.

Mediante esta dualidad, el individuo logra sanar su propia fragmentación, reconociéndose como un todo unificado a partir de la interacción entre su propia imagen y la del espacio exterior. Desde esta perspectiva, ¿se podría plantear una problematización en el estadio del espejo de Lacan al integrar la función de un objeto que recrea una doble imagen que vincula al ser con su espacio? Es decir, ¿qué implica para una persona reconocerse frente a sí misma y, simultáneamente, frente a un ambiente exterior fracturado?

VI.II. Síntesis

En nuestro recorrido por las obras narrativas de Rosario Sanmiguel, se han explorado tanto las representaciones del espacio urbano como las reconfiguraciones del concepto de "frontera", siguiendo la línea de análisis empleada con Heriberto Yépez y Luis Humberto Crosthwaite. A partir de una selección de los cuentos incluidos en *Callejón Sucre y otros relatos* (1994), la investigación se ha centrado en los recursos literarios que Sanmiguel emplea para construir su cartografía de la realidad fronteriza de Ciudad Juárez-El Paso, revelando tanto su dimensión geopolítica como su faceta más introspectiva e íntima.

Examinando la narrativa de la escritora juarense, se ha evidenciado que el elemento "frontera", a partir de su característica polivalencia, se confirma nuevamente como una herramienta epistemológica capaz de ir más allá de su mera categorización como límite de separación física. En este sentido, en las obras de Sanmiguel la frontera se manifiesta como un lugar de tránsito entre lo público y lo privado, entre lo tangible y lo introspectivo, un espacio en el cual se percibe el fenómeno de la *fronteriorización*, un proceso que evidencia cómo los personajes son moldeados por las tensiones y dualidades intrínsecamente relacionadas con la realidad fronteriza. Este proceso que atraviesa y redefine las identidades de los sujetos postula perentoriamente a la frontera como un marco simbólico y discursivo, un concepto en el cual inevitablemente la dimensión geopolítica entra en contacto con la subjetiva, desdibujando los límites entre ambos niveles. En las narraciones de Sanmiguel, los personajes, predominantemente femeninos, emprenden un viaje hacia su descubrimiento introspectivo que se relaciona con el hallazgo de un entorno urbano que, inevitablemente, está marcado por las complejidades geopolíticas y socioculturales.

Bajo esta perspectiva, Sanmiguel, al igual que los otros autores de la narrativa fronteriza, crea su cartografía literaria transformando el espacio físico de Ciudad Juárez en un territorio ficcional e introspectivo. La reiteración de topónimos y escenarios reales de Ciudad Juárez otorga al espacio narrativo verosimilitud geográfica, transformándolo en una construcción simbólica cargada de significados culturales y emocionales. En sus cuentos, los espacios públicos como las calles, los

bares y el puente, así como otros escenarios privados, emergen como lugares de tensión y de reminiscencia, donde los personajes viven un proceso de transición entre el pasado y el presente. La narrativa de Sanmiguel propone una reflexión acerca de cómo el espacio y la historia de Ciudad Juárez influyen y condicionan las subjetividades de sus habitantes: en este enfoque, el interés de la autora se dirige hacia la reinterpretación de los clichés que subyacen al *archivo discursivo* de las ciudades fronterizas para subvertirlos. Asimismo, Sanmiguel en sus relatos subraya las transformaciones de Ciudad Juárez que, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX, ha distorsionado su rostro debido a la intensa industrialización y la violencia sistémica.

Dentro de las reconfiguraciones del elemento "frontera", Sanmiguel introduce su representación "tangible" del límite geopolítico que, en su narrativa, está simbolizada por el Río Bravo, elemento que se convierte en un escenario donde los personajes enfrentan sus propias contradicciones y tensiones internas. Esta "frontera líquida" determina inexorablemente el destino de aquellos que quedan atrapados en sus márgenes, actuando también como un agente de cambio, capaz de promover o facilitar la transformación individual de los personajes. En este contexto, el río se establece simultáneamente como un límite físico y un lugar de tránsito, una entidad que posibilita a los personajes confrontarse con sus propios confines y, en algunos casos, emprender un proceso de renacimiento personal.

Asimismo, en el "universo de la frontera" en la producción de Sanmiguel, se destaca la dimensión del "cristal" fronterizo, haciendo referencia a una reinterpretación innovadora de la frontera. Esta "frontera de cristal" simboliza la transición entre el entorno urbano y la introspección del *yo* ficticio, actuando como un margen transparente pero infranqueable, que permite contemplar "el otro lado" sin alcanzarlo por completo. Con la "frontera de cristal", estamos haciendo referencia a un estadio "suspendido" de confrontación, un instante en el que se subraya la correlación entre las fronteras exteriores (aquellas que los personajes atraviesan físicamente) y las interiores que los confrontan consigo mismos. En esta esfera, el recuerdo actúa como un puente que cruza las fronteras del tiempo y del espacio, funcionando como un instrumento que permite el acceso a esta nueva dimensión, conectando lo que quedó atrás con el presente: de esta forma, la memoria se

desdibuja y reconstruye al cruzar los límites del tiempo y del espacio. Se ha observado que la ventana adquiere en este instante una función catártica, como umbral en el cual los personajes pueden meditar sobre su pasado y vislumbrar el futuro. En los relatos, la ventana simboliza un lugar de observación que conecta el interior con el exterior, permitiéndoles confrontarse con ellos mismos y con sus memorias, para alcanzar su reconocimiento en un proceso que se pone en línea con el modelo lacaniano del espejo. En este proceso de enfrentamiento con el contexto fronterizo, Sanmiguel redefine el concepto de frontera, integrando la dimensión temporal y la memoria en una triada que da forma a un universo marcado por la introspección, la transformación y la resiliencia. Esta dimensión opera como un lugar discursivo en el que se intersecan, de manera dicotómica, el mundo exterior (la geografía del entorno) y el interior (los procesos de memoria y autocomprensión), permitiendo a los personajes la reconfiguración de sus identidades en un diálogo constante entre ambos ámbitos.

Conclusiones

A lo largo de nuestro análisis, se ha explorado en profundidad la complejidad experiencial del contexto fronterizo con el objetivo de bosquejar las diferentes formas de representaciones de un concepto tan polisémico y flexible como es el elemento de "frontera". Investigando el contexto vital de la frontera entre México y Estados Unidos, se ha puesto de manifiesto la conceptualización del área fronteriza en términos de un espacio en constante transformación y reconfiguración.

Este estudio ha permitido abordar la frontera trascendiendo su mera configuración como un límite geopolítico, para explorar su dimensión de lugar simbólico, dotado de un abanico de significados. Se ha analizado este espacio a través de las obras de autores originario u residentes en las ciudades fronterizas más emblemática del norte de México, intentando plantear un dialogo polifónico entre sus diferentes perspectivas y posturas como sujetos privilegiados de la enunciación fronteriza. En las obras de los autores seleccionados, el espacio fronterizo emerge con toda sus complejidades y sus significados: la frontera, en este sentido, surge como un espacio de unión y desunión. Al analizar las producciones literarias de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel, en concreto, se ha puesto de relieve la variegada posibilidad de enfoques críticos mediante los cuales es posible abordar al concepto de "frontera" en la narrativa contemporánea del norte de México.

El objetivo de esta segunda sección del proyecto de investigación era, precisamente, dar cuenta de cómo estos autores, como habitantes de los espacios urbanos más emblemáticos de la frontera norte, es decir, Tijuana y Ciudad Juárez, han logrado construir y representar un imaginario urbano único, capaz de reflejar tanto las realidades físicas de sus entornos como las tensiones sociales y culturales que los caracterizan. Mediante el análisis de los textos seleccionados, nuestro objetivo ha sido el de poner de manifiesto las peculiaridades estilísticas y estéticas de cada uno de los autores seleccionados, para investigar precisamente sus singularidades, o sea, los elementos que hacen de cada obra una ventana distinta hacia la comprensión de la realidad de vida en un espacio liminal. Concretamente, para abordar el abanico de las producciones narrativas de la literatura de la frontera norte de

México, consideramos que sea necesario partir de la singularidad de cada perspectiva, para así alcanzar una visión heterogénea pero coherente y más matizada de la realidad fronteriza.

A través de los textos analizados, se ha puesto en evidencia cómo la ciudad fronteriza, el contexto geográfico de enunciación de los autores, emerja primordialmente cómo un espacio simbólico: la frontera geopolítica no deja de ejercer su poder jurídico, cultural o económico. Todavía, sus líneas de actuación trascienden los confines establecidos, obligando al sujeto que con ella se enfrenta cotidianamente a emprender una búsqueda hacia otros significados. La frontera, en esta visión, no se limita a ser un confín geopolítico, es decir, en las palabras del propio Luis Humberto Crosthwaite «no se conforma con ser frontera». En este contexto, la ciudad emerge como espacio privilegiado para observar una realidad tan peculiar como es el espacio fronterizo mediante las narrativas de los autores analizados, en obras donde la ciudad es el eje primordial, núcleo narrativo de todas sus propuestas literarias: a partir de un profundo vínculo con la ciudad, los autores escriben y describen sus realidades y su relación con esta frontera.

En los textos de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel, cada ciudad fronteriza emerge como una entidad viva, un lugar profundamente complejo y contradictorio: cada uno de los autores, ofrece de su ciudad y su entorno un imaginario único, diferente, pero que al final, resultan asombrosamente símil.

La Tijuana de Heriberto Yépez, es una ciudad que ha sido objeto de numerosos estigmas, prejuicios y "mitologías", por esta razón el esfuerzo crítico del autor se dirige hacia el desafío de las tijuanologías más preponderantes. Las coordenadas críticas que guían el autor, es decir, las "tijuanologías" y el *archivo* contradictorio sobre su ciudad, representan las herramientas a través de las cuales el autor explora y construye el trasfondo urbano de sus dos novelas, *A.B.U.R.T.O.* y *Al otro lado*. Sus novelas ofrecen una imagen de Tijuana y su contexto sociocultural que ejemplifica los desencuentros y las contradicciones inherentes y propias de los intersticios fronterizos: la Tijuana de Yépez emerge como *ciudad fisión*, "contradicción no resuelta", resultado de fuerzas tan poderosas que terminan generando tensiones entre la atracción y la repulsión, al igual de las fuerzas magnéticas entre dos imanes.

El imaginario urbano que emerge en las representaciones del autor presenta a una ciudad víctima y, paralelamente, promotora de una continua descarga de consumismo: la Tijuana de Yépez parece haber olvidado su pasado para convertirse en un producto turístico consumible en el medio de una búsqueda de sensaciones extremas, cuyo resultado es la perpetua insatisfacción crítica. Si bien en las novelas de Yépez persista la imagen de una ciudad maldita, se percibe el intento del autor quien desea desmitificar y evidenciar la absurdidad de todos los discursos que enuncian, dándoles formas, a las ciudades fronterizas. Al mismo tiempo, en sus producciones literarias se vislumbran los matices de las Nuevas Tijuanologías, o sea, los discursos críticos recontextualizados a la luz de los acontecimientos contemporáneos, asuntos que ponen de manifiesto la necesidad de encontrar nuevas estrategias para abordar la complejidad de los espacios contemporáneos.

Por su parte, en el caso de Luis Humberto Crosthwaite, se ha profundizado en una visión de Tijuana más vibrante y humana, cuyas luces y colores emergen de forma vívida en sus producciones literarias. En su obra, Tijuana se presenta como espacio de exploración y, sobre todo, de negociación continua: Tijuana y su fricción cultural se convierte en el personal laboratorio artístico del autor. Crosthwaite reconoce el carácter dual de su ciudad, un lugar que puede ser tanto un espacio de entretenimiento y alegría como un área de profundos desafíos y dificultades, subrayando la importancia de la perspectiva mediante la cual se percibe y describe cada realidad. Crosthwaite parte de la premisa que existe una estrecha relación que une el ser humano con su entorno: el autor concibe la ciudad como un organismo dinámico cuyo significado se desprende a partir de la combinación entre el paisaje urbano, las personas que caminan por sus calles y la historia de su comunidad. En su perspectiva, lo que realmente da vida a la ciudad no son sus edificios, sino más bien los recuerdos; en esta visión, el imaginario urbano fronterizo se enriquece gracias al patrimonio de los recuerdos y las vivencias de sus habitantes, elementos que edifican la identidad de la ciudad.

En su recreación del entorno geopolítico tijuanense, Crosthwaite se aleja de los tópicos comunes que forman parte del *archivo* discursivo de Tijuana, buscando crear un discurso que revitalice su dinámica cultural. El autor, a partir de su experiencia como ciudadano tijuanense, no oculta los aspectos negativos ni la violencia

característica de la ciudad fronteriza, todavía opta por visibilizar una ciudad vibrante y multifacética. En el ejercicio literario de Crosthwaite, Tijuana renace, desafiando los estereotipos y los mitos arraigados en su historia, para revitalizar su imagen. Con una postura objetiva, Crosthwaite, nos muestra que Tijuana es mucho más que los estigmas que la rodean: en un retrato más cercano a la perspectiva de los habitantes fronterizos, Luis Humberto Crosthwaite da vida a una ciudad humanamente diversificada, dotada de una profundidad histórica alcanzada gracias al legado de las diferentes generaciones que se han sucedido. Con todo, la riqueza de su obra literaria radica en la representación de una Tijuana envuelta en nostalgia y color local, una ciudad que cobra vida a través de la comunidad de personas que en ella residen.

Finalmente, se ha explorado otra emblemática urbe de la frontera norte de México, Ciudad Juárez, a través de las obras literarias de Rosario Sanmiguel. Al igual que en las narrativas de Heriberto Yépez y Luis Humberto Crosthwaite, en las cuales la ciudad constituía el núcleo temático de sus obras, en el caso de Rosario Sanmiguel observamos una similitud, ya que, en sus obras, Ciudad Juárez adquiere una importancia comparable con la de Tijuana de los autores tijuanenses. Sin embargo, a pesar de estas afinidades, emergen también elementos disimiles en la producción literaria de Sanmiguel que, precisamente por su contraste, enriquecen y complementan la representación de la narrativa fronteriza en su conjunto. A partir de la construcción de los espacios narrativos fundamentada en una geografía reconocible, la recreación literaria de Sanmiguel opera también en un nivel simbólico e imaginario, estableciendo una relación íntima entre el espacio físico y la subjetividad de los personajes. En sus relatos, la autora crea una verdadera "cartografía literaria" de Ciudad Juárez, al punto en qué los lectores tienen la posibilidad de "recorrer" la ciudad real evocada en los textos: en esta visión, el primer asunto que se destaca es la manera en que el hallazgo de la ciudad se entrelace con el proceso de "descubrimiento corporal" de los personajes. Sanmiguel traza una *cartografía íntima* que, tomando como referencia los espacios reales de Ciudad Juárez, despliega además un componente simbólico y subjetivo. A través de su representación del espacio urbano, invita al lector a reflexionar sobre las tensiones y las dualidades inherentes a la vida fronteriza, donde lo real y lo imaginario se entrelazan. Habitante

de esta frontera desde su niñez, Sanmiguel asume, inevitablemente, una posición situada como escritora de la frontera. A lo largo de sus relatos, se evoca de forma nostálgica una "Juárez del pasado", un espacio que adquiere matices nostálgicos para subrayar las profundas transformaciones que ha sufrido la urbe a lo largo del tiempo. De hecho, su representación literaria del entorno urbano está profundamente influenciada por su conocimiento de la realidad social y cultural de la ciudad, lo que moldea su creación literaria y da forma al vínculo experiencial que une tanto a los personajes como a la autora con su entorno.

