

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

La ciudad de una y mil caras. Nociones de Tijuana y la identidad tijuanaense

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/85r8p9nb>

Author

Pillado, Miguel Angel

Publication Date

2014

Peer reviewed|Thesis/dissertation

LA CIUDAD DE UNA Y MIL CARAS.
NOCIONES DE TIJUANA Y LA IDENTIDAD TIJUANENSE

By

Miguel Angel Pillado

A dissertation submitted in partial satisfaction of the

Requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Hispanic Languages and Literatures

in the

GRADUATE DIVISION

of the

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY

Committee in charge:

Professor Estelle Tarica, Chair

Professor Michael Iarocci

Professor Alex Saragoza

Spring 2014

Copyright © 2014 by Miguel Angel Pillado
All rights reserved

Abstract

La ciudad de una y mil caras.
Nociones de Tijuana y la identidad tijuanaense

by

Miguel Angel Pillado

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Estelle Tarica, Chair

This study examines the representation of the city of Tijuana in the literature of four local writers: Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde, and Heriberto Yépez. My discussion centers on how their writings confront and interrogate formulas that, coming from centers of cultural power in both Mexico and the United States, are used to explain this city's sociocultural logic: Tijuana as a capital of sin, as a pass-through city, as a threat to the so-called "national identity," or as the quintessential illustration of a process of cultural hybridity that transcends former ideas of class, nation, and identity. I argue that these writers have reclaimed a vision of Tijuana as an internal point of reference for themselves as artists and also as individuals. Instead of countering stereotypes with similarly totalizing metaphors, they reveal a set of diverse realities through the complex narratives of the individuals who interact in this space. Within this framework, they not only expose the way in which the hegemonic descriptive modalities of Tijuana are articulated and inscribed in the collective imagination, but also invite us to consider the city's inner sociocultural and economic borders, and the conflicting coexistence to which they give rise. In doing so, I also argue, their writings prevent us from oversimplifying border identities and border literature.

A mi madre
Lilia

AGRADECIMIENTOS

A mi directora de tesis Estelle Tarica, no sólo por haber creído en este proyecto, sino también por el tiempo invertido, por alentarme en cada una de las fases de esta investigación y haber puesto a mi disposición su conocimiento y su experiencia profesional.

A los también miembros del comité Michael Iarocci y Alex Saragoza por el respaldo y sus siempre valiosos comentarios. A Dru Dougherty y Julio Ramos por su amabilidad y sabiduría.

A Verónica López por su gentileza y por tener siempre una solución para todo.

A los compañeros y amigos del Departamento de Español y Portugués de la Universidad de California, Berkeley, con quienes compartí aulas, oficinas, paneles, proyectos y pistas de baile.

A todos los escritores y académicos tijuanenses por compartir su enorme talento.

Y desde luego, a toda mi familia, por aceptar mi ausencia, por el apoyo incondicional y por abrazar mis sueños y hacerlos suyos.

ÍNDICE

Dedicatoria	i
Agradecimientos	ii
Introducción	iv
Capítulo I. Federico Campbell: reinventando Tijuana	1
Sobre la leyenda negra de Tijuana.....	3
De la “leyenda negra” a la “leyenda dorada”	5
Hacia la ciudad hiperreal y vuelta.....	7
Disparidad y la frontera del lenguaje.....	11
Campbell en el contexto nacional.....	15
Capítulo II. Luis Humberto Crosthwaite: Tijuana entre norteñas, rancheras y rock ‘n’ roll	23
La Historia Oficial de paseo por Tijuana.....	24
Tijuana heroica.....	25
Juntos <i>but not scrambled</i>	27
Una ciudad harto común.....	34
Entrada al país mas poderoso del mundo.....	36
Identidad a través de la música: entre norteñas, rancheras y rock ‘n’ roll.....	38
Nota de una tradición centralista.....	42
De historias personales a la verdadera gran monocultura.....	44
Capítulo III. Tijuana según el género en <i>La Genara de Rosina Conde</i>	49
“Las tretas del débil”	50
El género epistolar en evolución.....	51
Una ciudad vestida de blanco.....	53
La ciudad de una y mil caras.....	57
Rumbo a la identidad por coordenadas lingüísticas.....	60
Capítulo IV. (Re)valorando el mito tijuanaense en <i>Al otro lado de Heriberto Yépez</i>	67
El infierno en esta esquina y en aquella.....	68
Una frontera contra sí misma.....	71
<i>El verbo</i> o la hibridez simulada.....	75
“Welcome to Reality”	81
Conclusiones	89
Bibliografía	91

Introducción

La identidad es huella y sendero, marca y proyecto, rostro y máscara, realidad y simulacro.
--José Manuel Valenzuela Arce, *Decadencia y auge de las identidades*

Tijuana acepta todas las versiones posibles porque todas contribuyen a su configuración imaginaria, pero son apenas unos cuantos discursos enramados los que han objetivado su carecer y su identificación social. Tenemos entre éstos el que ha hecho de Tijuana la ciudad del desarraigo de “la mexicanidad”, de la desnacionalización cultural y lingüística sin recato de ninguna especie. También destaca el que la define como el ombligo de la posmodernidad humana y de los procesos de transculturación. Y, sobre todo, el que la ha acompañado desde sus orígenes, el que derrota a todos, el que hace de Tijuana una sucursal de Sodoma y Gomorra y que la interpreta y proyecta como “una metrópoli que es la suma de sus vicios antes que la suma de sus virtudes” (Trujillo, “Tijuana la horrible: ciudad real, metrópoli imaginaria”). Esta es la Tijuana que en el imaginario colectivo se dibuja como una ciudad festiva, nacida para la recreación y la explotación del ocio consumista; un medio de transporte hacia la disolución moral; un espacio atiborrado de cantinas, antros, prostíbulos disfrazados de salas de masaje, farmacias narcomenudistas y ambulante, con niños indigentes y policías corruptos que junto a las amenazantes narcomantas decoran la aduana y las calles más emblemáticas de la ciudad. “Welcome to Tijuana, tequila, sexo, marihuana”, dicta el verso del cantautor hispanofrancés Manu Chao.

Tijuana la horrible. Entre la historia y el mito (2003), de Humberto Félix Berumen, es la obra que de manera más completa explora y explica la construcción de la representación imaginaria de Tijuana, sus atributos sociales más reconocidos, y su evolución como mito cultural. Siguiendo a Edward W. Said, en su obra clásica *Orientalismo*, Berumen nos hace ver que la palabra “Tijuana”, como la palabra “Oriente”, aparece mayormente asociada “con un vasto campo de significados y asociaciones que no necesariamente se refieren a Tijuana, sino al conjunto de enunciados que la nombran, la asedian, la describen, la juzgan y, básicamente, le asignan toda clase de atributos” (53). El autor de *Tijuana la horrible* parte de la premisa de que se tiene una visión estigmatizada de Tijuana; una imagen conformada por la amalgama sincrética de lugares comunes, leyendas, estereotipos, prejuicios y clichés. Inferencia que después revalida con un modelo analítico multidisciplinario que revisa la representación de esta ciudad a través de la literatura, el cine, la prensa escrita, la televisión, los corridos y otras modalidades discursivas. Todo para llegar a la conclusión de que la imagen de Tijuana que cruza los múltiples relatos es básicamente la de una ciudad envilecida; una ciudad mitificada cuya existencia discursiva se manifiesta a través de un amplio repertorio de creencias y rumores (18, 371).

Esta es la Tijuana vista por Berumen en películas mexicanas como *Contrabando* (1931), *Tijuana* (1953), *Asalto en Tijuana* (1984) y *Santitos* (1998); y películas estadounidenses como *Riders Up* (1924), *The Tijuana Story* (1957), *La Bamba* (1987), *Born in East L.A.* (1987), *Traffic* (2000) y *Babel* (2006). También es la

Tijuana de los corridos de Los Tigres del Norte y de la música multigenérica de Manu Chao; así como la Tijuana presente en la mayoría de los textos literarios que refieren a la ciudad: la Tijuana novelizada y poetizada.

Berumen analiza dos novelas de diferentes épocas para demostrar con ello que la literatura ha contribuido en el proceso de mitificación y estigmatización de la ciudad fronteriza. En *Tijuana In* (1923), escrita por Fernando del Corral con el pseudónimo de Hernán de la Roca, Berumen ve la inauguración de la “leyenda negra” de Tijuana, puesto que en esta obra “el autor abomina explícitamente a la ciudad que se erige ante sus ojos, y a la que dibuja simplemente como el emporio del vicio y de la corrupción moral” (243). Por otra parte, al comentar *Calle Revolución* (1964), de Rubén Vizcaíno Valencia, Berumen compara el recorrido del protagonista por la Calle Revolución con el descenso del héroe mitológico hacia los infiernos, para concluir que la Tijuana de Vizcaíno Valencia aparece como un espacio irreal, donde la ciudad “se ha transformado definitivamente en un lugar mítico” (261).

Y en efecto, la vasta mayoría de trabajos literarios que se han producido en torno a la ciudad de Tijuana—por mexicanos y por extranjeros—han contribuido a la fundación de los mitos que han terminado por configurar la imagen más inmediata que de Tijuana se tiene. La imagen maligna de Tijuana también es evocada—y en el acto consolidada—por otros escritores, como Carroll Graham, en *Border Town* (1934), Dashiell Hammett, en *La herradura dorada* (1950), José Revueltas, en *Los motivos de Caín* (1957), Joseph Wambaugh, en *Líneas y sombras* (1984) y Carlos Rossell Rubio, en *Los Ángeles-Sur* (2002), por nombrar algunos.¹ En todas estas obras, la imagen ficcional de Tijuana pareciera estar hecha de la misma sustancia, pues sólo cambian los estilos, las estructuras, los personajes, el énfasis y alguno que otro detalle que particularizan la historia, pero al final de cuentas, como dice Berumen, “las atmósferas creadas, las situaciones descritas, los motivos abordados, las referencias intratextuales sobre Tijuana son casi siempre las mismas”, al punto que “se podría decir que hay de antemano un repertorio firmemente establecido de figuras, imágenes y atributos en torno a un mismo objeto narrativo” (230-231).

En los últimos años el término “Tijuana” se ha abierto a nuevos sentidos, ya no únicamente para referirse a su condición de ciudad inmoral y pernicioso, sino que por su propia naturaleza fronteriza, y por su expedito y atropellado crecimiento², ahora también sirve como referente de determinados fenómenos sociales y culturales. Más en específico, se utiliza recurrentemente como tropo de la condición posmoderna, como referente de la hibridación cultural, o bien, como

¹ La lista ofrecida por Berumen de literatos que en sus obras han referido a Tijuana es aún más amplia y detallada. En *Tijuana la horrible* véase el apartado “La ciudad de los textos”, pp. 227-233.

² Tijuana se fundó en 1889 y el Censo de 1900 indica que Tijuana contaba con 242 habitantes (INEGI). En 1950 no tenía más de 60, 000 habitantes, pero hoy, de acuerdo con datos ofrecidos por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía, Tijuana tiene casi un millón y medio de habitantes, con inmigrantes de casi todas las regiones de México, además de inmigrantes extranjeros. De hecho, de acuerdo con una investigación de Tito Alegría del Colegio de la Frontera Norte incluida en el estudio “Migrantes Internacionales y la Ciudad” coordinado por la ONU, son 35 comunidades extranjeras las que habitan actualmente en Tijuana, entre estas, destaca la comunidad china con 9, 000 habitantes. A esto hay que añadir que alrededor de 300, 000 individuos cruzan diariamente la frontera (INEGI).

material exquisito para redactar crónicas de la globalización y de la transculturación del mundo contemporáneo.

Es así que para los geógrafos norteamericanos Larry R. Ford y Ernst C. Griffin, Tijuana es “a true urban hybrid culture, with a landscape and morphology that have resulted from volatile mixture of central Mexican tradition and Southern Californian pizzazz” (435). También son ya un lugar común las palabras del antropólogo Néstor García Canclini, quien asegura que Tijuana es, “junto con Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad”(286). Muy parecida es la opinión del escritor chicano Richard Rodríguez, para quien “Tijuana es un parque industrial en las afueras de Minneapolis. Tijuana es una colonia de Tokio. Tijuana es un mercado taiwanés” (94). O los también muy citados comentarios del *performer* y académico Guillermo Gómez Peña, para quien todas las grandes metrópolis del mundo “se ven como el centro de Tijuana un sábado por la noche” (58).

Nos es puntual aquí la lúdica pero aguda reflexión que el escritor tijuaneño Heriberto Yépez hace en su libro *Tijuanologías* (2006):

A la hora de adjetivar a Tijuana, los calificativos que usan los comentaristas de la moda o de películas californianas parecen el vocabulario más pertinente. 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. (88)

El hecho es que Tijuana, en el ámbito de las representaciones simbólicas, ya no sólo funciona como emblema de la ciudad inmoral o de todo aquello que resulta reprobable. Ahora, los nuevos sumarios metafóricos le han asignado una nueva función que la sintetiza de nueva cuenta como un lugar *sui generis*.

Ciertamente, Tijuana es de manera innegable el límite de dos economías y dos modos de vida. Aquí se han establecido una serie de rasgos particulares y formas de concebir al mundo que la diferencian de la cultura mexicana, o más bien, de lo que se entiende de esta. Pero el acercamiento conceptual con sus formulas totalizadoras fracasa ante la vastedad y complejidad de su realidad, como también fracasa el discurso nacionalista que entendiéndola como una entidad culturalmente irreverente—una ciudad “agringada” por su permeabilidad ante la cultura y estilo de vida estadounidense—ha pretendido domesticarla, sanearla y ubicarla en los confines de “lo nacional” para después exhibirla y venderla como muestra de los valores y tradiciones nacionales. Ante todo, Tijuana es un espacio geográfico dinámico e interactivo, que revela una perpetua transformación derivada de todos los agentes que obran sobre ella en los aspectos económicos, culturales y sociales, tal y como lo viene mostrando en los últimos años su propia literatura.

Es poca, sin embargo, la difusión que históricamente han tenido los autores tijuaneños, y en parte por lo mismo también son muy pocos los estudios académicos realizados en torno a su literatura, y menos aún los que han hablado de ésta como un espacio de desmitificación. En la mayoría de los casos se trata estudios panorámicos cuya principal intención es la de montar marcos referenciales sobre la

creación literaria que toma lugar en esta zona del país y no tanto de acercamientos críticos significativos.³

Este trabajo es un ejercicio que revisa las aportaciones del trabajo literario de autores tijuanaenses contemporáneos a la representación sociocultural de esta ciudad; un repaso analítico por relatos que nos ofrecen una visión diferente de ésta, que no se somete pacíficamente al estereotipo identificatorio de la ciudad corrupta y pernicioso o al de la ciudad emblemática de la posmodernidad. Obviamente, la literatura—asumiendo que se pudiera hablar de ésta de manera conjunta o coherente—es sólo parte constituyente en los procesos de (des)mitificación y difusión de Tijuana. El cine, la televisión, la música, el teatro y la pintura, por nombrar algunas disciplinas, son también elementos importantes en la configuración del imaginario social. Pero como bien observa Rosalba Campra: “las ciudades [y las identidades] también se fundan dentro de los libros . . . Y es que es el modo en que han sido nombradas, tanto los materiales con los que se les construyó, lo que dibuja su forma y su significado” (cit. por Berumen 229).

Señalemos entonces que la literatura—poesía, novela, cuento y ensayo—ha estado ligada desde sus orígenes a la mitología, y lo que es más, difícilmente podría desvincularse de la presencia ineludible que imponen los mitos. Es decir, la literatura no es ajena a los procesos de mitificación social, y por el contrario, siempre estará relacionada de manera estrecha con los mitos. Gómez Montero advierte dos vías de vínculo: “Primero en la medida en que ella toma como material anecdótico el mito antiguo o al renovado. Segundo, en la medida en que ella—sustitución de realidades—se convierte de hecho en un mito de masas o en una manera mítica de asumir la realidad” (75). En este sentido, la literatura seleccionada para este proyecto no opera al margen de los confines de la mitología. Al contrario, se admite que la referencia también constituye parte de los mitos culturales, y que los textos elegidos también se alimentan de los discursos dominantes que flotan en el ambiente; de esos discursos ya construidos, difundidos por el rumor social, donde “lo real” ya está tematizado, representado e interpretado.

Y sin embargo, la literatura también puede asumir una función desmitificadora de una situación socio-histórica puesto que en el proceso de reciclaje puede apuntar hacia la reinterpretación, la problematización y/o el desgaste de asumidas “verdades” (Zéraffa 145). Esto significa que si la literatura ha colaborado en la consolidación de ciertas estructuras o imágenes en torno a un espacio y sus circunstancias socio-históricas, también acarrea el potencial para desestabilizarlas y mostrar renovadas y frescas maneras de comprender e imaginar determinado espacio.

En este trabajo me enfoco en obras narrativas de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde y Heriberto Yépez, para demostrar que la literatura tijuanaense de las últimas décadas se viene esforzando por recrear una Tijuana que desborda los estereotipos más recurridos en torno a su realidad, ofreciendo una visión diferente, que no se deja nivelar sin problematizar las tesis hegemónicas que la han singularizado bajo la sobra de fraseología denigrante o glamorosos conceptos teóricos. Argumento que la ficción de estos autores no

³ Valgan como ejemplos, Saravia, 1987; Berumen, 1990; Tabuenca Córdoba, 1997; Parra, 2004.

reproduce servilmente la retórica que estereotipa a Tijuana como “la madre de todos los vicios” o como la ciudad curiosa o rara que sirve de referente de la posmodernidad. Ni ciudad maldita, ni ciudad híbrida, ni ciudad de paso, ni ciudad agringada, ni límite de la mexicanidad. La ficción de estos escritores nos permite ver que todas las adjetivaciones históricamente dadas son y *no son* rasgos definitorios de la ciudad y de la vida tijuanaense.