Desde una perspectiva crítica, en la producción de Sanmiguel emergen de forma implícita aquellas "huellas de la infamia", es decir, los mitos y las leyendas que han marcado de manera indeleble a las urbes fronterizas. Estos aspectos parecen surgir de forma sutil en las palabras de los personajes, exigiendo una lectura atenta para descubrir su verdadero alcance. La autora revisita los clichés que representan a las urbes fronterizas evocando los arquetipos de las "ciudades malditas": Ciudad Juárez, como otras urbes de la frontera, no escapa a estas concepciones. En sus relatos, Sanmiguel aborda estos asuntos de forma innovadora pero también similarmente a lo actuado por Luis Humberto Crosthwaite: aunque sin tener la necesidad de expresar todos los estereotipos directamente, implícitamente los reconocen. Observamos que la visión de una "ciudad maldita", violenta y áspera se encuentra siempre latente en las narrativas de Sanmiguel y, paralelamente, destacamos cómo la autora busque conducirnos *al otro lado* de estos estereotipos, para subvertirlos. En sus relatos, pese a los prejuicios que lo rodean, el entorno urbano emerge como un espacio de transformación, renovación y esperanza: en su recreación literaria no se minimizan las dificultades inherentes a la ciudad, pero Sanmiguel desea enmarcarlas en un escenario donde aún es factible la reconciliación. En esta dialéctica probablemente radica la verdadera innovación de Sanmiguel: como una autora profundamente consciente de su ciudad y de sus problemáticas, busca ofrecer una visión que trasciende su dura y contradictoria realidad, para dar vida a la representación de un espacio en el que la transformación y el cambio se perfilan como posibilidades reales.

Por otro lado, al analizar las diferentes modalidades de tratamiento del elemento "frontera" en las producciones literarias de los autores seleccionados, los

resultados obtenidos muestran que la frontera no se representa de manera unívoca en los textos. Por el contrario, emergen múltiples reconfiguraciones de esta entidad: dentro del *universo de la frontera* cada una de sus dimensiones refleja las particularidades y las potencialidades de la frontera como metáfora conceptual, capaz de expandir sus horizontes y generar una variedad de visiones y procesos socioculturales heterogéneos, abriendo a su vez a un abanico de acepciones y símbolos vinculados a ella.

Los autores, en este sentido, exploran las múltiples potencialidades epistémicas y enunciativas de la frontera, colocándose en varios terrenos y dimensiones de esta entidad, tanto física como imaginaria. Observamos que, en la mayoría de los casos, el nivel a partir del cual se origina el discurso literario de los autores reitera y confirma la visión de la frontera primordialmente como una dimensión geopolítica, es decir, una categorización que, por lo observado, comúnmente desdibuja narrativamente la zona de tránsito entre los espacios urbanos fronterizos, centrándose primariamente en sus aspectos geopolíticos. En este micro universo de la *frontera geopolítica o espacial*, la entidad "frontera" no deja de ser el límite que impide o, por contrario, el puente que permite el acceso a otra realidad: que sea frente a la "gran muralla" o a las aguas del Río Bravo, los individuos se enfrentan a sus propios límites y desafíos. A pesar de la capacidad y el deseo de los autores para convertir el espacio geopolítico en un lugar simbólico, en esta dimensión destacamos la presencia opresiva del límite geopolítico, un "muro" físico o natural, que representaría la superficie más tangible y concreta del *universo de la frontera*. Como muralla irrumpe en el espacio, impidiendo el tránsito y reduciendo la vista a los sujetos que a ella se enfrentan; como río permite la mirada hacia *el otro lado*, dejando abierta la posibilidad de alcanzarlo. Como barrera limita, como puerta encuentra su razón de ser en el cruce. Simbólicamente aquí, la frontera atrae y engaña: aparentemente impone un límite, pero, al mismo tiempo, alienta a su propia transgresión. El canto de la frontera, en su dimensión geopolítica, condena a sus habitantes a vivir en un conflicto dual entre esperanza y sufrimiento.

Avanzando y profundizando un poco más al margen de la dimensión geopolítica de la frontera, se ha demostrado cómo, en los relatos de los autores seleccionados, este nivel territorial se expanda hacia otras dimensiones simbólicas y

metafóricas, capaces de ampliar la metáfora conceptual de la frontera más allá de su función de límite. Cuanto más profundizamos en el universo de la frontera, tanto más descubrimos nuevos detalles y matices que la constituyen tanto como un concepto intrínsecamente poliédrico, como un elemento catalizador de significados y símbolos. En concreto, dentro del *universo de la frontera*, se ha revelado la emergencia de otros micro-universos, empezando por la existencia de una *frontera psicológica*, manifestadas y exploradas a través de los desórdenes psíquicos o por efecto de la asunción de substancias estupefacientes, con el deseo de alejarse de una realidad que no se comprende de forma exhaustiva. En la mayoría de los casos, esta dimensión psicológica surge a partir de un deseo interiorizado de renovación, transformación y descubrimiento personal, en un viaje hacia la interioridad de cada uno de los individuos. En otros casos, en el ejercicio creativo de autores como Luis Humberto Crosthwaite, se ha observado la emergencia de una *frontera tipográfica*, o sea, de ciertas herramientas estilísticas que representa tipográficamente la "línea" o la "tripartición" del espacio de frontera, para reforzar y dar una imagen de la barrera, así como de la alegoría de la frontera geopolítica. Frente a una barrera tipográfica, como lectores estamos situados en un margen y percibimos el "llamo" de la frontera que nos invita a cruzarla con los ojos, siguiendo en la lectura para acceder a otra dimensión. De forma similar, se ha observado la emergencia de una dimensión fronteriza intrínsecamente asociada a las memorias, una *frontera del recuerdo*, un micro universo en el que el tiempo, el espacio (fronterizo) y la memoria quedan entrelazados lo uno con lo otro en un vínculo indisoluble que determina un cruce de relaciones interconectadas. La nostalgia actúa como un potente elemento catalizador en este proceso, integrando los tiempos, los espacios y los lenguajes de un individuo o de un grupo. La nostalgia, bajo estos términos, se caracterizaría como un intento para sanar una herida individual o colectiva frente a una condición de insatisfacción sufrida en el presente, equilibrando los miedos y sufrimientos al rememorar un estado pasado. Además, al profundizar aún más, se ha destacado la emergencia de otra dimensión metafórica dentro del universo fronterizo que hemos denominado la *frontera de cristal*, entendiendo con esta etiqueta un estadio "suspendido" de confrontación, un instante en el que se subraya la correlación entre las fronteras exteriores (aquellas que los personajes atraviesan físicamente) y las

interiores que los confrontan consigo mismos. En esta esfera, el recuerdo actúa como un puente que cruza las fronteras del tiempo y del espacio, funcionando como un instrumento que permite el acceso a esta nueva dimensión, conectando lo que quedó atrás con el presente: de esta forma, la memoria se desdibuja y reconstruye al cruzar los límites del tiempo y del espacio. Esta dimensión opera como un lugar discursivo en el que se cruzan, de manera dicotómica, el mundo exterior (la geografía del entorno) y el interior (los procesos de memoria y autocomprensión), permitiendo a los personajes la reconfiguración de sus identidades en un diálogo constante entre ambos ámbitos. En la riqueza de esta polisémica frontera encontramos una afinidad con lo teorizado por Mijaíl Bajtín sobre la polifonía,[939] entendida como un microcosmos de diferentes voces y lenguas, que revelan los múltiples microcosmos de sus significados.

En fin, nuestra última hipótesis de investigación, alcanzada *a través del* análisis narrativo, se centra en la pregunta: ¿existen fenómenos particulares y propios que surgen de la experiencia de vida en un contexto fronterizo? Y si es así, ¿sería posible hablar de "reconocimiento fenomenológico" de la frontera?

A lo largo del análisis de los textos, hemos comprobado, a nuestro juicio, la emergencia de un fenómeno *experiencial* proprio del contexto fronterizo, así como hemos identificado algunas de sus formas y variaciones que afectan, de forma singular y diferenciada, a los individuos. A partir de nuestra conceptualización de la frontera como una entidad física vivida y experimentada por parte de sus habitantes, consideramos que, focalizándose en los procesos experienciales y simbólicos, los textos analizados reflejen las huellas que describen, de una forma u otra, el impacto de la frontera en la percepción individual de los habitantes de un contexto liminal.

Los procesos de *fronteriorización* —es decir, el proceso de interiorización de la frontera— se perciben de forma diversificada en los distintos micro-universos de la metáfora conceptual de la frontera: a través de algunas señas identitarias de los personajes, es posible explorar cómo esta entidad modifica o influye en las emociones, la psique y la construcción de la identidad de los sujetos que se enfrentan a ella y aprenden a convivir con su presencia. Enfrentarse a una frontera no significa

[939] BAJTÍN, Mijaíl, (1989), *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, *ob. cit.,* p. 225.

simplemente aprender a desafiar o contrastar un límite físico o simbólico, sino que conlleva una compleja experiencia corporal. Las fronteras se convierten en lugares de cambio y, ejerciendo un poder de atracción, invitan y obligan a los individuos a redefinir sus identidades continuamente: en este proceso de redefinición de las identidades, las emociones y las experiencias relacionadas con el cuerpo y la psicología desempeñan un papel crucial. Las personas que viven en una frontera geopolítica experimentan un conflicto constante entre exclusión e inclusión, entre la coexistencia de dos culturas, dos lenguas y dos realidades sociopolíticas.

Los protagonistas de las obras de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel vacilan constantemente entre el deseo de irse y lo de quedarse: atrapados en una división íntima y personal, una línea que los fragmenta internamente. Las visiones de los personajes, a menudo alucinadas, muestran historias trastornadas de individuos quienes encarnan la conformación geopolítica del límite. Ya que, en concreto, en las palabras de Yépez: «La frontera no está afuera. La frontera está adentro, es una especie de raya que divide los dos lados de nosotros mismos, los dos hemisferios cerebrales, nuestras dos almas, que, desde hace mucho tiempo, son binacionales». Percepción que está reiterada, de forma similar, en las palabras de Crosthwaite, cuando su personaje se confronta con la misma Frontera «No se conforma con ser Frontera, no se limita a limitarme, quiere ser parte de mí, quiere que me convierta en ella». La frontera no se limita a ejercer su influencia en términos geopolíticos, ni se restringe a ser un simple delimitador del espacio; sino que, por el contrario, se inserta en la intimidad de los personajes, convirtiéndose en una parte esencial de ellos mismos, al mismo tiempo en que ellos también son parte de ella. En concreto, las fronteras no existen si no hay alguien quien intenta atravesarla, vivirla, experimentarlas y otorgarle un sentido. Las fronteras existen porque hay personas que las crean.

Los textos que hemos analizados subrayan y reiteran un aspecto identitario intrínsecamente vinculado al contexto espacial fracturado: los personajes, en la mayoría de los casos, parecen estar fragmentados al igual del espacio que los rodea, atrapados entre el deseo de permanecer a un lado u otro de la frontera, o, en otros casos, a ningún lado. Experimentan constantemente el poder de atracción de la frontera y, al mismo tiempo, sus líneas de actuación: líneas que expanden su poder

geopolítico hasta influir en la vida de sus habitantes, adquiriendo rasgos conflictivos. En este contexto liminal, al par del espacio exterior, los individuos experimentan una fractura interna que parte "sus almas en dos", entre lo que desean y lo que temen: una dualidad que se manifiesta entre un "deseo de" y un "dejar de desear de", reflejo de sus fragmentación emocional y psicológica.

Frente a la *muralla de la división* o a la *puerta de acceso a otra realidad*, los personajes se encuentran en un limbo entre el sufrimiento y la esperanza: en este estadio entremedio, se ponen en una búsqueda de una estrategia para sanar sus heridas, encontrando diferentes maneras para sobrevivir. En este espacio de unión y desunión, algunos aprenden a vivir siguiendo el ritmo de la frontera, mientras que otros sucumben al influjo de esta entidad. En esta visión, la frontera geopolítica actúa como un espejo que permite manifestar las consecuencias individuales que se desprenden del vivir en un espacio fracturado. A partir de la confrontación con esta entidad, al mismo tiempo deidad y pesadilla, los personajes pueden llegar a una renovación o transformación de sí mismos, reconociéndose como individuos íntegros o, al contrario, fragmentados, *frente a* la frontera.

En esta visión, el anhelado "otro lado", sólo se puede alcanzar a través de una metamorfosis interna, una revolución que ocurre en el interior del sujeto mismo. Esta renovación del ser se presenta como la única posibilidad de liberación, ya que las fronteras, tanto las externas como las emocionales, siguen siendo infranqueables.

En fin, para sintetizar los objetivos alcanzados en nuestra investigación, presentamos un resumen de los puntos más relevantes que hemos logrado demostrar:

- *Espacio urbano fronterizo y su imaginario*: El espacio urbano fronterizo y su imaginario emergen como motores narrativos en las producciones analizadas. La recreación literaria ofrece una imagen de la ciudad fronteriza como contexto geopolítico y, simultáneamente, como un espacio simbólico de creación y resistencia cultural, donde se visibiliza la profunda interacción entre los varios elementos dispares que la conforman. En las obras de los autores seleccionados, la ciudad fronteriza emerge como un lugar plural y contradictorio, en cuyo interior se destaca el actuar de las fuerzas

magnéticas, producto de la fricción fronteriza. El imaginario urbano que emerge a partir de la representación de estas ciudades se fundamenta en una tensión continua entre los varios elementos socioculturales y económicos que caracterizan cada ciudad y, sobre todo, incluye las experiencias individuales de los personajes dentro del contexto liminal de estas urbes. En fin, en las narrativas analizadas observamos y confirmamos la emergencia de un cronotopo relacionado con la "ciudad contemporánea", que, sin embargo, representa una relevancia de por sí facilitada por la ambientación de las propias obras; todavía, de forma similar, destacamos la relevancia de un "cronotopo de la frontera" que, en nuestro caso, se interrelaciona con lo urbano: es decir, las obras analizadas muestran la interrelación entre el sujeto contemporáneo y su ciudad. Por su parte, siendo las ciudades narrativas en cuestión propiamente urbes fronterizas, subrayamos la superposición de estos cronotopos a partir de los cuales se conforman relatos que se ubican en un contexto urbano fronterizo, donde la ciudad de frontera, con su propia dimensión espacial y temporal, emerge como el verdadero motor narrativo de la creación literaria.