Por un lado, notamos que estos escritores nos invitan a despojar a Tijuana del sentido gregario que históricamente se le ha dado; por otro lado, podemos advertir que tal postura coexiste con una marcada ansiedad por resaltar las especificidades de *lo tijuanaense*, que no desecha por completo las representaciones preexistentes de la ciudad, sino que se nutre de éstas para anclar un sentido de identidad colectiva; un sentido de identidad colectiva capaz de desdoblarse como una herramienta política favorable. Precisamente, pretendo capturar esa naturaleza contradictoria—no siempre advertida o representada como tal por los autores y/o sus personajes—porque en ella subyacen múltiples posibilidades liberadoras; esto porque además entiendo que la contradicción es una forma de poder: una forma para montar y evitar fronteras de acuerdo con las necesidades. Lo que conjuntamente nos arroja la literatura de estos escritores es una imagen más bien pulverizada y compleja de Tijuana y de la identidad tijuanaense, que se relaciona con los repertorios dados o se distancia de éstos para recuperar una realidad humana impredecible o para poner en marcha determinado propósito, individual o colectivo.

En las primeras páginas del primer capítulo doy un mayor seguimiento a los estudios de Félix Humberto Berumen para desempolvar los mecanismos discursivos referentes a la formación y adjudicación de la identidad de Tijuana como una entidad sumamente desvalorada para después centrarme en la visión que surge de ésta desde la literatura contemporánea local. O lo que es lo mismo, brindo un mapa conceptual más detallado sobre la “leyenda negra” de esta ciudad, sobre su origen y su peso en el imaginario colectivo, y luego examino el libro *Tijuanenses* (1989), de Federico Campbell, donde la imagen de Tijuana que se ha ostentado como referente primordial de la identidad social de esta entidad toma un giro inesperado. De modo general se puede decir que la Tijuana que surge de esta obra es una ciudad dibujada por la experiencia individual, o como el mismo Campbell lo diría, “una Tijuana demasiado subjetiva, personal, íntima, adolescente, que sería la Tijuana del autor inventada por su memoria” (*La máquina* 124). Hablo de una serie de relatos con carácter autobiográfico, narrados en primera persona por una misma voz, en los que el autor nos ofrece una Tijuana sometida a la manipulación intrínseca de los mecanismos sobre los que opera la memoria, recogiendo pedazos de una Tijuana que se extiende desde principios del siglo XX hasta los años ochenta. Es, digámoslo de otra manera, la primicia de una voz subjetiva que desborda recurridos modos de representación y sus moldes totalizantes; una voz subjetiva que muchas veces invoca estos moldes, como reconocimiento de su enorme fuerza de persuasión e imposición, pero que los desestima a voluntad, para recobrar la noción del ser individual.

Tres son los aspectos que atiendo en el repaso que hago de la obra de este autor. En primera instancia demuestro que Campbell parte de la inferencia de que la cultura popular y la forma de vida estadounidense forman parte integral de la

identidad de los jóvenes tijuanaenses de su generación; postura que contrasta con el argumento que sostiene que lo que se filtra desde el otro lado de la frontera envilece a la ciudad. Después, contemplo el concepto teórico de la hiperrealidad, desarrollado, entre otros, por Jean Baudrillard, para argumentar que la perspectiva de “la realidad” tijuanaense que ofrece Campbell no sólo está sujeta a las arbitrariedades de la memoria, sino que también está regulada y estructurada por los medios de comunicación y por la nueva tecnología, lo cual nos regresa a la experiencia colectiva, dado que estos dispositivos tienden a homogenizar nuestra visión social y nuestro sentido de la realidad cotidiana. Por último, rastreo las nociones de la frontera que surgen desde las letras chicanas, especialmente las de Gloria Anzaldúa, y las pongo a discutir con las perspectivas en torno al mismo concepto ofrecidas por la obra de Campbell, para finalmente exhibir las correspondencias y las discrepancias entre ambas posturas. Mi intención es aquí la de descentralizar la idea de la frontera tomando en cuenta las nociones que se advierten sobre este concepto desde la frontera mexicana, esto es, desde la experiencia tijuanaense como parte constitutiva de la experiencia fronteriza en el contexto mexicano-estadounidense.

En el siguiente capítulo examino los cuentos “Where have you gone, Juan Escutia?” y “Marcela y el rey: al fin juntos” de la colección *Marcela y el rey: al fin juntos* (1988) de Luis Humberto Crosthwaite, así como su novela *Idos de la mente: la increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001). Se trata de obras en las que el autor también golpea el rostro estereotipado de Tijuana para reconfigurarlo y ofrecer una realidad más compleja, que se escurre de los moldes de representación que ambicionan fijarla; obras que paladean las posibilidades de arraigo de las diversas lógicas de representación que bregan por imponerse en el espacio tijuanaense. Me interesa sobre todo exhibir esa relación ambivalente que el autor siempre tendrá con el discurso nacional de la identidad. Y es que en sus obras Crosthwaite regresa una y otra vez a las instancias de formación nacional para mofarse de los esfuerzos del Estado mexicano por (re)nacionalizar la frontera—aunque su Tijuana tampoco será una muestra de la pérdida de identidad nacional. Subjetivamente sus personajes establecen diferencias y adscripciones con el discurso nacional, lo cual nos deja con una Tijuana más bien imprevisible, que autoriza todas las versiones de representación que se le adjudican—a ella y sus habitantes—pero que tiene los recursos para ponerlas en entredicho, y cuando quiere, para agotarlas. Con esto en mente, en el análisis interpretativo de estas obras destaco las consideraciones que el autor hace sobre la música popular y los deportes masivos como aspectos que forman y delimitan las pertenencias identitarias.

Por otro lado, invoco y examino recientes formulaciones teóricas que ubican a Tijuana como metáfora de la posmodernidad urbana y/o como hábitat de un hibridismo sociocultural que amalgama y disuelve mundos distintos y distantes, particularmente lo dicho por Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990). Esto para luego demostrar que los cuentos de Crosthwaite nos revelan que, al margen de la jerga teórica que ostenta darle sentido al acontecer tijuanaense, existe una realidad humana inconsiderada; nos ayudan a entender que la teoría de la hibridez cultural desarrollada por García Canclini, pendiente del excentricismo y del folclor de la

ciudad, pierde de vista los problemas sociales más significativos de la ciudad, entre éstos la miseria, la discriminación y la marginación.

El tercer capítulo examina la obra *La Genara* (1998) de Rosina Conde, una novela epistolar a través de la cual la autora, al igual que Crosthwaite, complica la idea de que en Tijuana surge un nuevo cosmopolitismo, referente de los procesos de hibridez cultural, cuyas políticas ablandan y trascienden divergencias de clase, nación e identidad, y que puede fecundarse como referente cultural del mundo globalizado. Antes bien, la obra de Conde nos ayuda a entender también que, al subrayar su matiz excéntrico, la teoría de la hibridez cultural, sin proponérselo, pierde de vista las fronteras internas de la ciudad. Lo que la autora tijuanaense nos ofrece en *La Genara* es una visión que enfatiza problemas tangibles de la sociedad tijuanaense y los ofrece como paradigma de juicio. Me refiero específicamente a la precaria condición social de las mujeres tijuanaenses, obstaculizadas en su proceder como sujetos autónomos por la eficacia de un registro dominante de valores tradicionales; detalle que la obra de Conde exhibe como uno ignorado por los referidos conceptos teórico-explicativos de la realidad de esta ciudad. En este capítulo argumento que además de una enérgica denuncia de la desventajosa condición la mujer tijuanaense a causa de la preponderancia de un guión sociocultural conservador y alevoso que privilegia lo masculino, la autora de *La Genara* inserta una clara intención por reafirmar un sentido de lo regional, lo cual no sólo trae variantes a las discusiones de género, sino que nos obliga a repensar el mosaico cultural de Tijuana, donde el punto de vista femenino se advierte como una novedad.

En el cuarto y último capítulo analizo la recientemente publicada novela *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez. Demuestro que se trata de una obra que se adhiere al repertorio de imágenes más populares de Tijuana—ciudad del vicio y la violencia cotidiana, lugar de tránsito y ejemplo acabado de los procesos de hibridación cultural—pero que simultáneamente nos invita a explorar estas imágenes y llevarlas al terreno de la interrogación. Es decir, argumento que Yépez nos coloca, como lectores, en un entramado simbólico reconocible, pero la presencia de un tono siempre irónico en la narración y los constantes desplazamientos estilísticos hacia la parodia y la sátira terminan por ilustrar un grado de complejidad del sociograma tijuanaense que desborda todo tipo de imágenes y mapas conceptuales creados a razón de esta entidad, así como el concepto de la frontera instituido por políticas dominantes. A razón de esto, vuelvo a indagar aquí algunas ideas conformadas en torno al concepto de la frontera desde Estados Unidos, particularmente las que surgen desde los estudios chicanos, para posteriormente mostrar que la obra de Yépez ofrece perspectivas, lógicas y significaciones que las desestabilizan.