- *Reconfiguración del elemento "frontera"*: En nuestro análisis, hemos desentrañado las múltiples reconfiguraciones del poliédrico elemento "frontera", abarcando algunas de las dimensiones del "universo" de sus significados. En particular, señalamos la esfera de la *frontera geopolítica o espacial* (nivel que se presenta como "común denominador" y dimensión más frecuente en las narrativas seleccionadas), la *frontera tipográfica*, la *frontera del recuerdo* y, en último, *la frontera de cristal*.
- *Procesos de fronteriorización*: En nuestra investigación, hemos identificado algunas de las formas de los procesos de fronteriorización, que permiten vislumbrar cómo los habitantes de un espacio liminal interiorizan las condiciones de su entorno y las traducen tanto en sus percepciones cotidianas como, consiguientemente, en sus narrativas. Observamos cómo los efectos del fenómeno la fronteriorización incidan directamente en la construcción de la identidad de los personajes, quienes, al vivir en un espacio cargado de tensiones contrastantes, parecen estar fragmentados y vivir

dicotómicamente tanto sus relaciones interpersonales como su propia percepción individual. Al igual que su entorno exterior, los personajes están fracturados y parecen estar forzados constantemente a negociar sus sentidos de pertenencia.

- *"Resistencia cultural*": A partir de lo expuesto y analizado, observamos que, pese a los prejuicios y los estereotipos que definen, dándoles formas, a las ciudades fronterizas, en las producciones de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel, estos autores, residentes u originarios de estas urbes, desean profundamente subvertir todos los clichés y revitalizar la imagen de sus ciudades. A través de estrategias estilísticas diferenciadas e innovadoras, los autores dan vida a narrativas de resistencia cultural: en sus ejercicios literarios, Yépez, Crosthwaite y Sanmiguel se enfrentan a los estereotipos de la Leyenda Negra para proponer nuevas formas que puedan trascender los aspectos negativos y ofrecer la imagen de contextos que, a pesar de ser complejos y de requerir estrategias precisas para enfrentarlos, al fin y al cabo, son espacios vibrantes. En esta visión, creemos que, mientras los autores describen la complejidad de vivir en una frontera, también presentan las formas de resistencia para sobrevivir a este entorno liminal. Nos demuestran que, pese a las dificultades, la vida en la frontera puede ser mucho más que una experiencia de conflictos y adversidades.

Al acercarnos a la conclusión de nuestro trabajo de investigación, deseamos abrir el campo de reflexión hacia futuras investigaciones. En particular, a la luz de lo que hemos puesto de relieve a lo largo de nuestro estudio, surgen varias orientaciones de análisis que podrían ser exploradas para enriquecer el campo de la investigación sobre la literatura de la frontera norte y ampliar así los fenómenos abordados.

En primer lugar, reiteramos nuestra propuesta sobre la importancia que tendría un estudio sobre la fenomenología de la frontera, un campo de investigación que, a nuestro juicio, podría enriquecerse significativamente a través de un enfoque fenomenológico y sociológico. En este sentido, un estudio centrado en las experiencias subjetivas de los individuos que habitan, o están acostumbrados a interactuar,

en un contexto fronterizo, podría abrir nuevas líneas de cuestionamiento y aportar evidencias valiosas: a través de este enfoque sería posible llegar a una comprensión más matizada y fundamentada de las consecuencias físicas y psicológicas que se derivan del vivir en un contexto liminal. A este propósito, también sería relevante explorar la dimensión psicológica de esta experiencia, considerando cómo la frontera afecta la percepción personal y colectiva de sus residentes para ver, paralelamente, cómo los efectos de estas dinámicas puedan evolucionar, así como las formas que adquieren a lo largo de su desarrollo.

Por otro lado, hemos también observado cómo las narraciones seleccionadas reflejan, en su mayoría, una perspectiva individualista, en acuerdo con un enfoque posmoderno. En las obras de los autores de la frontera norte, observamos cómo los personajes se enfrentan a la frontera, aprenden a sobrevivir y a convivir con su presencia, desplegando formas de resistencia cultural y subvirtiendo tópicos para revitalizar tanto la imagen del sujeto fronterizo como la representación de los contextos liminales. En el instante de su enfrentamiento con la realidad fronteriza, destaca la función catártica de la ventana, un símbolo que tiene una larga historia de lo liminal en la narrativa: como se ha señalado, a través de la ventana —un objeto que por su función de membrana separa dos realidades (el exterior del interior)— los personajes llegan a comprenderse a sí mismos, en un proceso que encuentra afinidades con el estadio del espejo teorizado por Jacques Lacan.[940] En este contexto, sin embargo, es importante precisar que la ventana es un objeto muy diferente del espejo: mientras el espejo refleja la imagen de un individuo, la ventana, además de reflejar, permite la visión el espacio exterior. Por lo tanto, al mirar a través de una ventana, se establece una superposición de imágenes, en la que la figura del *yo* se superpone a la del espacio exterior. A través de esta dualidad, el individuo logra sanar su propia fragmentación, reconociéndose como un todo integral a partir de la interacción entre su propia imagen y la del espacio exterior. Desde esta perspectiva, ¿podría hablarse de una problematización del estadio del espejo de Lacan al integrar la función de un objeto que restituye una doble imagen que une el ser con su espacio? Es decir,

[940] LACAN, Jacques, [1966] (2009), "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", *ob. cit.,* pp. 99-105.

¿qué significa para un individuo reconocerse frente a sí mismo y, simultáneamente, a un entorno exterior fracturado?

En esta perspectiva, a partir de la fragmentación de los individuos, surgen nuevas preguntas en términos colectivos: es decir, ¿llega la fractura individual del sujeto de frontera a adoptar o abrazar una dimensión colectiva? O, por contrario, ¿al final quedará vinculada exclusivamente a una singularidad individual?

A la luz de lo observado, la experiencia conflictual del sujeto de frontera, quien se confronta con la entidad del límite y su entorno, puede hallar una dimensión colectiva, pero esta parece quedarse principalmente vinculada a un tiempo "pasado", es decir, se trata de algo que se desea y se contempla de manera retrospectiva. Con cierta nostalgia, los individuos parecen mirar hacia la ciudad del pasado, porque solamente allí, en sus recuerdos o en las imágenes idealizadas que han creado de este tiempo, se preserva un sentido de pertenencia grupal.

Además, el análisis sugiere que la frontera se configura como un espacio de operaciones simbólicas y de interacciones continuas, constituyéndose como un lugar profundamente complejo: en su interior, las determinaciones espaciales y temporales se enriquecen nuevamente por los nuevos impulsos culturales y las prácticas sociales. En este sentido, especialmente en el nivel metafórico de la "frontera del recuerdo", podemos observar cómo los sujetos fronterizos, a partir de sus propias realidades espaciales y temporales, reinterpretan la frontera, transformándola en algo más que un simple límite físico.

Sin embargo, se ha destacado que, cuando un sujeto se enfrenta a la frontera geopolítica, implícitamente es consciente de la carga histórica que este símbolo y elemento físico conlleva. El espacio fronterizo no es un lugar neutro, sino que está intrínsecamente vinculado a sus herencias históricas y a sus trayectorias sociales que entrelazan sufrimientos y esperanzas, sentimientos que, a lo largo del tiempo, han sido proyectados por los agentes sociales. En muchos casos, cuando un individuo piensa en la frontera entre México y Estados Unidos la imagen que emerge puede ser profundamente dicotómica: por un lado, la frontera podría representar la posibilidad de acceso a una nueva realidad, simbolizando esperanza; por otro lado, al contrario, podría verse como un espacio de dolor y sufrimiento, evocando incluso

la imagen de un verdadero cementerio de vidas destruidas en el intento de cruzar al otro lado.

Es en este contexto que surge la pregunta de sí sería posible estudiar la frontera geopolítica como un "lugar de la memoria", siguiendo las teorías historiográficas de Pierre Nora.[941] Desde una perspectiva narrativa, creemos que la triada espacio-tiempo-memoria se materializa al situar a los personajes frente a un elemento tan conflictual como es el límite geopolítico, sea este la muralla que separa Tijuana de San Diego o el Río Bravo entre Ciudad Juárez y El Paso: en todos los casos, estos espacios, con su poderosa carga histórica y simbólica, actúan como "lugares de memoria" que, inevitablemente, desencadenan la rememoración y la confrontación con el pasado de esta entidad y su entorno.

En conclusión, confiamos haber presentado y analizado de manera coherente y matizada la riqueza de la literatura de la frontera norte, a través del dialogo polifónico establecido entre las narrativas de Heriberto Yépez, Luis Humberto Crosthwaite y Rosario Sanmiguel. Nuestra esperanza era, precisamente, contribuir al campo de análisis de la literatura de la frontera norte de México, consolidando las bases sobre las cuales será posible construir nuevos conocimientos y desarrollar una comprensión más articulada de los fenómenos que animan la frontera mexicana. A nuestro juicio es de suma importancia reconocer que esta narrativa refleja plenamente la complejidad de aquellas dinámicas que actúan en los contextos liminales, ofreciendo una visión matizada y polifacética de los entornos fronterizos y de sus habitantes. Por lo tanto, abrazar la heterogeneidad de este fenómeno literario resulta esencial para comprender en profundidad la riqueza cultural de las regiones fronterizas y de las gentes que las habitan.

Desde esta perspectiva, la riqueza de la literatura fronteriza reside en la posibilidad de explorar la perspectiva de un habitante de una de las fronteras más significativas simbólica y geopolíticamente del mundo que, viviendo en la frontera, se enfrenta a retos y contradicciones derivados de la presencia de la propia frontera. A través de esta narrativa heterogénea, es posible llegar a una comprensión alternativa de la realidad fronteriza: la literatura, de hecho, pone de relieve la vida cotidiana,

[941] NORA, Pierre, [1984, 1986, 1992] (2008), *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*, traducción de Laura Masello, Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay.

los conflictos y las formas de resistencia de quienes habitan el territorio, convirtiéndose a su vez en una estructura capaz de mediar nuestra percepción del *límite*.

A nuestro juicio, la investigación realizada confirma la importancia del corpus literario seleccionado, a través del cual se ha puesto de manifiesto la complejidad y la variedad de las experiencias fronterizas. Este corpus literario ha permitido acceder a una multiplicidad de enfoques sobre la frontera, ofreciendo una visión polifónica capaz de reflejar tanto las realidades geopolíticas de las urbes fronterizas más emblemáticas del norte de México, como sus dimensiones simbólicas y existenciales. Paralelamente, las narrativas analizadas han subrayado la representación de las consecuencias individuales de vivir en esta zona: se destaca así un dualismo conflictivo como parte integrante de la identidad de un habitante de la frontera. En este espacio fracturado, de hecho, la frontera, ya sea releída como "límite" o como "puente", pone de relieve la fragmentariedad individual de los habitantes fronterizos que, simbólicamente, al igual que el espacio exterior, parecen estar en constante tensión entre dos extremos: por un lado, el reconocimiento de un límite; por otro, el deseo de transgredirlo para alcanzar algo mejor.

Creemos que las narrativas seleccionadas, a partir de la singularidad de cada una de las perspectivas de los autores, en su conjunto hayan logrado describir de forma heterogénea pero coherente la realidad fronteriza mexicana. Las entrevistas con los autores, Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez, brindaron una valiosa contribución, proporcionando mayor autenticidad y profundidad al análisis, además de enfatizar la relevancia de la colaboración directa con los protagonistas de la escena literaria.

Es necesario reconocer que vivir en la frontera implica vivir en una dualidad, en un espacio fracturado, un lugar en el cual el límite físico nunca deja de existir y ejercer su poder, pero, paralelamente, los individuos aprenden a coexistir con él. Simbólicamente, la frontera atrae y, al mismo tiempo, engaña: aparentemente impone un límite, pero, al mismo tiempo, fomenta su propia transgresión. Este trabajo, en última instancia, ha tratado de dar cuenta propiamente de esa convivencia constante, a través de los relatos de aquellos agentes sociales que, día a día, navegan por las fronteras físicas y simbólicas que dividen, pero también conectan, realidades tan distantes como cercanas.

Bibliografía

I. Fuentes primarias:

CROSTHWAITE, Luis Humberto, (1988), *Marcela y el rey al fin juntos*, Joan Boldó I Clement, México.

—, (1990) *Mujeres con traje de baño caminan solitarias por las playas de su llanto*, Universidad Pedagógica Nacional, México.

—, (1992; 2020), *El gran preténder*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA], Fondo Editorial Tierra Adentro; 46, México.

—, (1993) *No quiero escribir no quiero*, Toluca, México: Ediciones del H. Ayuntamiento de Toluca.

—, (l994a), *La luna siempre será un amor difícil*, Corunda, México.

—, (1994b), *Lo que estará en mi corazón* (*Ña'a Ta'ka Ani'mai*), Edamex, México.

—, (2000; 2020) *Estrella de la Calle Sexta*, Tusquets, México.

—, (2004), "Al final, todos somos ciudades", *Ciudad y literatura. III Encuentro de Nuevos Narradores de América Latina y España*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, pp. 147-157.

—, (2009; 2020) *Aparta de mí este cáliz*, Tusquets, México.

—, (2010; 2020) *Tijuana: crimen y olvido*, Tusquets, México.

—, (2010) [2001], *Idos de la mente, La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, Tusquets, México.

—, (2012; 2020) [2002], *Instrucciones para cruzar la frontera*, Tusquets, México.

SANMIGUEL, Rosario, (1994), *Callejón Sucre y otros relatos*, Infinita Colección 1. Chihuahua: Ediciones del Azar.

—, (2006), *Árboles o apuntes de viaje*, Relámpagos en el Pantano Editores, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.

—, (2008), *Under the bridge. Stories from the Border / Bajo el Puente. Relatos desde la Frontera*, Arte Público Press, Houston: Texas.

YÉPEZ, Heriberto, (2002), *Cuentos para oir y huir al Otro Lado*, México, D.F.: Universidad Autónoma de Baja California, Plaza y Valdés Editores.

—, (2004), *El matasellos*, México, D.F.: Sudamericana.

—, (2005a), *A.B.U.R.T.O,* Sudamericana, México, D.F.

—, (2005b), *41 clósets*, Tijuana, B.C.: CONACULTA/CECUT.

—, (2006a), *Made in Tijuana*. Mexicali, BC: Instituto de Cultura de Baja California.

—, (2006b), *Tijuanologías*, Umbral:UABC, México.

—, (2006c), *Aquí es Tijuana / Here is Tijuana*, co-editado con Fiamma Montezemolo y René Peralta, Black Dog Publishing, Londres.

—, (2007b), *El imperio de la Neomemoria*, Almadía, México.

—, (2008), *Al otro lado*, México, D.F.: Planeta.

—, (2010), *La increíble hazaña de ser mexicano*. México, DF: Planeta.

II. Fuentes secundarias

II.I. Textos críticos sobre el corpus primario

ÁBREGO, Perla, (2006), "Estrella de la calle sexta: escritura y habla en la literatura de frontera", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, v. 4, n.1, pp. 23-35.

—, (2010), "Lenguaje y frontera: el sujeto liminal en 'Sabaditos en la noche' de Luis Humberto Crosthwaite", *CÉFIRO: Enlace Hispano Cultural y Literario*, v. 10.1 y 10.2, Spring-Fall, Vanderbilt University, pp. 6-24.

ANDERSON, Britta, (2018), "Movilidad fronteriza en *Their dogs came with them* de Helena María Viramontes", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 995-1013.