Priorizando las voces que emanan desde el espacio llamado Tijuana, esta disertación colabora en la creación de una noción de la ciudad que se resiste a ser determinada por discursos políticos y culturales externos y dominantes—los de México D. F. y Estados Unidos como centros de poder—en tanto que insiste en definirse por sí misma. Mi trabajo no sólo busca nombrar y sacar de la marginalidad a los escritores oriundos de Tijuana, sino explorar la manera en que éstos han interiorizado el paisaje, la perspectiva histórica y la condición del individuo frente al

ambiente que lo rodea. Busco además que sus perspectivas sean consideradas como nuevas propuestas cargadas de nuevos sentidos y valores y que sean parte esencial del corpus discursivo que define a Tijuana y a la identidad tijuanaense. Busco colaborar en la configuración de una noción de Tijuana capaz de promover una conversación productiva entre los discursos dominantes que le dan forma y las perspectivas que los interrogan.

Federico Campbell: reinventando Tijuana

Federico Campbell, como él mismo lo declara en diferentes espacios, nació en Tijuana en 1941 y vivió en esta ciudad hasta 1957 cuando se trasladó a Hermosillo para cursar la preparatoria. Poco después, en 1960, emigró al Distrito Federal donde comenzó—sin llegar a terminar—la carrera de filosofía y derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En esta ciudad ejerció el periodismo cultural y político y comenzó sus experimentos narrativos en el taller literario del escritor Juan José Arreola. Quizás por esa desorientación vocacional en los años de su juventud, Campbell se convirtió en un personaje variado, que sintoniza muchas frecuencias. Además de su trabajo periodístico, su obra publicada incluye cuatro novelas, una colección de cuentos, tres libros de ensayos, traducciones al español de Harold Pinter, David Mamet y Leonardo Sciascia, y dos antologías: *La ficción de la memoria* (2003), donde reúne ensayos críticos sobre la obra de Juan Rulfo, y *El imperio del adiós* (2002), donde agrupa sus propios textos narrativos.

Su admiración confesa por escritor italiano Leonardo Sciascia y su agudo conocimiento de la obra de Michel Foucault flota en la temática de varias de sus obras, donde el motivo principal es el problema ontológico de la verdad y el Estado. Esto lo notamos, sobre todo y de manera explícita, en los ensayos *La memoria de Sciascia* (1989), una introducción analítica a todas las obras del escritor siciliano; en *La invención del poder* (1994), donde da cuenta de la capacidad que tiene el poder para producir realidades y ficciones; y en *Máscara negra* (1995), una colección de ensayos sobre la novela policíaca en la que el autor conduce un análisis sobre el crimen, el poder judicial y la (in)existencia del Estado.

Es otra parte de su obra, sin embargo, la que nos es pertinente para este estudio. Hablamos de *Tijuanenses* (1989), su primer libro publicado que se presenta como una compilación que reúne los cuentos “Anticipo de incorporación”, “Tijuanenses”, “Los Brothers”, “Insurgentes Big Sur” y la novela corta *Todo lo de las focas*. Se trata de una obra donde una misma voz narrativa cruza los diferentes relatos y tiene paralelos con la biografía de Campbell y donde además el motivo “Tijuana” aparece como eje de las narraciones; o lo que es lo mismo, un libro que es una especie de traslado a la literatura de diferentes etapas de su vida y de su relación personal con la ciudad fronteriza.

Para tal efecto, en este capítulo interesa delinear la manera en la que Campbell evalúa y replantea las imágenes históricas de la ciudad y de los tijuanenses que se han generado tanto en México como en Estados Unidos. En este sentido, advertiremos cómo es que su discurso literario se articula como una contranarrativa que busca reconfigurar lo que se cuenta de Tijuana y de sus habitantes desde un régimen hegemónico de representación. Demostraremos que el paisaje dibujado por Campbell da una impresión de ubicuidad que más que otorgar una imagen definitiva abre paso a múltiples estampas, interpretaciones y reconstrucciones de la realidad tijuanense. Simultáneamente habremos de revelar el proceso de construcción de una identidad personalizada que por igual busca descolonizarse de las identidades por imposición.

Después de una breve explicación sobre el origen y las consecuencias de la “leyenda negra” de Tijuana, analizamos las estrategias a las que Campbell recurre para proponer esta nueva forma de representación de la ciudad. Entendemos que el detalle más significativo de su propuesta estriba en el hecho de que su reflexión ya no es en torno a la realidad de la ciudad *per se*, sino más bien, en torno a la experiencia urbana del individuo, donde éste ya no siempre se enfrenta a un espacio físico o palpable. Veremos que en *Todo lo de las focas* Campbell se vale de la perspectiva nostálgica como dispositivo retórico para desarticular el cliché que ha fijado la imagen de la realidad histórica de la ciudad fronteriza. También veremos que en la memoria nostálgica de su narrador Tijuana no se manifiesta como la ciudad del vicio y el desarraigo, sino al contrario, por momentos será una ciudad dorada, donde el individuo ubica señas su identidad.

Esta nueva forma de mapificación, por medio de la cual se busca apertura hacia la diversidad de relatos, se da acompañada de un proceso de reflexión del narrador-protagonista de *Todo lo de las focas* sobre su propia condición como sujeto. En este sentido, Campbell nos advierte que cualquier versión ofrecida sobre Tijuana, incluso desde la voz de la subjetividad, está atravesada por condiciones fundamentales que acompañan a los distintos periodos de la historia. Por un lado, Tijuana como una entidad perteneciente a una dinámica global, donde los avances tecnológicos y la cultura de masas proveniente de Estados Unidos forma parte integral del vida de sus pobladores. Por otro, las especificidades históricas de Tijuana, que hacen que las experiencias de los que viven del lado mexicano de la frontera nunca lleguen a ser similares a las de quienes viven del lado estadounidense.

A propósito de comparaciones diferenciales entre lo que pasa de un lado de la frontera y de otro, en este capítulo también cotejamos el discurso literario de Campbell con la metáfora de la frontera y la identidad fronteriza que surge desde las letras chicanas. Partimos de la idea que el concepto de *la frontera o borderlands* que pasa por las letras de gloria Gloria Anzaldúa ocupa un lugar de autoridad y privilegio en las discusiones actuales sobre la identidad fronteriza en las academias de Estados Unidos y que el discurso de Campbell difícilmente se identifica con éste. Al contrario, la literatura Campbell da muestras de lo impropio que resulta hermanar las experiencias de quienes viven de uno y otro lado de la frontera y hablar de una identidad fronteriza en términos unificadores, a pesar de los rasgos compartidos. Esta distinción la apreciamos, sobre todo, desde la composición lingüística de *Todo lo de las focas*.

Al mismo tiempo que en su práctica escritural Campbell se distancia del discurso sobre la identidad fronteriza de las letras chicanas, su perspectiva se articula en relación y tensión con el otro centro hegemónico, el que marca las pautas y dicta los códigos de la identidad nacional. Siguiendo esta línea de pensamiento mostraremos que en los cuentos “Tijuanenses”, “Anticipo de incorporación”, “Los Brothers”, e “Insurgentes Big Sur”, Campbell también desacredita el discurso de formación nacional como parte de un proceso que apunta a la legitimación de uno propio, que está fuera de una noción de simple blanco o negro.

Sobre la “leyenda negra” de Tijuana

Salieron de San Isidro
Procedentes de Tijuana,
Traían las llantas del carro
Repletas de hierba mala.
Eran Emilio Varela
Y Camelia, La Tejana.

-Los Tigres del Norte, “Contrabando y traición”

Tijuana comienza a inscribirse dentro del simbolismo de la “leyenda negra” apenas a principios del siglo XX, siendo el auge del puritanismo estadounidense una de las causas principales del origen de su versión estereotipada. Desde sus primeros años, apunta Humberto Félix Berumen, “Tijuana fue considerada como una guarida de delincuentes y como el lugar idóneo para ejercer la prostitución y el vicio. Una ciudad que, según esta misma idea, sólo podía existir al otro lado de la frontera y en un país como México” (153). “Todo se suscita”, añade el autor su libro *Tijuana la horrible*, “en un momento en que los movimientos prohibicionistas y a favor de la abstinencia habían adquirido considerable fuerza política en los Estados Unidos” (155). Y es que “para la mentalidad puritana de la época, la existencia de numerosas cantinas, de casas de juego y de prostitución al otro lado de la frontera, era un hecho ciertamente abominable” (Berumen 155).

Tijuana era, en todo caso, el envés de una moral que dicta pautas estrictas ante la recreación y los placeres. Tan es así que en 1920 la llamada Junta de Temperancia Prohibición y Moral Pública de la Iglesia Metodista hizo público su sentir: “Todo puede suceder en Tía Juana. Hay docenas de garitos, grandes cantinas, salones de baile, cervecerías, casas de camas, peleas de gallos, peleas de perros, corridas de toros. . . El pueblo es la Meca de las prostitutas, de los vendedores de licores, de los tahúres y otras sabandijas norteamericanas” (Prince 53).