BALLESTER PARDO, Ignacio, (2020), "Poetas en la frontera de México-Estados Unidos de América: Heriberto Yépez y Esther M. García", *Literatura Mexicana*, vol. 31, n.1, pp. 99-131.

BARQUET, Jesús J., (2008) "La frontera en Callejón Sucre y otros relatos de Rosario Sanmiguel*"*, en Nora Guzmán (Ed.), *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, Monterrey: Ediciones Eón, pp. 85-93.

BELLVER SAEZ, Pilar (2008) "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera", *Ciberletras*, 20, [Disponible en el enlace: https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v20/bellver.html, fecha de consulta 8 de abril de 2022].

BLANCO RAMOS, Roberto Antonio, (2020), "Aquel romance bárbaro": el chisme como imaginario popular en la novela *Una de dos* de Daniel Sada", *Revista Humanidades [online]*, vol. 10, n. 2, pp. 1-15.

BASSOLS, Mario, (2012), "Representación de la ciudad en la literatura: un estudio sobre Juárez, Mexicali y Tijuana", en José Manuel Prieto González (coordinador), *Poéticas*

urbanas: representaciones de la ciudad en la literatura, UANL, Monterrey, pp. 281-329.

CANDELARIO MARTÍNEZ, José Miguel, (2015), "Espacio, Lenguaje E Identidad En Estrella De La Calle Sexta De Luis Humberto Crosthwaite", *Connotas. Revista De crítica Y teoría Literarias*, n.14-15 (diciembre), pp. 113-27 [Disponible en el enlace: https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/81, fecha de consulta 11 de octubre de 2024].

COTA TORRES Édgar, (2008), "Disipando el mito fronterizo: la "leyenda negra" en la frontera norte de México y en "Todos los barcos" de Luis Humberto Crosthwaite", *South Atlantic Review*, Winter, vol. 73, n. 1, pp. 106-117.

DONAT, Mara, (2013) "El caos en los barrios de la Frontera en la obra narrativa de L.H. Crosthwaite", *Altre modernità*, pp. 405-425.

FOUREZ, Cathy, (2010), "A.B.U.R.T.O. de Heriberto Yépez: Tijuanalandia ou le show de la précarité", en *Transamériques. Les échanges culturels continentaux*, 11e Colloque international du CRICCAL. Paris, n. 39, vol. 16-18 octubre 2008, pp. 183-192.

GERARDO GÓMEZ, Michel, (2021), "El Ser Fronterizo como un yo fracturado en Instrucciones para cruzar la frontera de Luis Humberto Crosthwaite", *Revista Iberoamericana*, vol. 23, n. 2, pp. 179-208.

GÓMEZ GARCÍA, E. M., (2006), *Yo no soy You: las fronteras de la hibridez en la Tijuana de Luis Humberto Crosthwaite*, Seattle: University of Washington.

GONZÁLEZ, Ana Gabriela Hernández, (2016), "Visiones de La Frontera Desde 'Dentro': Los Escritores Bajacalifornianos Hablan", *Confluencia*, vol. 31, n. 2, pp. 217–19.

HERNÁNDEZ, M. A. (2000), "The disintegration of community in Luis Humberto Crosthwaite's *El gran pretender*", *Studies in the Literary Imagination, 33*(1), pp. 133-139.

—, (2005), "Las (im)posibilidades del amor en la frontera norte: *La luna siempre será un amor difícil* de Luis Humberto Crosthwaite", *Confluencia*, vol.20, n. 2, pp. 112-121.

KUNZ, Marco, (2012), "Tijuana la indefendible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez", en *Nuevas Narrativas Mexicanas*, Marco Kunz, Cristina Mondragón, Dolores Phillipps-López (EDS.), Red Ediciones S.L., Barcelona, pp. 259-270.

LAMB, Jeffrey N, (2003), "Cholo Identity: A Look at 'El Gran Preténder.'", *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 27, n. 1, pp. 26–33.

LE JOLIFF, Tatiana C. (2018), "La reescritura fronteriza del Padre Nuestro en "Salmo 1997" de David Aniñir y "Misa Fronteriza" de Luis Humberto Crosthwaite", *Chasqui*, vol. 47, n. 1, pp. 3–16.

LIPPI, Chiara, (2021), "Piense en esto: de preferencia no lo hagas. Entrevista con Luis Humberto Crosthwaite.", *PopMeC Research Blog*, pp. 1-7.

LLARENA, Alicia, (2007), "El centro está en el Norte: Luis Humberto Crosthwaite", en Alma Leticia Martínez Figueroa (ed.), *Literatura mexicana e Hispanoamericana. Perspectivas de estudio y propuestas historiográficas*, Universidad de Sonora (México), pp.145-158.

MARTIN, Joshua D., (2017), "No hay Frontera si no existe la necesidad de cruzar': Transnationalism and Topographies of Dispossession in Short Stories by Luis Humberto Crosthwaite", *Polifonía Scholarly Journal,* Vol. VII, Issue I, Austin Peay State University, Clarksville, Tennessee, pp. 76-91.

MCGEE, Anne M., (2012) "*Cruzando fronteras estructurales en Estrella de la Calle Sexta de Luis Humberto Crosthwaite",* XVII Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, University of Texas.

MEJÍA, Adalberto, (2018), "Meditaciones sobre la frontera en *El imperio de la neomemoria* de Heriberto Yépez", *Acta Hispanica*, *23*, pp. 213–223.

MÉNDEZ, Elena, (2007), "El viaje que transforma: Rosario Sanmiguel", texto aparecido en Homines.com, Portal de Arte y Cultura. La entrevista ha sido realizada el 24 de agosto de 2007. Disponible en el enlace: https://www.homines.com/palabras/entrevista_rosario_sanmiguel/index.htm, fecha de consulta: 2 de febrero 2024; [s/p].

MONTES, Elizabeth, (1997) "Rosario Sanmiguel: *Callejón Sucre y otros relatos*", *Revista Literatura Mexicana Contemporánea*, vol.1, n.5, pp. 94-97.

ORDOÑEZ, Edith M., (2012), "Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la inmigración de México a Estados Unidos", *Latinoamérica*, *Revista de estudios Latinoamericanos*, (54), pp. 269-295.

—, (2014), "Tres circos, tres novelas buscando un lugar en el desierto mexicano: la territorialización de los confines", *Taller de Letras*, n. 55, pp. 113-129.

—, (2018) "Dos lados opuestos y una experiencia fronteriza: deixis del cruce en los relatos de Rosario Sanmiguel y Sandra Cisneros", *Visitas al Patio*, *Revista del Programa de Lingüística y Literatura de la Universidad de Cartagena*, n.12, Colombia, pp. 17-33.

PALAVERSICH, Diana, (2003) "La vuelta a Tijuana en seis escritores", En: *Aztlán*, 28, 1, pp. 97-125.

—, (2012), "Ciudades invisibles. Tijuana en la obra de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Francisco Morales y Heriberto Yépez", *Iberoamericana*, XII, n. 46, (junio), pp. 99-110.

—, (2018), “Estampas de guerra: *El karma de vivir al norte* de Carlos Velázquez y *Cuando las banquetas fueron nuestras* de Mirna Pastrana”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 955-973.

PARK, Jungwon, (2011) “Comunidad sin comunidad: migración, nostalgia y deseo comunitario en Luis Humberto Crosthwaite.”, *Chasqui*, vol. 40, n. 1, pp. 66–79.

PELÁEZ, Patricia Isabel, (2008), “El mosaico fronterizo en la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite.” En N. Guzmán (Coord.), *Narrativa mexicana del norte. Aproximaciones críticas*, México: University of Texas al El Paso, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Eón, pp. 117- 132.

PILLADO, Miguel Ángel, (2016), “La (des)mitificación de Tijuana en *Al otro lado* de Heriberto Yépez”, *Revista de estudios hispánicos,* vol.50, n. 2, pp. 439-461.

REMÓN-RAILLARD, Margarita, (2013), “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”, *ILCEA* [En línea, vol. 18 | 2013, fecha de consulta 12 de junio de 2022].

RIBAS-CASASAYAS, Alberto, (2013), “La posthibridez en las narraciones fronterizas de Heriberto Yépez.” *Chasqui*, vol. 42, n. 1, pp. 77–94.

RÍOS, Carlos (2009), “Frontera ubicua. La literatura es de índole chamánica. Una conversación con Heriberto Yépez.”, *Literal. Latin American Voices,* vol. 17, pp. 52-54. Recuperado de https://literalmagazine.com/frontera-ubicua-la-literatura-es-de-indole-chamanica-conversacion-con-carlos-rios/, fecha de consulta 23 luglio de 2022.

RITONDALE, Elena, (2017) “Ni ciudad maldita ni no lugar. La Tijuana fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite”, *Dimensiones, El espacio y sus significados en la literatura hispánica,* edited by Raquel Crespo-Villa, Pastor, pp. 53-60.

—, (2018), *Fronteras de la posmodernidad mexicana. mexicana. Tijuana, la representación de la violencia y el mito en la obra de Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Regina Swain, Rafa Saavedra y Mayra Luna (1990-2015),* tesis presentada para optar al Doctorado en Filología Española, años académico 2017-2018, director: Mauricio Zabalgoitia Herrera, tutora: Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autónoma de Barcelona (UAB), Facultat de Filosofia I LLeteres, Departament de Filologia Espanyola.

—, (2019), “Mayra Luna y la «escritura como sanación» en una autora fronteriza”, *Revista Iberoamericana,* vol. LXXXV, n. 268, Julio-septiembre, pp. 779-793.

RIVERA GARZA, Cristina, (2012, 10 de abril), "Norteña hasta el tope", *Milenio* [online] recuperado de http://ashbi.blogspot.com/2012/04/nortena-hasta-el-tope.html, fecha de consulta 8 de septiembre de 2023.

RODRÍGUEZ, Sonia A., (2022), "Feminine Migration, Space, and Memory in Bajo el puente (2008) by Rosario Sanmiguel", en *Signos Literarios*, vol. XVIII, n. 35, January-June, pp. 120-145.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (1998) "El espacio narrativo de *Callejón Sucre y otros relatos* de Rosario Sanmiguel", *Tema y Variaciones de Literatura: escritoras mexicanas del siglo XX*, n.12, pp. 229-248.

—, (2000) "Desde la frontera: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite", *Revista de literatura mexicana contemporánea*, v.5, n. 12, pp. 82-88.

—, (2003), *Escenario del norte de México: Daniel Sada, Gerardo Cornejo, Jesus Gardea y Ricardo Elizondo*, México: UNAM.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana, (2008a) *La comunidad transfronteriza: la subcultura del reciclaje y la reconfiguración social de la mujer en el norte de México*, texto presentado en el taller temático México-Alemania. *Poder, espacio y cultura/s en las ciudades*, Berlín, Alemania, pp.1-24.

—, (2008b) "La fragilidad como fuente de grandeza en Luis Humberto Crosthwaite", en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, UTEP/Tecnológico de Monterrey/Eón, México, vol. 15, n. 38, julio-septiembre, pp. 51-66.

—, (2014), "La literatura de frontera: apología de la posmodernidad en Luis Humberto Crosthwaite, Amaranta Caballero y Rosario Sanmiguel", en Marco Kuns y Cristina Modragón (eds.), *Nuevas Narrativas Mexicanas 2. Desde la diversidad*, Barcelona: Linkgua Digital, pp. 242-262.

ROMERO, Miriam, (2020), "La formación del tercer espacio en Estrella de la Calle Sexta de Crosthwaite", *Diseminaciones*, vol.3, n.5, UAQ, pp. 43-61.

RUBIO REYES, Antonio, (2019), "Rosario Sanmiguel: primera vista", *La Santa Crítica* (revista en línea), enlace al artículo: https://lasantacritica.com/barahunda/rosario-sanmiguel-primera-visita/, s/p [fecha de consulta: 17 de febrero de 2024].

RUIZ, José Salvador, (2009), "Cholo y ciudadanos en El gran preténder", *Revista Casa del tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, n.26-27, diciembre-enero 2009/2010, pp. 59-64.

RUIZ MÉNDEZ José Salvador, COTA TORRES Édgar, (eds.) (2014), *En voz propia*, *in their own voices. Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos.*

México y USA: University of Colorado, Universidad Autónoma de Baja California y Editorial Artificios.

RUZZI, Silvia, (2014), "*Al Otro Lado* De Heriberto Yépez. Percepciones Desde Y Sobre La Frontera México- Estados Unidos", en Magadalena López, Ângela Fernandes, Isabel Araújo Branco, Margarida Borges, Raquel Baltazar, Sonia Miceli (Eds), *ACT 29 - Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispânica – Novas Perspectivas em Diálogo*, Lisboa: Húmus/Centro de Estudios Comparatistas, pp. 109-120.

SIFUENTES RODRÍGUEZ, Carlos, (2020), "Más allá de las mitologías fronterizas. Paisajes tijuanenses en la narrativa de Heriberto Yépez", en *Escrituras Plurales: Resonancias*, coord. Por M. Carmen Domínguez Gutiérrez, Edivaldo González Ramírez, Sofía Mateos Gómez, v.9, COLLOQUIA - CRIMIC UNIVERSITÉ, Paris, pp. 419-436.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (2003), "The Rearticulation of the Border Territory in the Stories of Rosario Sanmiguel", en Pablo VILA (ed.), *Ethnography at the border,* University of Minnesota Press, Minneapolis, pp. 279-305.

—, (2015) *Estrategias narrativas y fronteras textuales en "La otra habitación" de Rosario Sanmiguel*, en T. CALDERÓN LE JOLIFF y E. ORDOÑEZ, *Afpunmapu, Fronteras, Borderlands, Poética de los confines: Chile-México*, Colección Dársena/Estudios, Departamento de Literatura y Ciencias del Lenguaje, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, pp. 127-145.

TORRES, Alexander, (2018), "Entre la materia y la memoria: la tensión entre la durée y los recuerdos de Tijuana en Idos de la mente de Luis Humberto Crosthwaite", Testo presentado en The 49th NeMLA Annual Convention "*Global Spaces, Local Landscapes and Imagined Worlds*" Pittsburg, PA, Apr. 12-15, pp.1-13. [Texto Disponible en el enlace: https://www.researchgate.net/publication/324574644_Entre_la_materia_y_la_memoria_la_tension_entre_la_duree_y_los_recuerdos_de_Tijuana_en_Idos_de_la_mente_de_Luis_Humberto_Crosthwaite, fecha de consulta 7 de junio de 2024].

TORRES MOJICA, Tarik, (2015), "*Misa fronteriza* de Luis Humberto Crosthwaite: literatura e identidad desde la frontera", *Gramma*, vol. XXVI, n. 55, pp. 104-119.

TORRES SAUCHETT, Martin, (2011), "La ciudad fronteriza de Luis Humberto Crosthwaite en *Estrella de la Calle Sexta* e *Instrucciones para cruzar la frontera*", *Connotas*, *Revista de crítica y teoría literaria*, Universidad de Sonora, vol. 7, n. 12, pp. 9-20.

TREVISAN, Ana Lucía, (2017), "Espacios fragmentados en la frontera de México: la narrativa de Luis Humberto Crosthwaite y Eduardo Antonio Parra", *RUA, Campinas, SP*,

v. 23, n. 2, pp. 177–185. Disponible en el enlace: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8651137, fecha de consulta 22 abril de 2022.