Pero como lo han demostrado algunos investigadores, esta Tijuana del pecado fue principalmente resultado de inversiones financieras realizadas por ciudadanos norteamericanos, quienes por aquellos días fundaban y administraban las cantinas y los casinos de la ciudad (Ruiz 42). Así fue que mediados de la década de los veinte, y como consecuencia de la aprobación de la Ley Volstead o Ley Seca, un grupo de promotores norteamericanos encabezados por Baron H. Long, Wirt G. Bowman y James N. Crofton—con la también colaboración de Abelardo L. Rodríguez, gobernador de Baja California y futuro Presidente de México (1932-1935)—eligieron la ciudad de Tijuana para construir el Centro Turístico Hotel y Casino Agua Caliente. La exuberante arquitectura del complejo propició un alto flujo de turismo en la ciudad de Tijuana, principalmente hollywoodenses, que cruzaban la frontera para gozar en territorio mexicano de todo aquello que les estaba prohibido su país.

Entre la “realeza” de Hollywood que llegó a visitar Agua Caliente resaltan los nombres de Clark Gable, los hermanos Marx, Jean Harlow, Jimmy Durante, Dolores del Río, Bing Crosby y Lupe Vélez. También en Agua Caliente hizo su presentación en público la famosa actriz Rita Hayworth, cuya figura aparecería más tarde tatuada en muchos de los aviones norteamericanos de la Segunda Guerra Mundial. Y todavía más, en Agua Caliente se rodaron las películas *In Caliente* (1935) y *The Champ*

(1931), donde se confirma a la ciudad fronteriza como paradigma del vicio y ilegalidad frente a los patrones de buena conducta de los norteamericanos. En estas y en muchas otras películas norteamericanas, como cuenta Margarita de Orellana, “la frontera mexicana aparecía representada como un sitio donde se exilian todo tipo de rufianes norteamericanos fuera de la ley. Ha sido también el país de los bandidos, de los crímenes impunes, de las arbitrariedades. Es el lugar que protege el mal, a los que provocan el desorden y el caos” (144).

Este perfil nocivo de la ciudad fue internalizado con celeridad por el propio Estado mexicano. En 1934, con la llegada de Lázaro Cárdenas a la presidencia, los juegos de azar fueron prohibidos en México e inmediatamente después el Casino de Agua Caliente fue clausurado y transformado en recinto escolar por la Secretaría de Educación Pública. La transformación del recinto, sin embargo, no dio cierre a la llamada “leyenda negra” de Tijuana. En palabras de Berumen:

Un segundo momento en cuanto a la edificación de la llamada “leyenda negra” es el periodo que comprende de 1942 a 1948 y, un poco más tarde, de 1950 a 1953. Esta época corresponde en la historia internacional a la Segunda Guerra Mundial y a la guerra de Corea. Durante estos años Tijuana conoció un nuevo auge de la explotación del vicio y la prostitución, sólo que ahora promovido por empresarios mexicanos. Los principales clientes en estos años fueron los marineros de la base naval de San Diego, California, quienes acudían a Tijuana en un número considerable. Así surgió la leyenda de “The Long Bar”, la cantina más grande del mundo, con una barra de 170 m de longitud y 38 empleados distribuidos en tres turnos para atender a los ‘turistas’ las 24 horas del día. Aparecieron también otras actividades, algunas de ellas ilícitas, como las clínicas para abortos clandestinos, el tráfico con documentos migratorios, la especulación con sueldos y pensiones por viudez del ejército norteamericano, los bufetes de Marriages and Divorces y los famosos kilómetros (burdeles conocidos con ese nombre porque se ubicaban a ‘tantos kilómetros’ de la ciudad). (158)

Lo que ha llegado en los últimos años tampoco ha mitigado la mala imagen de la ciudad, sino todo lo contrario, la ha reforzado. La migración indocumentada, el tráfico y el consumo de drogas, el aumento de la violencia, la mala urbanización, la llegada de las maquiladoras y la explotación laboral, son sucesos que han contribuido a la imagen social de la Tijuana de finales del siglo XX y principios del siglo presente.

Pero como toda construcción estereotípica, la representación negativa de Tijuana ha sido, sobre todo, como también advierte Berumen, “el resultado de la tipificación, categorización y valoración cultural de las características socialmente atribuidas a Tijuana, ya fuera por diferenciación, por reduccionismo o por una simple deformación deliberada”(158). Los factores que contribuyen a la constitución de la “leyenda negra”, continúa Berumen, “corresponden a un esquema de percepción interiorizada y a una forma de categorización cultural, formulada desde la perspectiva de la ‘civilización’” (158). Se trata esencialmente de “la atribución unívoca de un conjunto de prejuicios sociales, generalizaciones y atributos elaborados y difundidos por distintos medios pero a los que se dio prioridad sobre el resto de los demás atributos asignados” (Berumen 159). Por ello

resulta más que necesario recurrir a todo relato que ha registrado a la ciudad de otro modo, y no precisamente con el objetivo de ofrecer versiones compensatorias, sino para ampliar el campo de perspectivas.

De la “leyenda negra” a la “leyenda dorada”

Cualquier tiempo pasado fue mejor.
-Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*

No hay paraíso hasta que se ha perdido.
-Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

Todo lo de las focas de Federico Campbell es la primera novela que se atreve a adulterar de manera drástica la versión más concurrida en torno a la realidad histórica de Tijuana que la estigmatiza como meca del vicio y la perdición. En ella Campbell nos conduce hacia una Tijuana con un pasado que por momentos parece esplendoroso. Se trataba originalmente de una serie de cuentos que el autor venía trabajando desde los años sesenta, pero que finalmente publicaría como un solo texto; una novela de iniciación, podríamos decir, en la que el autor traslada a la ficción lo que fue su estancia en Tijuana y lo que Tijuana significa para él.

La historia se desarrolla en una atmósfera nebulosa, donde un narrador-protagonista deambula por las calles de la ciudad, tomando fotografías de diferentes lugares y personas. En dicho recorrido y frente a una ciudad envejecida y afeada el hombre convoca reiteradamente una Tijuana del pasado, que más o menos se extiende desde los años 20 hasta comienzos de la década de los 80. A veces rememora la época de su adolescencia, cuando era estudiante de secundaria a mediados de los años 40. En otras ocasiones evoca momentos de un pasado que lo antecede; imagina escenas y situaciones que toman lugar en la Tijuana de principios de siglo, cuando la ciudad fronteriza era el centro turístico preferido de los artistas de Hollywood; escenas y situaciones en las cuales se incluye, o en las que incluye a Beverly, un ente imaginario, también inventado por él, que le sirve de amante, de interlocutor y de testigo en sus múltiples y variadas aproximaciones al pasado de Tijuana. Poco a poco las diferentes épocas se van yuxtaponiendo, y la Tijuana que paulatinamente nace es una ciudad cambiante, que encuentra diversas formas de mostrarse: una Tijuana cuyo único punto de estabilidad es la relación personal que el narrador tiene con ella en su memoria.

Precisamente, Campbell se vale de la técnica de la rememoración nostálgica del pasado para contraponer la versión objetiva de la ciudad que depone de la experiencia subjetiva. En su obra cobra efecto lo argumentado por Sean Scanlan, en tanto que la nostalgia puede fungir como dispositivo subversivo pues posee “an uncanny ability to exceed any constraining definition” (4). Y también lo dicho por Nicholas Dames quien entiende que la memoria nostálgica es una forma de retrospectiva “that remembers only what is pleasant and only what the self can employ in the present”(4). Campbell nos ofrece una versión de Tijuana que contrasta radicalmente con las versiones que hasta aquí la habían referido como el epicentro del vicio y la perdición. Su Tijuana, vista a través de la memoria nostálgica

del narrador-protagonista, se presenta como una ciudad cuasi-ideal, que pese a sus defectos, era la mejor posible para vivir.

Lo notamos sobre todo en el vínculo emocional que el hombre sostiene con el complejo de Agua Caliente—otrora protagonista y cómplice de la “leyenda negra” de la ciudad fronteriza. En uno de los episodios, por ejemplo, el narrador recorre las ruinas de Agua Caliente y al hacerlo evoca episodios de su adolescencia, cuando era estudiante en el colegio que antes fuera casino:

Varios fragmentos del interior de la torre, especialmente las campanas, estaban marcados con gis. Los nombres de los estudiantes, fechas, parejas recién enamoradas, recuerdos, sobrenombres, habían sido inscritos de una manera secreta y comunicaban en clave a quienes, en horas de clase, se escabullían a esconderse a través de escaleras interiores en el vientre de la torre y fumaban, platicaban y reían y se aburrían y dormían y se contaban historias y hablaban mal y bien de la gente, y deseaban tener a Marta, a Celia, a Elsa, allí adentro con ellos hasta que la noche cerrara el cielo y terminaran las clases y desaparecieran para siempre maestros y autobuses en aquellas partes periféricas de la ciudad, en aquella colonia semihundida, donde se encontraba enclavada la escuela en lugar del antiguo casino de Agua Caliente.