VILANOVA, Núria, (2018), "Otras *performances*: la frontera de Crosthwaite en contraste", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1049-1061.

VILLA PÉREZ, Josefina Elizabeth, (2010), *La frontera norte de México como modelización de mundo en Estrella de la Calle Sexta de Luis Humberto Crosthwaite*, Universidad Autónoma de Puebla.

—, (2016), "El habla fronteriza en Estrella de la Calle Sexta de Luis Humberto Crosthwaite", *Connotas*, *Revista de crítica y teoría literarias*, n.16, Universidad de Sonora, pp. 63-81.

VILLORO, Juan, (2000a), "Estrella de la Calle Sexta de Luis Humberto Crosthwaite", *Letras Libres*, 24, Recuperado de: https://www.letrasli-bres.com/mexico/libros/estrella-la-calle-luis-humberto-crothwaite.

—, (2000b), "Nada que declarar. Welcome Tijuana", *Letras Libres*, 17. Recuperado de https://www.letraslibres.com/mexico/nada-que-declarar-welcome- to-tijuana.

II.II. Bibliografía crítica general de referimiento

AFFUSO, Olimpia, (2012), "Nostalgia: un atteggiamento ambivalente", *Sociologia Italiana AIS – Journal of Sociology*, n.0, vol.1, pp. 107-126.

AÍNSA, Fernando, (2006), *Del topos al logos: propuestas de geopoética,* Iberoamericana Verveurt, Madrid.

AGAMBEN, Giorgio, (2006), *Che cos'è un dispositivo?,* Edizione Nottetempo, Roma.

ALMARAZ ALVARADO, Araceli, (2011), "Panorama general de la frontera norte de México en el siglo XX", en María del Rosio Barajas Escamilla [et al.] *Desarrollo de la normatividad y las políticas públicas en la frontera norte de México en el siglo XX*, 1a ed. – Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 39-106.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, (2002), *Espacios narrativos*, Universidad de León, España.

—, (2003), "Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.12, Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [enlace: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1v5x4, fecha de consulta 10 octubre de 2023], pp. 549–570.

ÁLVAREZ de LARA, Rosa María (coord.), (2003), *La Memoria de las olvidadas: las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, Instituto de Investigación Jurídica, n.14, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

ANZALDÚA, Gloria, [1987] (2016), *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, traducción de C. Valle, Colección Ensayo, Artes Gráficas Cofás, Madrid.

ANDERSON, Benedict, (1993), *Comunidades Imaginadas, reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, VERSO *Imagined Communities*, *Reflections on the Origin and the Spread of Nationalism*, Londres y Nueva York 1983, Traducción de Eduardo L. Suarez, Fondo de Cultura Económica, México.

ARCILA E., María Teresa, (2014), "Frontera, entrelugar o tercer espacio", *Agenda Cultural Alma Máter*, (213), pp. 2-6. [Disponible al enalce: https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/20432, fecha de consulta 17 de noviembre de 2022].

ARRIAGA RODRÍGUEZ, Juan Carlos, (2012), "El concepto frontera en la geografía humana", *Perspectiva Geográfica*, vol.17, enero-diciembre, pp. 71-96.

ASHCROFT, T., GRIFFITHS, AND H. TIFFIN (eds.), (1989) *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Routledge.

AUGÉ, Marc, (1994), *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa.

—, (2007) "Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana*"*, en *Contraste: Revista cultural* n. 47, pp. 101-107.

BACHELARD, Gaston, [1965] (2011), *La poetica dello spazio,* traduzione di Ettore Catalano, Edizioni Dedalo, Bari. Título original: *La poétique de l'espace.*

BAJTÍN, Mijaíl, [1975] (1989) *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*, Traducido por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid.

BARAJAS ESCAMILLA, María del Rosio, Araceli Almaraz Alvarado, Marcos Sergio Reyes Santos, Josefina Pérez Espino (coord.), (2011), "Normatividad y políticas de desarrollo económico en la frontera norte de México", en *Desarrollo de la normatividad y las políticas públicas en la frontera norte de México en el siglo XX*, 1a ed. – Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 145-202.

BARCIA, Pedro Luis, (2003), "El espacio literario: su configuración en Adán Buenosayres", *Revista de Literaturas Modernas*, n. 33, Ciudad Mendoza, Argentina, pp. 7-28.

BARTHES, Roland, (1968), *El efecto de realidad*, Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications, Ediciones Godot, 2017 [1968], pp. 229-238.

BERGSON, Henri, (2006), *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. Pablo Ires, 1ra. edición en español, Buenos Aires: Editorial Cactus.

BERNAL, Ignacio (coord.), (2008), *Historia general de México: versión 2000*, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, México [Edición digital a partir de la de México D.F., disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0897084, fecha de consulta 8 de febrero de 2022].

BERTONI, F., (2007), *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino.

BHABHA, K. Homi, (1994) [2002] *El lugar de la cultura*, traducción de César Aira, título original *The Location of Culture*, Londres y Nueva York, Routledge, (1994), Buenos Aires: Manantial.

BOYM, Svetlana, (2001), *The future of nostalgia*, New York, Basic Books.

BRENNA, Jorge E., (2011), "La mitología fronteriza: Turner y la modernidad", *Estudios fronterizos, nueva época*, vol.12, n.24, julio-diciembre, pp. 9-34.

BRUCE-NOVOA, Juan, (1995/1996), "The U.S-Mexican Border in Chicano Testimonial Writing: A Topological Approach to Four Hundred and Fifty Years of Writing the Border", *Discourse*, 18, 1&2, pp. 32-53.

BUSTAMANTE, Jorge A., (2017), "Frontera México-Estados Unidos: reflexiones para un marco teórico", *Frontera Norte*, 1 (1), pp. 7-24.

CANCELLIER, Antonella, (2015), "La Profezia in forma di croce di Pasolini e la sua eco in varie geografie: Tijuana, Ceuta e Melilla, e tutto il nostro Mediterraneo", *Oltreoceano: rivista sulle migrazioni*, vol. 10, Udine: Forum Editrice, pp. 201-208.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo, (1998), *Introducción: la traslocalización discursiva de 'Latinoamérica' en tiempos de globalización*, *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*, México, Porrúa.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago, (2005) *La poscolonialidad explicada a los niños*, Editorial Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, Colombia.

CEBALLOS RAMÍREZ, Manuel, (2003), "II. Consideraciones históricas sobre la conformación de la frontera norte mexicana", en Valenzuela Arce, José Manuel, (coord.), *Por las fronteras del norte, Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México, pp. 72-87.

CERTEAU, Michel de, [1990] (2000), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard, traducción de Alejandro Pescador, México, Cultura libre, Universidad Iberoamericana. Título en francés: *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, Gallimard, 1990.

CLAVAL, Paul, (1982), *Espacio y poder*, [1° edición en español] México, Fondo de Cultura Económica.

CORNEJO POLAR, Antonio, (1982), *Sobre Literatura y crítica Latinoamericana*, Ediciones de Facultad de Humanidades y Educación, Universidad central de Venezuela, Caracas.

—, (1996), "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno*"*, *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n. 176-177, pp. 837-844.

—, (2003), *Escribir en el aire, Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas,* Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP), Latinoamericana Editores, Lima.

CORONIL, Fernando, (1998) *Más allá del occidentalismo. Hacia categorías geohistóricas no imperialistas*, *Teorías sin disciplina. Latinoamericanismo, postcolonialidad y globalización en debate*, (Castro-Gómez, Mendieta, eds.) México, Porrúa.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, [1980] (1987), *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press,

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, (1998), *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Ediciones Era, México D.F.

—, [1980] (2004), *Mil Mesetas*, Pre-textos, Valencia.

DELEUZE, Gilles, [1989] (2022), "Che cos'è un dispositivo", in *Due regimi di folli e altri scritti (1975-1995)*, traduzione italiana a cura di Deborah Borca, Orthotes, pp. 279-287.

DEL VALLE, Teresa, (1999), "Procesos de la memoria: cronotopos genéricos", en *Áreas. Revista Internacional de Ciencias Sociales*, Núm. 19, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 211-225.

DÍAZ, Luis Omar, (2012), "Ritornelo y Territorialidad: trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de 'Mil Mesetas'", *Observaciones Filosóficas*, n.14, [en línea], Disponible en el enlace: https://www.observacionesfilosoficas.net/ritorneloyterritorialidad.htm#, fecha de consulta 12 de septiembre de 2022.

DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam, ZAVALA, Iris M. (coords.), (1993), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoria feminista: discursos y diferencia. Enfoques feministas de la literatura española*, Editorial Antrophos: Barcelona.

FOUCAULT, Michel [1966] (1970), *Les mots et les choses*, Gallimard: Paris.

—, (1968), *Politics and the Study of Discourse*, en Burchell, G., Gordon, C., & Miller, P. (Eds.), (1991) *The Foucault Effect, Studies in Governmentality, with Two Lectures by and an Interview with Michel Foucault,* Chicago: The University of Chicago Press.

—, [1969] (2013), *L'archéologie du savoir*, traduzione italiana a cura di G. Bigliolo, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, prima edizione digitale 2013 da quinta edizione BUR Saggi (2009).

—, (1983a), *El orden del discurso*, Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets, España.

—, (1983b), *El discurso del poder*, colección "Colección Alternativas, Serie Construcciones", 5, Foucault, Michel 1926-1984, presentación y selección Oscar Terán, Folios Edición, México.

—, (2010), *El cuerpo utópico. Heterotópias*. Buenos Aires, Nueva Visión.

—, (2014), *Utopie, Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Napoli: Cronopio.

FUENTES MARES, José, (1984), *Genesis del expansionismo norteamericano*, México, Grijalbo.

GARCÍA-AVELLO, Macarena, (2018), "La frontera como zona de contacto transnacional en la literatura latina estadounidense", *Tropelías, Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Universidad de Zaragoza, n. 29, pp. 403-417.

GARCÍA CANCLINI, Néstor, (1989), *Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México.

—, (1997), "Arte desurbanizado, desinstalaciones fronterizas", en Sally YARD (ed.), *Fugitive Sites. New Contemporary Art Projects for San Diego-Tijuana*, México: inSite97, pp. 38-49.

GRAMSCI, Antonio, (1975), *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, 4 voll., Einaudi, Torino.

GRIMSON, Alejandro (coord.), (2003), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Argentina: Ediciones Ciccus, La Crujía.

GONZALEZ LUNA C., Ana María, SAGI-VELA, Ana, (a cura di), (2017), *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, di/Segni, Ledizioni, Milano.

GONZÁLEZ PÉREZ, Cándido, (2010), *El Programa Bracero*, Universidad de Guadalajara, México.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, [1986] (2006), *Micropolíticas, cartografías del deseo*, Traducción de Florencia Gómez, Traficantes de sueños, Madrid.

HAESBAERT, Rogério, (2011), *El mito de la desterritorialización: del 'fin de los territorios' a la multiterritorialidad*, traducción de Marcelo Canossa, México, Siglo XXI.

—, (2013), "Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad", *Cultura y representaciones sociales*, v. *8* (15), pp. 9-42. Disponible en el enlace:

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007811020130002000 01&lng=es&tlng=es, fecha de consulta 2 diciembre de 2022.

HALBWACHS, Maurice, (2004), *Los marcos sociales de la memoria*, postfacio de Gérard Namer; traducción de Manuel A. Baeza y Michel Mujica, Barcelona: Anthropos Editorial. Tít. original: *Les cadres sociaux de la mémoire*.

HAYE, Andrés, Pablo Herraz, Enzo Cáceres, Ricardo Morales, Manuel Torres-Sahli y Nicolás Villarroel, (2018), "Tiempo y memoria: sobre la mediación narrativa de la subjetividad histórica", *Revista de Estudios Sociales,* n. 65, pp. 22-35.

HERNANDO, Ana María, (2004), "El tercer espacio: cruce de culturas en la literatura de frontera", *Revista de Literaturas Modernas: Los espacios de la literatura*, n. 34, pp. 109-120.

HERNER, María Teresa, (2009), "Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari", *Huellas*, n.13, pp. 158-171.

HOBSBAWM, Eric, (1998), *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Barcelona, Crítica.

IGLESIAS PRIETO, Norma, (2014), "Tijuana provocadora. Trasfronteridad y procesos creativos", en Valenzuela Arce, José M., (coord.), (2014), *Trasfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales*, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, pp. 97-128.

KALDONE G., Nweihed, (1990), *Frontera y límite en su marco mundial. Una aproximación a la "fronterología"*, Caracas: Equinoccio, Universidad Simón Bolívar.

KANEV, Venko, (2003), "Paisaje y espacio en literatura", en *América: Cahiers du CRICCAL, Le paysage*, vol. II, n. 29, pp. 9-19.

KEARNEY, Michael, (1991), "Borders and Boundaries of State and Self at the End of the Empire", *Journal of Historical Sociology*, vol. 4, n. 1, pp. 53-73.

—, (1998) "Transnationalism in California and Mexico at the end of Empire", *In*: Thomas M. Wilson y Hastings Donnan (ed.), *Border Identities*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 117-141.

KEATING, Ana Louise, (2006) "From Bordelands and New Mestizas to Nepantla and Nepantleras. Anzaldúa Theories for social Change*"*, *Human Architecture*: *Journal of the Sociology of de the Self-Knowledge*, Vol. IV, pp. 5-16.

KING, Rosemary A., (2004) *Border Confluences. Borderland Narratives from the Mexican War to the Present.* Tucson: University of Arizona Press.

KLHAN, Norma, (2003) "Travesías/Travesuras: des/vinculando imaginarios culturales*"*, en J.M. Valenzuola Arce (Ed.), *Renacerá la palabra. Identidades y dialogo intercultural*, Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, pp. 111-130.

LACAN, Jacques, [1966] (2009), *Escritos 1*, traducción de Tomás Segovia y Armando, Suárez, México: Siglo XXI.

LIEURANCE, Suzanne, (2003), *The Prohibition Era in American History*, United States: Enslow Publishers.

LISÓN TOLOSANA, Carmelo, (1994), "Antropología de la Frontera", *Revista de antropología social*, n.3, Editorial Complutense, Madrid, pp. 75-103.

LLARENA ROSALES, Alicia, (2007), *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Culiacán: UAS.

LÓPEZ ESTRADA, Silvia, (1995), "Estructura familiar y empleo femenino en Tijuana", en *Mujeres,migraciones y maquilas en la Frontera Norte*, Montes, Soledad González, et al., (editors) 1st ed., El Colegio de México, pp. 165-188.

LOREY, David E., Lili BUJ, (1991), "El Surgimiento de La Región Fronteriza Entre Estados Unidos y México En El Siglo XX.", *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 53, no. 3, pp. 305–347.

LOTMAN, Jurij M, (1996), *La semiosfera. Vol. I Semiotica de la cultura y el texto,* selección y traducción del ruso de Desiderio Navarro, Madrid, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia.

MAGRIS, Claudio, (1999), *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, (Saggi 1974—1998), Garzanti, Milano.

MALTBY, William S., (1982), *La Leyenda Negra en Inglaterra. Desarrollo del sentimiento anti hispánico, 1558-1660*, México, FCE.

MARTÍNEZ, Oscar J., (1996), *U.S.-Mexico Borderlands: Historical and Contemporary Perspectives*, Jaguar Books on Latin America, vol.11, Rowman & Littlefield, Wilmington.

MATTHAI QUELLE, Horst, (1990), "El hombre y sus fronteras. Una visión filosófica", en *Estudio sobre las Culturas Contemporáneas*, vol. IV, n. 11, marzo, Universidad de Colima, México, pp. 37-58.

MIGLIORATI, Lorenzo, (2010), *L'esperienza del ricordo. Dalle pratiche alla performance della memoria collettiva*, Laboratorio Sociologico. Sociologia e Storia, Franco Angeli: Milano.

MIGNOLO, Walter D., (1995) *The Darker Side of Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, The University of Michigan Press, Michigan.

—, (1996) "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (Latinoamericanos) de áreas*"*, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, N. 176-177, Julio-Diciembre, pp.679-696.

—, (2003), *Historias locales y diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Akal, Madrid, pp. 7-61.

—, (2011) *De la Hermenéutica y la Semiosis Cultural al Pensar Descolonial*, con introducción de Gustavo Verdesio, Editorial Universitaria Abya-Yala, Quito.

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia, (2014), "Ciudad Juárez. Sobrevivir: vidas superfluas y banalidad de la muerte", *Alter/nativas, Latin American Cultural Studies Practices*, autumn, n. 3, pp. 1-25.

MONÁRREZ FRAGOSO, Julia, Luis E. CERVERA GÓMEZ, César M. FUENTES FLORES, Rodolfo RUBIO SALAS (coords.), (2021), *Violencia contra las mujeres e inseguridad ciudadana en Ciudad Juárez*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, Porrúa.

MONTANÉ, Julio César, (2004), "Las fronteras sonorenses", en *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, pp. 305-314.

MONTES GONZÁLEZ, Soledad, Olivia Ruiz, Laura Velasco, and Ofelia Woo, (eds.), (1995), *Mujeres Migración y Maquila En La Frontera Norte*, 1st ed. El Colegio de México.

NOYOLA ROJAS, Luis Fernando, LARA-RODRÍGUEZ, Luis Manuel, (2023), "Ciudad Juárez desde un bosquejo histórico de políticas migratorias nacionales", *Chihuahua Hoy*: *revista electrónica*, vol. 21, n. 21, [s/p]. [Artículo Disponible en el enlace: https://erevistas.uacj.mx/ojs/index.php/ChihuahuaHoy/article/view/5717, fecha de consulta: 3 de febrero 2024].

NORA, Pierre, [1984, 1986, 1992] (2008), *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*, traducción de Laura Masello, Ediciones Trilce, Montevideo, Uruguay.

PIMENTEL, Luz Aurora, (2001), *El espacio en la ficción,* México: Siglo XXI, UNAM.

PIÑERA RAMÍREZ, David y Jesús Ortiz Figueroa, (1987), "Efectos de la ley seca en la franja fronteriza. 1920-1933", en *Visión histórica de la frontera norte de México*, t. III, México, Centro de Investigaciones Históricas UNAM-UABC, pp. 155-162.

PIÑERA RAMÍREZ, David, (1989), "La Frontera Norte: de la Independencia a nuestros días", en Álvaro Matute, Carmen Vázquez Mantecón (editores), *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, v. 12, p. 27-50.

—, y PADILLA CORONA, Antonio, (1991), "El impacto de la ley seca en las fronteras canadiense y mexicana", en *Meyibó*, n. 2, enero-junio, pp. 5-11.

QUARTA, Emmanuele, CASCIONE, Giuseppe, (2022), "Storia e memoria: note sulla natura geografico- politica della nostalgia", *Iconocrazia*, v.1, n.21, pp. 155-167.

QUINTERO VENEGAS, Gino J., (2020), "La valoración ética del burro-cebra de Tijuana como recurso turístico y elemento de identidad y patrimonio", *Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio cultural*, vol. 18, n. 2, abril-junio, pp. 323-338.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel, (2010), *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*, Universidad de Cauca e Instituto PENSAR, Bogotá.

RICOEUR, Paul, [2000] (2004), *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires; título original: *La mémoire, la histoire, l'oubli.*

RINCONES, Rodolfo, (2004), "La frontera México-Estados Unidos: elementos básicos para su comprensión", *Araucaria, Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades* [en línea], vol.5, n.11, primer semestre, Universidad de Sevilla, España. [Disponible en el enlace: https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=28211506, fecha de consulta 8 octubre de 2022].

SAID, Edward W., (1978), *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente,* traduzione di Stefano Galli, Feltrinelli Editore. Originariamente pubblicato con il titolo di *Orientalism: Western Conceptions of the Orient,* London: Penguin.

SÁNCHEZ Sergio, RAVELO, Patricia, (2010), "Cultura obrera en las maquiladoras de Ciudad Juárez en tiempos catastróficos", *El Cotidiano*, núm. 164, noviembre-diciembre, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco Distrito Federal, México, pp. 19-25.

SÁNCHEZ MARTÍN, Eva, (2007), "Feminicidio y maquila en Ciudad Juárez", en *Revista d'Estudis de la Violència*, 2 (abril), pp. 2-12.

SEGATO, Rita Laura, (2008), "La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Cd. Juárez: Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado», *Debate Feminista*, n. 37 (abril), pp. 78-102.

SMITH, Andrew, (2004) *Migrancy, hybridity, and postcolonial literary studies,* The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies, ed. Neil Lazarous, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 241-61.

SOJA, Edward W., (1989) *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso.

—, (1996), *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and- imagined Places*. Cambridge, Mass.: Blackwell.

SPÍNDOLA ZAGO, Octavio, (2016), "Espacio, territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera", *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México *Nueva Época*, LXI, n.228, septiembre-diciembre, pp. 27-56.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, (1988), *Can the Subaltern Speak?*, en Nelson Grossberg Lawerence y Cary Nelson (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture,* Chicago, University of Illinois, pp. 271-313.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida (coord.), (1997), *México al tiempo de su guerra con Estados Unidos (1846-1848),* México: Secretaría de Relaciones Exteriores / El Colegio de México.

WESTPHAL, Bertrand, (2009), *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, traduzione di Lorenzo Flabbi, a cura di Marina Guglielmi, Roma: Armando. Opera originariamente pubblicata con il titolo di *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2007.

ZALAMEA, Fernando, (2018), "Hacia una resistencia sintética en filosofía matemática. Pensamiento lógico y pensamiento topológico en Riemann, Peirce y Grothendieck", *Spazio Filosofico,* 21 (1), pp. 27-33.

ZAVALA, Lauro, (2010), "Leer metaficción es una actividad riesgosa", *Literatura: teoría, historia, crítica*, n. 12, octubre, pp. 353-369.

ZENTENO QUINTERO, René M., (1995), "Del rancho de la Tía Juana a Tijuana: una breve historia de desarrollo y población en la frontera norte de México", en *Estudios Demográficos y Urbanos*, Jan-Apr., vol. 10, n. 1 (28), Colegio de México, pp. 105-132.

II.III. Bibliografía crítica sobre la Literatura de la Frontera Norte

ÁBREGO, Perla, (2011a) "La frontera como sistema simbólico en la literatura mexicana contemporánea", *Revista Surco Sur,* vol. 2: Iss. 3, pp. 47-52.

—, (2011b), *Espacio social y representación literaria de la frontera en la literatura mexicana contemporánea*, 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, Approved by Dr. Christina Karageorgou-Bastea, Nashville, Tennessee.

ALDACO, Guadalupe Beatriz, (comp.,), (1994), *Literatura fronteriza de acá y de allá*, *Memoria del Encuentro Binacional. "Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras",* Hermosillo, Sonora, México, CNCA–Instituto Sonorense de Cultura.

ALONSO HERRAIZ, Pablo, (2017), "Literatura del Norte: la palabra como identidad", *Revista TEFROS*, vol.15, n.2, julio-diciembre, pp. 118-139.

ARELLANOS ELÍAS, Eduardo, (1998), "La lengua y el libro en el noroeste de México", *Fronteras,* v. 3, n. 8, México, pp. 2-5 [Disponible en el Centro Virtual Cervantes, al enlace: https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/zacatecas/libro/comunicaciones/arellano.htm, fecha de consulta 3 noviembre de 2023).

AVILĚS, Elena, (2016), "Heterotopia: Re-Imagined Communities and Barrios Borderlands", *Confluencia*, vol. 31, n. 2, pp. 220–223.

BÁEZ, Yvette Jiménez de, (2012), "Frontera, Historia Y Literatura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 60, n. 1, pp. 323–355.

BARRERA ENDERLE, Víctor, (2012), "Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México", *Aisthesis*, n. 52, pp. 69-79.

BOSCH, Lolita, (2007), *Hecho en México*, Random House Mondadori, Barcelona.

BUSTAMANTE, Jorge, (1991), "Frontera México-Estados Unidos: reflexiones para un marco teórico", *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (Colima), 4, n. 11, pp. 11-35.

CABAÑAS, Miguel A., (2005), "Un discurso que suena. Élmer Mendoza y la literatura mexicana norteña", *Espéculo*, Madrid, Universidad Complutense, n. 31, s/p. [Disponible en el enlace: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/emendoza.html, fecha de consulta 7 octubre de 2022].

CAMPBELL, Federico, (2001), "La frontera del lenguaje", *La palabra y el hombre*, n.120, Xalapa, Veracruz, México, pp. 26-27.

CAMPOS DELGADO, Amalia, (2010), "La Línea '...está ahí, es algo que se ve, pero que también se siente': imaginarios de frontera de las juventudes "al sur", *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, año 8, vol. VIII, n. 2, diciembre, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, pp. 46-70.

CARRERA, Mauricio, (2009) "Del panteón al beyond: nociones y tendencias de la nueva narrativa del norte", *Casa del Tiempo*, vol. III, n. 29, pp. 9-15.

CASTILLO, Debra A. and María Socorro TABUENCA CÓRDOBA, (1998), *Border Women. Writing from La Frontera*, Minneapolis / London: University of Minnesota Press.

DI-BELLA, José Manuel/Gomez MONTERO, Sergio/Polkinhorn, Harry (eds.) (1987), *Literatura de frontera México/Estados Unidos. Memoria del primer encuentro de escritores de las Californias*, Mexicali/San Diego: Dirección de Asuntos Culturales/Institute for Regional Studies of the Californias.

ESTRADA, Oswaldo, (2021), "Border violence and broken dreams in 21st-century Mexican literature", *Chasqui*, vol.50, n.2, pp. 85-100.

FALLON, Paul, (2018), "La praxis de la teoría reciente sobre la frontera y negociaciones pendientes", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1081-1100.

FÉLIX BERUMEN, Humberto, (1994a) *El cuento contemporáneo en Baja California*, UABC, Mexicali.

—, (1994b), "El cuento entre los barbaros del norte (1980-1992)", en ALDACO, Guadalupe Beatriz, (comp.,), *Literatura fronteriza de acá y de allá, Memoria del Encuentro Binacional. "Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras",* Hermosillo, Sonora, México, CNCA–Instituto Sonorense de Cultura, pp. 93-118.

—, (1998), *De cierto modo. La literatura de Baja California*, UABC, Mexicali.

—, (2001a), *Narradores bajacalifornianos del siglo XX*, Fondo Editorial de Baja California, Mexicali.

—, (2001b), *Texturas, Artículos y ensayos sobre literatura de Baja California*, UABC, Mexicali.

—, (2001c), "Luis Humberto Crosthwaite y la escritura lúdica", en FÉLIX BERUMEN Humberto (ed.), *Texturas, Artículos y ensayos sobre literatura de Baja California*, UABC, Mexicali, p. 103-117.

—, (2003a), "Por las áridas tierras del norte o las fértiles fronteras del cuento en los estados fronterizos" en Alfredo Pavón, ed., *Púshale un Cuento al piano (La ficción en México),* Destino arbitrario 22, México: Universidad Autónoma de Tlaxcala / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tlaxcalteca de Cultura, pp. 23-55.

—, (2003b), *Tijuana la horrible. Entre la historia y el mit*o, El Colegio de la Frontera Norte, COLEF, Tijuana, México.

—, (2004), *La frontera en el centro. Ensayos sobre literatura*, Tijuana: UABC, México.

—, (2017), *De contrabando y mojado. La frontera imaginada (México-Estados Unidos),* Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, México.

—, (2018b), *La frontera norte como espacio de pertenencia, identidad y enunciación cultural y narrativa*, El Colegio de la Frontera Norte, ANTARES: Letras e Humanidades, Caxias do Sul, v.10, n.21, pp. 2-26.

GARCÍA, Cristina, (2007) *Voces sin Fronteras, Antología Vintage Español de literatura mexicana y chicana contemporánea*, New York: Vintage books.

GARCÍA-AVELLO, Macarena, (2018) “La frontera como zona de contacto transnacional en la literatura latina estadounidense”, *Tropelías,* Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Zaragoza, n. 29, pp. 403-417.

GARDUÑO, Everardo, LUCERO, Héctor, MAGAÑA, Mario, OVALLE, Paola, TAPIA LANDEROS, Alberto y VIZCARRA, Fernando, (2005), *La frontera interpretada. Procesos culturales en la frontera noroeste de México,* Universidad Autónoma de Baja California/Centro Cultural Tijuana/Congreso del Estado de Baja California, Mexicali.

GIGENA, Andrea Ivanna, (2011) “Lecturas poscoloniales y decoloniales de la analítica foucaultiana para el análisis en contextos de herencia colonial*”*, *Confluenze*, vol. 3, n. 2, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna, pp.1-21.

GIMÉNEZ, Gilberto, (2007a) “La frontera norte como representación y referente cultural en *México”*, *Cultura y Representaciones Sociales,* vol. 2, n. 3, pp. 17-34.

—, (2007b), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México: Conaculta, Iteso.

—, (2009), “Cultura, identidad y memoria: materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”, *Frontera Norte* 21, n. 41, pp. 7-32.

GÓMEZ MICHEL, Gerardo, (2018), “La fantasmagoría de la frontera en narrativas migratoria del Post-Boom”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1031-1048.

GÓMEZ MONTERO, Sergio, (1987), *Los caminos venturosos*, Mexicali, Baja California, México: Universidad Autónoma de Baja California.

—, (1993), *Sociedad y desierto. Literatura en la frontera norte*, México: Universidad Pedagógica Nacional.

—, (1990), “Femeninidad: desgarradura y otredad. La narrativa escrita por mujeres en la Baja California de hoy”, en Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura. Mexicana y Chicana Culturas en Contacto 2*, México: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, pp.169-176.

—, (1994), “La frontera y la formación de lenguaje”, en ALDACO, Guadalupe Beatriz, (comp.), (1994), *Literatura fronteriza de acá y de allá, Memoria del Encuentro Binacional. “Ensayo sobre la Literatura de las Fronteras”,* Hermosillo, Sonora, México, CNCA–Instituto Sonorense de Cultura, pp. 67-78.

—, (2003), *Tiempos de cultura, tiempos de frontera.* México: Fondo Regional para la Cultura y las Artes.