(79)

Para el hombre, las ruinas del complejo son una especie de almacén donde se archivan recuerdos de su adolescencia. Volver a la Tijuana de su adolescencia significa regresar a su hogar, a un espacio con el cual se siente plenamente identificado porque le da sentido de pertenencia. Pero el casino de Agua Caliente supone además, para el narrador, una puerta de entrada hacia otros momentos de la historia de Tijuana. Sus paredes también son el archivo de una época anterior a él, que más bien corresponde a la época de su padre. Al evocar los años del colegio el hablante recuerda que para los jóvenes de su generación el vagar por entre las ruinas del casino representaba imaginar el mundo que les precedió, cuando los famosos hollywoodenses visitaban los diferentes enclaves turísticos de la ciudad para satisfacer esas distracciones que tan repentinamente su gobierno les había cercenado con el decreto de la Ley Seca: “Eran los claustros de risas y voces devueltas por el eco; eran los fantasmas de Rita Hayworth y del amante de Jean Harlow; era la búsqueda adolescente de legendarias fornicatrices” (88 sic.).

Esta Tijuana de principios de siglo será convocada de manera recurrente en el relato, aunque no siempre será la Tijuana fantaseada por el joven personaje de la memoria del narrador. Ocasionalmente, el hombre, desde su tiempo presente, imagina escenas que toman lugar en aquella ciudad; escenas en las que directa o indirectamente se incluye como personaje. Como en el siguiente pasaje, donde Beverly, el ser desprendido de su imaginación, su “yo femenino”, rememora aquella época y comparte el momento con su inventor, como si ambos hubiesen sido testigos y partícipes directos:

En aquellos años tu padre tenía la edad que ahora tú tienes. Eran años fabulosos. Me fascinaban los trajes cruzados, como los de tu papá, los sombreros de plumas, los zapatos de charol, ver el debut de Rita Cansino en Agua Caliente, oír hablar del amante tijuanaense de Jean Harlow, apostar en la

ruleta y arrojar los dados en el bacará, esperar el amanecer desde la terraza del Salón de Oro. (36)

En cualquiera de las situaciones acotadas, la Tijuana de la “leyenda negra” se desdibuja para ser remplazada por otra realidad histórica, confeccionada por la gratificación psíquica del narrador, donde imágenes de un pasado dorado y próspero contrastan con la visión que acentúan su carácter pernicioso e inmoral.

La intención de Campbell, en este sentido, no es únicamente la de ofrecer un relato que supondría el envés de la “leyenda negra”, pues al tiempo que nos muestra una Tijuana desde la perspectiva subjetiva, se involucra en una negociación por el derecho de existencia y la legitimidad de otras historias—alternativas, desestimadas o ignoradas. Visto desde este ángulo, entendemos que su relato no sólo invierte la versión estereotipada de la ciudad, sino que la proyecta como un espacio compartido donde múltiples imaginarios son los configuran su realidad.

Simultáneamente, sin embargo, la novela permite apreciar y explorar el problema de la propia subjetividad. Es decir, al tiempo que la perspectiva del sujeto sirve para articular un discurso de la diferencia respecto a los discursos que han objetivado el carácter de la ciudad, éste—el sujeto—no se percibe como una identidad dogmática. Su historia es la historia de su paso por un “régimen normativo”—diría Foucault—que viene desde afuera para dominar su conciencia. Su experiencia subjetiva, o su acontecer individual, es, en todo caso, el resultado de una correspondencia única e irreplicable con los procesos histórico-sociales en que se implica o se ve implicado. Bajo estas condiciones nace su Tijuana individualizada.

Hacia la ciudad hiperreal y vuelta

Como también ha notado Diana Palaversich, la experiencia de la realidad urbana del narrador de *Todo lo de las focas* no es precisamente la de un paseante clásico—el *flâneur*—que en su recorrido por la ciudad hacía de sus ojos su máxima herramienta para describir críticamente una realidad más o menos uniforme (104). Campbell entiende que nuestro concepto de la ciudad está rigurosamente relacionado a nuestro estilo de vida, pero también que nuestro estilo de vida ha mutado con tal rapidez en el último siglo que el concepto de ciudad que nos legó el pasado no se puede desarrollar en sintonía con él.

Cuando en su texto *Turing's Man* J. D. Bolter habla de “tecnologías de definición” se refiere a aquellas que son capaces de ejercer un tipo de influencia que excede completamente su uso, es decir, tecnología que ha sido capaz de “definir o redefinir la relación del hombre con la naturaleza” (13 trad. mía). Precisamente, en *Todo lo de las focas* el narrador-protagonista de esta novela se enfrenta al mundo, o se aproxima a éste, bajo la influencia de tecnologías que han transformado nuestra relación con el espacio ciudadano, y, en consecuencia, nuestra perspectiva de la realidad. Como observa acertadamente María Elvira Villamil, el narrador de *Todo lo de las focas*, selecciona con su cámara fotográfica “una parcela de la ‘realidad’ y se apodera, así sea efímeramente, de un momento en el tiempo” (“El espacio fronterizo”). Lo advierte el mismo protagonista de la novela:

Vengo uncido a mi cámara fotográfica. La siento como un instrumento de relación. Me parece que no puedo seguir viendo a nadie, a ninguna mujer, con el único, desvalido, recurso de mis ojos. De nada me sirve mi mirada

desnuda: veo sin ver, veo sin aceptar la vida de los objetos, la palpitación incesante de la gente sin conceder valor a la vida que pasa por la calle, al margen mío, en la que no he podido participar. (75)

Y no sólo se trata de un sujeto cuyos ojos han sido suplantados por el lente de una cámara fotográfica, sino de un individuo que rehúye adquirir cualquier compromiso emocional con la realidad que se dé otra manera: “Salgo a la calle y al saber olvidada la cámara en el cuarto siento como si una parte de mi cuerpo se hubiese desmembrado” (97). La fotografía también aparece como una fuente visual de la memoria del narrador, como dispositivo que estimula el sentimiento nostálgico, o en su caso, como incentivo para su imaginación. Su versión histórica de Tijuana es motivada, precisamente, por un “desleído fotograbado” en el que aparece su padre con otros telegrafistas y en cuyo trasfondo “saltaba como un minarete la torre de control del pequeño aeródromo desde la que se organizaba el servicio de taxis voladores entre Hollywood y el casino de Agua Caliente” (17).

En la perspectiva del narrador también intervienen otras “tecnologías de definición” que afectan el modo en que el hombre percibe el mundo que lo rodea. Tijuana no es la misma vista desde un avión en vuelo: “La última vez que volé vi las nubes y luego los espacios claros de la costa, las montañas amarillas, los cerros rojos.” (15). Tampoco falta la experiencia citadina en automóvil: “Había conducido hasta en entonces el auto como si yo formara parte de la máquina o fuera sus ojos, sus ojos o mis ojos embelesados, a través de los caminos tortuosos que se desprenden de la autopista” (110).

De igual manera, los medios de comunicación moldean y filtran de manera radical la perspectiva del narrador. Esto nos hace pensar en Jean Baudrillard quien en *Cultura y simulacro* advierte que en el mundo contemporáneo los medios de comunicación y la cultura que se difunde a través de estos filtran y moldean de manera radical la forma en que percibimos un evento o experiencia puesto que nos desplazan hacia lo hiperreal, que puede pensarse como la realidad producida a partir de “modelos de encargo” (7).⁴

Campbell también tiene claro que los medios de comunicación han cambiado radicalmente el modo de percibir y pensar el mundo. De cierto modo, en *Todo lo de las focas el American way of life*—entendido de manera generalizada como sistema de gratificación inmediata a través de la simulación y la imitación—afecta considerablemente la vida del protagonista y la imagen de Tijuana que adquirimos a través de él. El cine y la publicidad estadounidense permean las estructuras psíquicas del narrador; afectan su imaginación, su percepción de lo cotidiano, su memoria, y, en el proceso, su representación de Tijuana. En un momento de reflexión, él mismo ubica instancias en las que su sensibilidad ante el mundo se veía afectada por el lenguaje y las imágenes registradas en revistas de moda que le llegaban a Tijuana dobladas al español: “Recibía de aquellas imágenes mi temerosa iniciación, *el modelo a seguir, el instructivo* que sin exponerme a ningún riesgo me

⁴ Baudrillard, en *Cultura y simulacro*, toma de Borges el ejemplo de una sociedad cuyos cartógrafos crean un mapa tan detallado, que se mimetiza con las mismas cosas que representa. Cuando el imperio decae, el mapa se pierde en el paisaje, y ya no existe la representación, ni lo que queda de lo real, sólo lo hiperreal (5).

orientaba en la vida. A partir de entonces podía identificar la pintura labial cuyo trazo o desgaste delataba a ésta o aquella mujer en el autobús o en la calle” (61-62 énfasis mío).