GONZÁLEZ, Alejandro G., (2008), *Espejos profundos: un atisbo a la narrativa fronteriza contemporánea*, San José State University, California.

GUZMÁN, Nora, (2009), *Todos los caminos conducen al norte. La narrativa de Ricardo Elizondo Elizondo y Eduardo Antonio Parra*, Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León.

GUZMÁN, Sergio Rommel Alfonso, (2006), "La Frontera Interpretada: Procesos Culturales En La Frontera Noroeste De México", *Culturales*, vol. 2, n. 4, pp. 177-182.

HERBERT, Julián, (2006), "El norte como fantasma", *Literal*, 19/20, pp.6-11. [Recuperado de http://yonkeherbert.blogspot.com/2010/02/el-norte-como-fantasma.html, fecha de consulta 2 febrero 2023].

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, (2012), "Frontera, historia y literatura", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 60, n.1, pp. 325-355.

KLAHN, Norma, (1994), "Writing the Border: The Languages and Limits of Representation", *Travesia*, 3:1-2, pp. 29-55.

LEMUS, Rafael, (2005), "Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana", *Letras Libres*, pp. 39-42. [Recuperado en https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_10700_8023.pdf, fecha de consulta 8 junio de 2022].

LOMELÍ, Francisco A., (2012), "La frontera entre México y Estados Unidos: transgresiones y convergencias en textos transfronterizos", *Iberoamericana*, vol. 12, n. 46, pp. 129–144.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, Malagamba Amelia y Urrutia Elena (coord.), (1988), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, México, Tijuana.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, Malagamba Amelia y Urrutia Elena (coord.), (1990), *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto 2*, El Colegio de México, El Colegio de la Frontera Norte, México, Tijuana.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord..), (1995), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX*, México: El Colegio de México, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer.

LÓPEZ TORRES Danira, Marlon MARTÍNEZ VELA, Josué Sánchez Hernández, (coords)., (2019), *Literatura Mexicana del Norte*, Colección Investigaciones (San Luis Potosí, México): Estudios literarios, El Colegio de San Luis.

MAGAÑA MANCILLAS, Mario Alberto, (2005), "Baja California-California: ensayo histórico de su conformación de frontera de gentilidad a frontera binacional" en GARDUÑO, Everardo, LUCERO, Héctor, MAGAÑA, Mario, OVALLE, Paola, TAPIA LANDEROS, Alberto y VIZCARRA, Fernando (coord..), *La frontera interpretada. Procesos culturales en la frontera noroeste de México,* Universidad Autónoma de Baja

California/Centro Cultural Tijuana/Congreso del Estado de Baja California, Mexicali, pp. 19-50.

MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo, (2012), "El *nomos* del norte", en MAHIEUX, Viviane, ZAVALA, Oswaldo (coord.), *Tierras de Nadie*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, pp. 9-24.

MARCO GONZALEZ, Ana, (2011), "Y la línea me cruzó a mí. Escritura y frontera en el norte de México", en NOGUEROL Francisca, JIMÉNEZ, María Ángeles, PÉREZ LÓPEZ, Ángel Esteban y MONTOYA JUÁREZ, Jesús (coords.), *Literatura más allá de la Nación: de lo centrípeto a lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI,* Iberoamericana, Vervuert, Madrid, pp. 103-123.

MARINI, A. M., (2019), "Alien/Alienígena: barrier y la representación de la otredad fronteriza", *Mitologías hoy*, vol. 20, pp. 165-179.

MCKEE IRWIN, Robert, (2018), "Trayectorias fronterizas más allá del Boom", *Revista Iberoamericana,* vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 911-935.

MILLER, Tom, (1981), On the Border: Portraits of America's Southwestern Frontier. New York: Harper & Row.

—, (2003), *Writing on the Edge. A Borderlands Reader*, Tucson: University of Arizona Press.

MONSIVÁIS, Carlos, (1981), "La cultura de la frontera", *Estudios fronterizos*, Reunión de universidades de México y Estados Unidos (ponencias y comentarios), México: ANUIES, pp. 299-310.

MONTEZEMOLO, Fiamma, (2006), "Tijuana, *becoming rather than being", Arxius de sociología*, n.14, juny, pp. 91-110.

—, (2009), "Cómo dejó de ser Tijuana laboratorio de la posmodernidad. Diálogo con Néstor García Canclini", Entrevista realizada el 7 de septiembre 2008, *Alteridades*, 19 (38), pp. 143-154.

MORENO De ALBA, José G., (1981), "Observaciones Sobre El Español En La Frontera Norte de México", *La Frontera Norte: Integración y Desarrollo*, edited by Roque González Salazar, 1st ed., El Colegio de México, pp. 85–94.

OLIVER, Felipe, (2018), "Representaciones estereotípicas del espacio fronterizo en algunas ficciones mexicana sobre Tijuana", *Catedral Tomada: Revista de crítica literaria latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 6, n. 11, pp. 370-388.

ORDOÑEZ, Edith, (2016), "Estética de los lugares de paso en la literatura de la frontera norte de México", *Chasqui*, *45*(2), pp. 122–138.

OJEDA, Norma, (2009), "Reflexiones acerca de las familias transfronterizas y las familias transnacionales entre México y Estados Unidos", *Frontera Norte*, vol. 21, n. 42, pp. 7-30.

PALAVERSICH, Diana, (2007), "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana", *Symposium*, vol. 61, n. 1, pp. 9-26.

—, (2014), "Otra mirada a la literatura del norte", en *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*, comps. Édgar Cota, José Salvador Ruiz y Gabriel Trujillo, Universidad Autónoma de Baja California, Mexicali, pp. 13-46.

PARRA, Eduardo Antonio, (2002), *Los límites de la noche*, Navarra: Era/Txalaparta.

—, (2001), "Notas sobre la nueva narrativa del norte", en Perucho Javier (comp.), *Estéticas de los confines*, Morelia/México DF: Coordinación General para la atención al Migrante Mochoacano: Verdehalago. Jornada Semanal, [en línea] [Disponible en el enlace: https://www.jornada.com.mx/2001/05/27/sem-parra.htm, fecha de consulta 6 diciembre de 2021].

—, (2004), "El lenguaje de la narrativa del norte de México", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 30, n. 59, pp. 71-77.

—, (2005), "Norte, narcotráfico y literatura", *Letras Libres*, octubre 2005, pp. 60-62; [Disponible en el enlace: https://letraslibres.com/wp-content/uploads/2016/05/pdf_art_10752_8047.pdf, fecha de consulta 6 junio de 2022].

—, (2015), "La tradición del norte", en *Norte. Una antología*, comp. Eduardo Antonio Parra, Ediciones Era, México, pp. 9-19.

PASTERNAC, Nora, DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (coords.), (1996), *Escribir la infancia: narradoras mexicanas contemporáneas*, México: El Colegio de México.

PARK, Jungwon, (2018), "Después del boom de los estudios fronterizos", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, University of Pittsburgh, pp. 897-907.

POLKINHORN, Harry, DI - BELLA, José Manuel, REYES, Rogelio (eds.), (1990), *Borderlands Literature: Towards an Integrated Perspective. Encuentro Internacional de Literatura de la Frontera*, San Diego/Mexicali: San Diego State University/XIII Ayuntamiento de Mexicali.

POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, Vol.1, Universidad Autónoma de Baja

California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California.

PRIETO GONZÁLEZ, José Manuel, (coord.), (2012), *Poéticas urbanas: representaciones de la ciudad en la literatura*, UANL, Monterrey.

RIVERA GARZA, Cristina, (2012, 10 de abril), "Norteña hasta el tope", *Milenio* [s/p, en línea]. Disponible en el enlace: http://ashbi.blogspot.com/2012/04/nortena-hasta-el-tope.html, fecha de consulta 2 noviembre de 2022.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel G., (2002), *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*, Monterrey: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

—, (2004), "Desde este lado del Río Bravo: frontera y narrativa", en Alejandro Mercado Celis y Elizabeth Gutiérrez Romero, eds. *Fronteras en América del norte. Estudios multidisciplinarios,* México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte / Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 161-171.

—, (2006), *Sin límites imaginarios: antología de cuentos del norte*, UNAM, México.

RODRÍGUEZ ORTIZ, Roxana, (2008a), "Disidencia literaria en la frontera México-Estados Unidos", *Andamios*, Revista de Investigación Social, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, volumen 5, numero 9, 2008, pp. 113-137.

—, (2008b), *Alegoría de la Frontera México-Estados Unidos: análisis comparativo de dos escrituras colindantes*, tesis dirigida por M. Torras Francés y F. Gargallo, para obtener el grado de doctora en Teoría de la Literatura y Literatura comparada, Facultad de Filosofías y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona, España.

—, (2011), "Deconstrucción del uso de la lengua materna en la literatura fronteriza", *Semiosis*, vol. VII, n. 13, pp. 143-164.

—, (2013), Cultura e identidad en la región fronteriza México-Estados Unidos. México: Ediciones Eón / UTEP.

—, (2018), "Tres postales sobre los límites de la hospitalidad en la frontera MEX-EUA", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1135-1149.

RUBIO REYES, Gerardo Antonio, (2019), *La espacialidad en la literatura juarense contemporánea: cuento y poesía (1988-2014)*, Tesis dirigida por Carlos Urani Montiel Contreras para obtener el título de Maestría en Estudios Literarios, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Ciudad Juárez, Chihuahua.

ROUSE, Rogers, (1988), "Mexicano, chicano, pocho. La migración mexicana y el espacio social postmoderno", *Unomàsuno*, n. 378, México, pp. 1-2.

RUIZ, Sandra, (2016), "Building from the Embers: A Mexicana-Chicana Memoir", [Review of *Confessions of a Book Burner: Personal Essays and Stories*, by L. Corpi], *Confluencia*, vol. 31, n. 2, pp. 224–226.

SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Josué, (2019), "Literatura del Norte: de la política cultural a la propuesta estética", en LÓPEZ TORRES Danira, Marlon MARTÍNEZ VELA, Josué Sánchez Hernández, (coord)., *Literatura Mexicana del Norte*, Colección Investigaciones (San Luis Potosí, México): Estudios literarios, El Colegio de San Luis, pp. 61-105 [digital].

SARAVIA QUIROZ, Leobardo, (1990), "Contexto regional de la creación literaria de la frontera", en Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia (coords.), *Mujer y literatura. Mexicana y Chicana Culturas en Contacto 2*, México: El Colegio de México/El Colegio de la Frontera Norte, pp. 189-194.

—, (1988), "Cultura y creación literaria en la frontera: notas para un paisaje", en POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, vol.1, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California, pp. 45-56.

SILVA-RODRÍGUEZ, Graciela, (2010*), Frontera norteña femenina: transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*, Ediciones Eón, D.F: México.

SILVA-RODRÍGUEZ, Graciela, HERNÁNDEZ-G., Manuel (eds.), (2012), *Chican@s y Mexican@s Norteñ@s: Bi-borderlands Dialogues on Literatary and Cultural Production*, Arizona State Univerisity, Ediciones Eón, México.

SISK, Christina, "Migración y muerte como castigo en la frontera México-Estados Unidos", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1063-1079.

SPENER, David, (2003) "Narrativas del mal: el coyote mexicano en el drama del cruce fronterizo", en B. Muñoz, S. Spitta (coords)*, Más allá de la ciudad letrada: crónicas y espacios urbanos*, Pittsburgh University Press, Pittsburgh, pp.379-409.

TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro, (1995), "Rosario Sanmiguel. Callejón Sucre y otros relatos", *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n. 1, 1995, pp. 110-118.

—, (1997), "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras en Frontera Norte", *Frontera Norte*, vol.9 (18), pp. 85-110.

—, (1998), *Mujeres y fronteras. Una perspectiva de género*, Instituto Chihuahuense de Cultura, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, Chihuahua, México.

—, (2003), “Las literaturas de las fronteras”, en Valenzuela Arce, José Manuel (coord.), *Por las fronteras del norte, Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 393-427.

—, (2018), “Una conversación imaginada sobre las literaturas de las fronteras a más de 20 años”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 1173-1193.

TORRES, Francisco Vicente, (1991), *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*, México: Editora y Distribuidora Leega.

TORRES SAUCHETT, Martín, (2013), *Recreación del espacio fronterizo: imágenes en la Literatura de la Frontera en Baja California, México*, Tesis doctoral dirigida por Niall Binns, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española, Madrid.

TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, (1988), “La frontera: visiones vagabundas”, en POLKINHORN, Harry, TRUJILLO MUÑOZ, Gabriel, REYES, Rogelio (eds.), (1988), *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza México-norteamericana / The Line: essays on Mexican/American Border Literature*, Vol.1, Universidad Autónoma de Baja California, San Diego State University, Editorial Binacional, México, Binational Press, California, pp. 137-170.

—, (1994), *Los signos de la arena. Ensayos sobre literatura y frontera*, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

—, (1997), *Literatura bajacaliforniana siglo XX*, Mexicali: Larva.

—, (2004), *Mensajeros de Heliconia. Capítulos sueltos de las letras bajacalifornianas 1832-2004*, Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

—, (2005), *La cultura bajacaliforniana y otros ensayos afines*, Tijuana: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro Cultural Tijuana.

—, (2006), *Manifiesto del nuevo regionalismo. El norte mexicano*, Mexicali: Editorial Larva, pp. 4-9.

—, (2012), “Baja California: literatura y frontera”, *Iberoamericana*, vol. XIII, n. 46, pp. 83-97.

—, (2013, 3 de agosto), “El norte en la literatura mexicana: ¿Tierras de nadie?”, en *Milenio* [online] Recuperado de https://www.pressreader.com/mexico/milenio/20130803/282961037760044, fecha de consulta 7 julio de 2022.

VALENZUELA ARCE, José Manuel, (1988a), *¡A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*, El Colegio de la Frontera Norte, Tijuana.

—, (1988b), *El color de las sombras. Chicanos, identidad y racismo,* México: Colegio de la Frontera Norte/Plaza y Valdés/Universidad Iberoamericana.

—, (coord.), (2003a), *Por las fronteras del norte, Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*, Consejo Nacional para las Culturas y las Artes, México.

—, (2003b), "Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-EE. UU" en *Fronteras de la modernidad en América Latina*, eds. H. Herlinghaus y M. Moraña, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, pp.159-182.

—, (2012), "Narcocultura,Violencia and ciencias Socio antropológicas", *Desacatos*, n. 38, enero-abril, pp. 95-102.

—, (coord.), (2014a), *Trasfronteras: fronteras del mundo y procesos culturales*, Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.

—, (2014b), "Ciudad Juárez, la frontera más bonita", *Alter/nativas, Latin American Cultural Studies Practices*, autumn, n. 3, pp. 1-16.

VIGUERAS-FERNÁNDEZ, Ricardo, (2015), "Edmond Baudoin y Troub's en Ciudad Juárez: del mito a la vida cotidiana", en *Tebeosfera, segunda época*, 13 (2-VII), Asociación Cultural Tebeosfera, Sevilla. [Disponible en el enlace: https://revista.tebeosfera.com/documentos/edmond_baudoin_y_troubs_en_ciudad_juarez_del_mito_a_la_vida_cotidiana.html, fecha de consulta 24 febrero de 2023].