Igualmente, la influencia del discurso fílmico en la conciencia del narrador se hace notar recurrentemente. La incidencia más obvia se da en un momento en el que el hombre, caminando cuesta arriba sobre la rampa del malecón de Tijuana, se inmiscuye accidentalmente en el rodaje de una película. Éste intenta advertir a la dirección de su intromisión, pero en su imaginación continúa con la historia. Se hace partícipe de la trama del filme y lo concluye figurando un encuentro erótico entre él y Beverly, la mujer que vive en su imaginación:

Avancé entre la multitud de actrices, actores y extras.

—Pero yo no soy extra— les dije, y caminé sobre la alfombra de dedos. Hundí los pies en el agua viscosa. El tapiz era un cuerpo de una mujer, un cuerpo de espaldas que me hacia resbalar. Besaba los senos de la mujer, ella me besaba; creí que fingía, y entre los apretados labios de nosotros dos se interponían un mechón de pelo rubio y castaño. (54)

De hecho, como símbolo, Beverly representa—a propósito de la interpretación de Villamil—el otro lado de la frontera, “Beverly Hills, que llega a una Tijuana ya invadida con sus productos populares y con su sociedad de consumo” (“El espacio fronterizo”). Beverly es, decimos nosotros, la experiencia cinematográfica arraigada—como parte constituyente—en la subjetividad del narrador.

En otros momentos, sin embargo, este espacio hiperreal en que el narrador encuentra una mayor satisfacción se ve invadido por una realidad menos personalizada, que más bien corresponde al clima sociopolítico del espacio que habita. Pongo por caso el episodio en que el personaje-narrador, entregado a uno de sus pasatiempos—que era el de construir avioncitos de guerra a partir de piezas interconectables—fantasea una situación en la que Tijuana se ve invadida por los enemigos de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial:

Veía el escuadrón de Tigres Voladores que se alineaba en el estante. Los Zeros japoneses con sus banderas del sol naciente eran mis aviones de cabecera. . . . En aquel tiempo los japoneses planeaban atravesar en submarino por debajo de la península hasta lograr ponerse a salvo y atacar por el mar de Cortés. . . . Decían que los japoneses llegarían por tierra y por mar, que rodearían por las costas de San José del Cabo si fallaban los túneles y serían el terror del Golfo de California. En los años subsiguientes sólo comeríamos arroz. . . Durante toda la noche, una alerta seguiría a la otra. Los cazabombarderos sobrevolarían a menudo a baja altura y a cada explosión se sacudiría todo el ceno de la ciudad. (57-58; últimas elipsis en orig.)

En una primera instancia pudiéramos argumentar que en esta nueva fantasía del narrador vuelve a hacerse presente la cinematografía estadounidense; que la descripción de la situación en cierto modo simula la ficción fílmica; que se trata de imágenes recicladas, vistas por primera vez en cine o en revistas; o en su caso, una continuación de los relatos difundidos por diferentes medios que advertían sobre una posible prolongación de la guerra en territorio bajacaliforniano. Pero lo cierto es que aquí se filtran imágenes que inyectan realidad en su mundo ficticio. Los acontecimientos internacionales de la década del 40—que el narrador refiere en la

cita anterior—tuvieron repercusiones considerables en Tijuana más que en ninguna otra ciudad mexicana. Por un lado, Tijuana presentó durante estos años el crecimiento poblacional intercensal más grande de su historia.⁵ A solicitud expresa de Estados Unidos, miles de migrantes del sur del país llegaban a tierras fronterizas con la esperanza de ser contratados como braceros por los agricultores estadounidenses.⁶ Por otro lado, la economía de guerra estadounidense también propició el incremento de tropas en la zona naval de San Diego, las cuales ingresaban a Tijuana con fines recreativos, pero en el hecho, acercaban el ambiente bélico a la ciudad.⁷ En mismo narrador de *Todo lo de las focas*, en otra escena, habla sobre los ejercicios de guerra que se llevaban a cabo en el espacio aéreo tijuanaense: “Sobre la línea internacional, invadiendo distraídamente los espacios aéreos de ambos países, también circulaban parejas de cazas militares que dejaban vibrando los cristales de las ventanas y adoloridos los tímpanos” (14). Y en otro episodio más, el narrador hace referencia a la participación de mexicanos tijuanaenses en las guerras estadounidenses: “no era infrecuente, un día por la mañana, ver llegar de la base naval de San Diego el conocido automóvil verde olivo . . . La madre recibía sin mucha ceremonia el corazón púrpura u otra medalla póstuma por su hijo muerto en el campo de batalla” (46-47).

Además de las referencias al impacto de las guerras estadounidenses, el discurso del narrador también se ve interrumpido por otros problemas que en diferentes tiempos han afectado a la sociedad tijuanaense. En determinado momento habla sobre la violencia pandilleril: “Conocía de oídas las batallas campales en que culminaban a veces los partidos nocturnos de basquetbol, supe de la muerte del Zambo, molido a patadas en un estacionamiento” (46). También alude a la pobreza, a la contaminación y a la mala urbanización: “La ciudad se dispersa hacia las lomas. Casas de madera construidas con desperdicios de guerra, techos rojos, tinacos para el agua, árboles recién plantados y débiles, se vuelven manchas menudas sobre las faldas de las lomas” (69). Y no faltan las alusiones a la violencia en el cruce fronterizo que dejan claro que si en su momento los mexicanos eran requeridos en Estados Unidos, en épocas más recientes aquellos que emigran al país del norte en

⁵ Entre 1940 y 1950 la tasa de crecimiento poblacional para las entidades federativas que conformaban la frontera norte era de 3.0 anual, en tanto que en el mismo periodo Baja California registró un crecimiento de 10.4 anual, siendo en lo particular Tijuana la municipalidad de mayor crecimiento demográfico en la década mencionada, al crecer al 10.6 (García Searcy 1).

⁶ Dentro del contexto del conflicto bélico las relaciones de México con Estados Unidos se normalizaron, por lo que se decidió realizar un esfuerzo mutuo entre estas dos naciones. “Una de las diversas formas de cooperación consistió en la contratación de trabajadores manuales mexicanos para suplir la falta de hombres en algunas áreas por estar en guerra, al cual le llamaron Programa Bracero” (García Searcy, 28). Baja California y especialmente Tijuana se vieron invadidas por miles de campesinos que buscaban ser contratados como braceros y trabajar en las plantaciones agrícolas de California (Piñera Ramírez, cit. por García Searcy 28).

⁷ San Diego, según explica García Searcy, fue “uno de los centros urbanos del estado de California que presentó una mayor inversión por parte del gobierno federal estadounidense durante la guerra, con la finalidad de fortalecer la base naval que se había establecido aquí desde hacía varios años” (29). San Diego se convirtió en “un punto estratégico para el desarrollo de la guerra, que dicha nación lidiaba con Japón en el Pacífico” (Shragge, cit. por García Searcy 29).

busca de una mejor calidad de vida están expuestos a los riesgos que la aventura implica. En una escena que se repite dos veces, Beverly, la mujer imaginada por el personaje de Campbell, muere en plena aduana, frente a un oficial de emigración, a causa de lo que parece ser un aborto espontáneo (102, 121). Desde luego, también se trata de una mención elíptica a la práctica de los abortos clandestinos en la zona fronteriza.⁸

El narrador que Campbell creó para este cuento es un sujeto engranado en una dinámica de largo alcance, donde la tecnología y la cultura popular norteamericana aparecen como señas de identidad del mundo moderno. De esta manera Campbell reta la representación histórica de Tijuana como una ciudad diferente. Su Tijuana no vive en un tiempo aparte y por lo tanto es necesario desechar el sentido gregario que se le adjudica, sobre todo porque éste se configura a partir de términos e imágenes mayoritariamente peyorativas. Ciertamente, sus problemas sociales son excepcionales, pero porque todas las ciudades los tienen como consecuencia de su propio devenir histórico.

Paradójicamente, a través de su relación íntima con estos medios podemos observar varios perfiles de Tijuana ignorados por los estereotipos que niegan la experiencia subjetiva de la ciudad. Queda claro que entre todas las posibilidades que se le presentan al narrador éste habita preferentemente en un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, sino más bien la de lo hiperreal, porque allí encuentra una mayor satisfacción. Pero su experiencia subjetiva no lo libera de los problemas colectivos que afectaron y que afectan a la ciudad fronteriza; sin proponérselo éstos manan en su discurso, como el inconciente en la conciencia, porque en su familiaridad con ellos, como con los monumentos, también se esconden ecos de su identidad.