VILA, Pablo, (2000), *Crossing Borders. Reinforcing Borders. Social Categories, Metaphors and Narrative Identities on the U.S-Mexico Border*, Austin: University of Texas Press.

VILLA PÉREZ, Josefina Elizabeth, (2021), "Del pochismo al lenguaje híbrido de la frontera", Conferencia del *Congreso de Historia de Baja California, Memorias de la edición 2020*, Gobierno del Estado de Baja California, México, pp. 222-225.

VILANOVA, Núria, (2017), "Colonialismos, poscolonialismos y poderes hegemónicos en la frontera norte de México: arte, literatura y resistencia cultural", *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 9 (Julio), pp. 189-206.

YÉPEZ, Heriberto, (2001), "Todas contra todos (¡Lea y vea como la tijuanologia mató a la recién nacida posmodernidad!)", *Complot Internacional*, 52, (junio), pp.45-51.

—, (2005a), "Prolegómenos a toda tijuanología del peor-venir", en *Letras Libres*, 7, n.83, pp.27-31. [Artículo en línea disponible en: http://www.letraslibres.com/130 Ballester Pardo | Poetas en la frontera de México-Estados Unidosmexico/prolegomenos-toda-tijuanologia-del-peor-venir, fecha de consulta 27 de octubre de 2021].

—, (2005b), "Tijuana: Procesos de una ciudad de ciencia ficción sin futuro", en *Tijuana Sessions*, Madrid: Turner, pp.36-43.

—, (2007), “La frontera como falla”, *Metapolítica*, 11 (52), pp. 49-53.

—, (2010), “Lo post-transfronterizo”, en *Literal. Latin American Voices*, 21, pp. 26-32.

—, (2014a), “Entrevista sobre la literatura de Tijuana y fronteriza”, en Édgar Cota Torres y José Salvador Ruiz Méndez (coords.), *En voz propia. In ther own voices. Entrevistas con narradores de la frontera México-Estados Unidos*, México: Editorial Artificios / University of Colorado / Colorado Springs / Universidad Autónoma de Baja California, pp. 253-264.

—, (2014b), “Perder tu cara, perder tu nombre”, en *Milenio*, online [Recuperado del archivo al enlace: https://www.milenio.com/cultura/perder-tu-cara-perder-tu-nombre, fecha de consulta 5 de marzo de 2023, s/p],

—, (2018) “Nuevas Tijuanologías: del hibridismo a las rudologías en las estéticas fronterizas”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, n. 265, octubre-diciembre, pp. 975-993.

—, (2022) “Confesiones de un narco-escritor”, ponencia leída en línea el 1 de noviembre de 2022 por invitación de Dra. Mónica Torres Torija Cátedra Palimpsesto, Universidad Autónoma de Chihuahua.

ZAVALA, Lauro, (2002), “El cuento ultracorto bajo el microscopio”, *RLit, Revista de Literatura*, LXIV, n.128, pp. 539-553.

—, (2007a), *La Ficción Posmoderna Como Espacio Fronterizo: Teoría y Análisis de la Narrativa en Literatura y en Cine Hispanoamericanos*, México DF: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios/El Colegio de México.

—, (2007b), “De la teoría literaria a la minificción posmoderna”, *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 43, núm. 1, janeiro-abril, Universidade do Vale do Rio dos Sinos São Leopoldo, Brasil, pp. 86-96.

—, (2018), *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*, (2.ª ed.). Universidad Autónoma de la Ciudad de México – UACM, México.

ANEXOS

Anexos I.

Entrevista a Heriberto Yépez

La entrevista se llevó a cabo virtualmente en abril de 2024.

SARA TRENTINI: ¿Cómo ha evolucionado su concepto de "rudología fronteriza" y qué lo inspiró a explorar el manejo de los restos y residuos del ser fronterizo en su obra literaria?

HERIBERTO YÉPEZ: Lo fronterizo entre México y USA, y especialmente la cultura popular y artística-literaria de Tijuana, se solía definir con la metáfora y noción de lo "híbrido". Así ocurrió desde los años ochenta y, sobre todo, noventa. Lo imponían los Estudios Culturales y Sociología de García Canclini, lo promovieron festivales de arte binacionales, instituciones, curadores, críticos. La noción gustaba, nos gustaba a todos, creo. Pero desde un inicio me parecía inexacta, porque lo híbrido subrayaba, privilegiaba, la fusión, la síntesis, la unión de dos culturas. Era demasiado ideológica. Resolvía las contradicciones falsamente. Paulatinamente llegué a proponer la ruina, y no el híbrido, como una forma alterna de entender el choque entre culturas en esta frontera. Y de ahí lo que llamo rudología, el estudio de esas ruinas resultantes de ese encuentro y desencuentro, de esa fusión y fisión, que produce excedentes, desechos, ruinas, residuos. La rudología, además de mi forma teórica de entender mi entorno, me fue dado por mi propia vida práctica: pasé mi niñez en una colonia de clase media, en el centro de la ciudad, el Old Downtown, hecho de memorias, ruinas, de ambas culturas urbanas, la chicana, mexicoamericana, y la mexicana migrante del sur, incluso de la vieja cultura racista norteamericana. Y ya en mi juventud pasé a vivir en una colonia nueva del Este de Tijuana, muy pobre, hecha literalmente de materiales de desechos, sin servicios públicos. Y fue ahí donde terminé de entender que para entender la frontera había que ser un nuevo tipo de arqueólogo, de artista del archivo y el desecho, de rudólogo.

ST: ¿Qué significado tienen las ruinas humanas en su representación de la frontera y cómo contribuyen a la narrativa de sus novelas?

HY: La droga es parte de la cultura fronteriza. Y la narcocultura, sobre todo, produce ruinas, en los cuerpos, familias, mentes individuales. Mis novelas comenzaron a llenarse de esos personajes de barrios destruidos. Mis personajes son productos de mezclas de México y Estados Unidos, sí, pero sobre todo, son las ruinas del choque de ambos mundos.

ST: ¿Cuál es su enfoque al retratar los personajes en obras como "A.B.U.R.T.O." y "Al otro lado", y ¿cuál era su visión original para estas novelas dentro de un contexto narrativo más amplio?

HY: No necesariamente hago retratos. Más bien parto de ciertos tipos de sujetos, y los reinvento. Me interesa mucho crear tipos ficticios de seres. Incluso son abiertamente seres fantásticos. Mucha gente no nota que yo hago literatura fantástica en mis novelas. Como tienen tema fronterizo asumen que yo hago realismo urbano, realismo sucio y cosas por el estilo, pero si se lee atentamente más bien hago literatura fantástica, Border Sci Fi, narcorrealismo, es decir, realismo narcotizado, realismo drogado, es decir, anti-realismo.

ST: ¿Cómo utiliza el concepto de desintegración/fragmentación individual para explorar la identidad del sujeto fronterizo en sus novelas?

HY: Mis personajes se escinden, se fragmentan, incluso literalmente. Se desdoblan, en otros casos. Todo esto, por supuesto, tiene que ver con mis intereses en filosofía y psicología, que son otras dos de mis profesiones y estudios. Soy un tipo de escritor infrecuente en Latinoamérica, creo, donde los escritores siguen proviniendo de las clases medias o altas educadas. Yo soy un escritor salido de los barrios, pero que luego ingresó al mundo de la academia. Estudié en la Universidad de California, Berkeley, mi doctorado. Entonces cruzo muchos mundos. Y en ninguno me siento cómodo. En todos me siento como un extranjero, como un migrante no del todo bienvenido. Tampoco me sentía en casa en el Este de Tijuana, porque en el fondo yo sentía que yo había llegado ahí por una crisis económica. Entonces así como mi

vida ha sido una constante fragmentación, y desplazamiento, así también son mis tramas y personajes.

ST: ¿De qué manera aborda la frontera, tanto como realidad geopolítica como fenómeno psicológico, en su obra literaria y cómo influye en la experiencia de los personajes que habitan este espacio en sus novelas?

HY: La frontera es mi punto de partida y mi punto de llegada. Tú me entrevistas como narrador, pero yo en el fondo me considero esencialmente un poeta. Me siento un poeta que escribe novelas, que hace novelas de poeta. Como también hago crítica literaria, estudios, como poeta experimental. Creo que los poetas fuimos expulsados de nuestro paraíso, y tuvimos que tomar la prosa. Tuvimos que cruzar la frontera de los géneros literarios. Y por eso escribo en todos los géneros. Y en el caso de la frontera, para mí es una zona de desastre geopolítico, y económico, pero también es una utopía. Yo hago "literatura fronteriza" porque soy anarquista, y quiero que algún día este territorio se independice de México, y no sea subsumido por Estados Unidos, quiero que mi literatura sea abono para un nuevo país, una nueva cultura, que ahora sólo es un tubo de ensayo, un experimento previo a esa futura cultura autónoma.

Anexos II

Entrevista a Luis Humberto Crosthwaite

La entrevista se llevó a cabo virtualmente en junio de 2024.

SARA TRENTINI: En su obra literaria, ¿cómo integra los recuerdos de los habitantes de Tijuana para recrear una imagen más humana y concreta de la ciudad fronteriza? ¿De qué manera contribuyen estos recuerdos a la identidad y la vida cotidiana de sus personajes?

LUIS HUMBERTO CROSTHWAITE: Se integran por sí mismos al ser parte de mi memoria, son mis recuerdos y los recuerdos de la gente que ha estado cercana a mí; por esa misma razón resultan más humanas. Tijuana es un lugar en el mapa pero también es un microcosmos formado de gente que goza y sufre como cualquier ser humano. Cuando pienso mis historias se refleja el contexto de mi ciudad y quien dice ciudad dice identidad. El entorno influye en las personas. Creo que solo soy un observador atento a lo que sucede a mi alrededor, por eso se cuelan esas características en mis historias.

ST: Las transformaciones de Tijuana a lo largo del tiempo son un tema recurrente en su producción. ¿Cómo refleja usted estos cambios en sus relatos y cuál considera que ha sido el impacto más significativo de éstos en la vida de los habitantes de la ciudad?

LHC: Como dije anteriormente, soy un observador atento y supongo que se nota en lo que escribo, la Tijuana de *Instrucciones para cruzar la frontera* no es la misma de *Tijuana: crimen y olvido*. Quizá no soy consciente de las transformaciones de la ciudad porque es parte de mi vida cotidiana; sin embargo podría decir que el impacto más significativo ha sido la violencia, las reformas migratorias y el aumento en la presencia de los grupos migrantes.

ST: En sus relatos, usted presenta una imagen diversa y compleja de la vida en Tijuana, mostrando la coexistencia de diferentes culturas, clases sociales y estilos de vida. ¿Cómo aborda la representación de esta diversidad cultural y qué significa para usted la idea del "ser fronterizo" en el contexto de su obra?

LHC: Creo que la representación de la diversidad cultural se refleja en los personajes que habitan mis historias, desde los trabajadores de la industria maquiladora hasta amas de casa, cantantes, *spring breakers*, etc. Respecto a la idea de ser fronterizo en el contexto de mi obra, su significado depende de la parte o clase social a la que pertenecen los personajes. Ser fronterizo no es lo mismo para un agente de migración que para un inmigrante, para un tijuanense de nacimiento que para un recién llegado, para un trabajador que para un ilegal en busca de oportunidades "del otro lado". Ser fronterizo es ser de aquí (Tijuana o México) y de allá (Sur y Centroamérica o EE. UU.). Ser fronterizo es ser universal.

ST: La nostalgia es un elemento importante en su obra, especialmente cuando se trata de la experiencia de los personajes mexicoamericanos en Tijuana. ¿Qué papel juega este sentimiento en la construcción de la identidad fronteriza en sus cuentos?

LHC: Creo que es al revés: el personaje mexicoamericano se ve forzado a reafirmar su identidad fronteriza mediante la nostalgia. Cuando desarrollo un personaje intento que su manera de actuar y comportarse sean congruentes con su contexto.

ST: Se ha observado que la ironía es una herramienta recurrente en su escritura, especialmente al abordar temas tan complejos como la frontera y la identidad. ¿Podría explicar cómo utiliza la ironía en sus textos para transmitir sus mensajes y reflexiones sobre estos temas? ¿Considera que la ironía le permite explorar de manera más profunda las contradicciones y tensiones presentes en la experiencia fronteriza y en la construcción de la identidad cultural?

LHC: Nuevamente, creo que es un proceso a la inversa: al explorar a profundidad las contradicciones y tensiones, lo que significa la experiencia fronteriza, es inevitable —incluso diría que lógico— la ironía. Solo a través de ella se puede ir todavía más adentro de esa complejidad sin que se pierda la fe en la humanidad.

ST: ¿Cuál fue la inspiración detrás de "Misa Fronteriza" y qué lo llevó a fusionar elementos de la tradición cultural y religiosa mexicana con la realidad contemporánea de las regiones fronterizas?

LHC: No recuerdo en qué año me invitaron a Barcelona para dar una conferencia sobre la frontera. Soy muy malo para las conferencias, no me gustan, así que decidí jugar un poco y recrear el texto litúrgico para hablar no solo del fenómeno migratorio y fronterizo, también de la cultura mexicana, como la música ranchera y norteña. El resultado se volvió muy popular, a tal grado que ha sido representada mundialmente por diversos grupos teatrales. Lamentablemente, la *Misa* sigue vigente porque, seguimos enfrentando los mismos problemas.

ST: -En "Misa Fronteriza", usted menciona que la frontera atraviesa su alma de un extremo a otro, describiéndose como "biseccionado" y "dividido entre el aquí y el allá", lo que sugiere una experiencia de dualidad y fragmentación. ¿Cómo influye esta sensación de dualidad en su percepción del mundo y en la forma en que aborda temas como la identidad y el sentido de pertenencia en su escritura?

LHC: Más que influir creo que se filtra de manera natural y espontánea porque es parte de mí, lo traigo en los genes. Aprendí a mirar el mundo desde la frontera, desde esa dualidad —no tanto fragmentación— de la vida en Tijuana y en EE.UU., mucho más cercana que los estados del centro de México, por ejemplo.

ST: Además, su trabajo literario destaca cómo los habitantes de las regiones fronterizas interiorizan y reflejan en sus vidas y percepciones los matices y contradicciones que implica la frontera. ¿Podría explicarnos cómo percibe usted este proceso desde una perspectiva psicológica en la vida real de los habitantes de la frontera? ¿Cómo influye esta interiorización de la frontera en la construcción de una frontera interna en la identidad individual y colectiva de quienes viven en estos espacios liminales?

LHC: No podría dar una perspectiva psicológica porque no es mi especialidad. Pero puedo decir que estoy de acuerdo con quienes dicen que Tijuana es México pero al mismo tiempo no es México. Creo que la identidad individual tiene que ver con la

manera en que cada tijuanense vive la frontera. Para unos es generosa, para otros tiránica. Un habitante tijuanense no la percibe igual que alguien de otro estado, aunque lleve varios años viviendo aquí. Así mismo, supongo que la influencia de esa interiorización influye de distintas maneras según el carácter y la experiencia fronteriza de cada persona. Pero sin duda habitar un espacio liminal deja una huella profunda, para bien o para mal, en la vida de sus habitantes.