Disparidad y la frontera del lenguaje

... ahí debe conocer que la frontera no es de cristal, sino de hierro oxidado.
-Heriberto Yépez, Tijuanológicas

En lo que refiere al plano lingüístico la literatura de Campbell no se caracteriza precisamente por su sensibilidad ante el cruce de idiomas. Aunque en la trama Tijuana aparece como zona de contacto cultural, eso no se ve reflejado en la redacción, donde el español marca la pauta. En *Todo lo de las focas* hay una evidente resistencia a la hibridación o a la combinación de los idiomas. Cuando el inglés aparece, aparece de manera estratégica, con la intención de denotar distanciamientos culturales y sociales entre personajes de uno y otro lado de la frontera:

⁸ Cruzar al otro lado de la frontera para practicarse un aborto, según explica Norma Ojeda, ha sido parte de la vida fronteriza para varias generaciones de mujeres, aunque los cruces no siempre se han llevado a cabo en la misma dirección: "Hasta antes de 1973, año en que el aborto fue legalizado en los Estados Unidos y especialmente en el estado de California, el flujo de los cruces era de norte a sur. Esta fue una práctica que duro varias generaciones . . . en ese entonces las mujeres que residían en el lado estadounidense cruzaban a Tijuana para practicarse el aborto bajo condiciones sórdidas en las varias clínicas clandestinas que en ese tiempo existían para atender la demanda respectiva" (138).

Algunas veces, como maestro de ceremonias del Waikikí, anunciaba la actuación de Rosa Carmina: (*Yes, siiir! Rosa Carmina! Greatest ballerina from Mexico City!*) y a la entrada, en el pórtico, hacía propaganda (*Take a look inside folks! No cover charge. The show is on, the show is on!*) hasta la noche aquella en que alguien me enfrentó con desprecio y arrojó frente a mí una moneda de plata que fue a dar a la palangana de los escupitajos . . . me arrodillé y rescaté con la mano el dólar metálico de la escupidera. (47).

El empleo de los vocablos en inglés que aquí se hace sugiere que hay en el narrador plena conciencia de que se está usando un idioma extranjero. Campbell tiene la precaución de marcar en cursivas y en paréntesis las palabras del idioma del Otro. Además, el hombre emplea el inglés, pero lo hace por necesidad, con fines meramente comerciales, como parte del *performance* para que una transacción se lleve a cabo—hacer que los turistas entren al bar. Sus frases en “inglés mocho” es lenguaje común en cualquier zona turística, como también lo es la mala pronunciación y/o la pronunciación exagerada como el “Yes, siiir”. Pero en ningún momento su español se ve amenazado por el inglés, pese a vivir en la frontera. De hecho, el narrador siempre demuestra excelente manejo del español.

Dicho esto entendemos que la escena, más que reflejar una consumada hibridez cultural en la frontera, denota una lucha de poder y fricción entre mexicanos y norteamericanos. Muestra, además, una jerarquía social que el contacto transfronterizo no minimiza, al contrario, la hace más palpable. Al final del día, el narrador es un subordinado, sirviendo al Otro, al turista estadounidense.

En un artículo más reciente que titula “La frontera del lengua”, Federico Campbell discute precisamente el tema del cruce de idiomas en la frontera norte de México. En dicho texto Campbell se queja abiertamente de “la *intrusión* de la semántica anglosajona en el español que se habla en México” (25 énfasis mío); anunciando, con tono de denuncia, que “vamos derechito al englishñol” (25). Lo cito a extensión para dejar más en claro sus argumentos:

Todos los días se pueden ir apuntando en una libreta las ‘innovaciones’ de estos explotados traductores que no ignoran el inglés pero no saben construir en español. Hasta los locutores en off de los documentales sobre los nazis (que pasan todas las noches) dicen ‘casualidades’ en lugar de muertos y heridos o bajas. ‘Hacen’ decisiones en lugar de tomarlas. Se asombran ante los ‘performance’ y no ven la actuación o el espectáculo. En lugar de decir ‘para ser breves’ lanzan la advertencia ‘para no hacer una historia larga corta’. Cuando alguien presenta una solicitud afirman que presentó una ‘aplicación’ antes de echarse su sándwich de ‘tuna’. (26)

Desde determinada perspectiva su postura resulta conservadora y purista. Por lo menos así lo han visto muchos de sus críticos. Desde blogueros como Julio Sueco quien señala que “Federico Campbell es la última persona en el mundo de la lengua castellana que debería estar haciendo este tipo de observaciones y mucho más para amonestar a toda una ciudad” porque “Tijuana forma parte de ese abolengo exclusivo del Espnglis/Spangish” (“Federico Campbell: Periodismo escrito”, sic.). Hasta escritores reconocidos como Heriberto Yépez:

Por mucho que Campbell alegue en sus artículos relativos a las fronteras del lenguaje y sepa muy bien que las lenguas mueren . . . su postura parece ser la

posición antañá de la campaña ‘Lávenle la boca al niño cuando diga parking’... Para Campbell decir ‘no es nada contra ti’ es más nacionalista que decir ‘no es nada personal’ que deriva de ‘nothing personal’ (*Tijuanologías* 54).

Visto desde otra perspectiva, sin embargo, la “falta de sensibilidad” de Campbell en torno a la hibridación de los idiomas no es sino una prolongación—fuera de la ficción—de lo que ya argumentaba en su novela. Ese “purismo” y ese “nacionalismo” que Yépez denuncia en Campbell no son sino evidencia de que la frontera es un espacio dinámico, donde los cruces culturales están siempre en proceso de negociación y donde las transacciones no siempre se hacen de manera pasiva. El mismo Yépez, amante de las contradicciones, llega a una conclusión que apoya nuestro argumento: “El spanglish es el talón de Aquiles de la intelectualidad mexicana. Tijuana, ciudad identificada como la sede oficial del spanglish en territorio nacional, es contradictoriamente una ciudad que lo rechaza, aunque lo practique en dosis” (*Tijuanologías* 59).

Obviamente que el hecho de no llegar a tener una perspectiva más clara del panorama sociocultural de Tijuana no se debe únicamente a una interpretación fácil y fallida de la obra de Campbell, sino más bien a la fuerza y vigencia de los discursos dominantes de representación de los que hemos venido hablando. A esto agreguemos la poca difusión y atención que históricamente han tenido y recibido las obras artísticas que se originan en esta zona del país y donde subyacen diversas posibilidades de representación.

Hasta hace pocos años era prácticamente imposible trascender como literato escribiendo desde el norte. La mayoría de los narradores de esta región “publicaban en editoriales locales; de vida efímera, en caso de ser independientes; sujetas a la voluntad de quienes presidían las instituciones, si se trataba de imprentas oficiales” (Parra 71). Apenas recientemente la producción literaria en la frontera norte de México ha venido superando las obstrucciones de antaño. Aunque lentamente, la barrera de los localismos se ha venido rompiendo. En algunos casos, editoriales de amplio prestigio han rescatado a olvidados escritores o han acogido a jóvenes literatos tijuanaenses y los han promovido a nivel nacional (Parra 71). Hoy día, la literatura de escritores tijuanaenses como Rubén Vizcaíno Valencia, Federico Campbell, Roberto Castillo Udiarte, Francisco Morales, Heriberto Yépez, Rafa Saavedra, Luis Humberto Crosthwaite—entre otros—ya circula a nivel nacional.

Pero la literatura de estos escritores poco se difunde fuera de México, y, por lo mismo, poco se valora su aportación a la discusión en torno a la condición fronteriza. En realidad, es casi nula la atención que la academia norteamericana le presta a las contribuciones de estos autores. Bastaría con hacer un inventario de los estudios llevados a cabo en los últimos años con referencia al fenómeno de la *literatura de frontera* en las universidades norteamericanas para sentir el mutismo respecto a las obras que se producen del lado de la frontera mexicana. La consecuencia: se ignora completamente un exuberante almacén de literatura creada por autores que observan y sienten la frontera del lado mexicano como parte de su cotidianidad.

Correlativamente, una de las figuras retóricas más solicitadas del discurso teórico literario chicano es la metáfora de “la frontera” o “lo fronterizo”. Suele

emplearse sobre todo con el afán de mostrar una relación de subalternidad y diferencia respecto el discurso monolítico de la *American Literature* (Tabuenca Córdoba, *Aproximaciones* 86). El problema no es la falta de legitimidad del argumento chicano, el problema es que dicha rearticulación ha provocado la invisibilización de aquello que se dice y se produce del lado mexicano. En este sentido, los comentarios de María Socorro Tabuenca Córdoba, coordinadora de El Colegio de la Frontera Norte en Ciudad Juárez, son contundentes:

[Los] estudiosos y estudiosas [de la academia americana] utilizan la metáfora fronteriza con la intención de abrir un espacio a lo multicultural de ese país y borrar los límites geográficos por medio de los textos o por medio de *performances*. Otros/as transforman el espacio del Aztlán de los años sesenta y setenta en *la frontera*, dados los múltiples límites geográficos, culturales, ideológicos y lingüísticos que se han cruzado. Otros/as más utilizan la frontera real para construir un discurso alternativo chicano y denunciar la hegemonía centralista tanto de Estados Unidos como de México; su frontera es “una herida abierta”, como menciona Anzaldúa, y además un sitio de búsqueda de las raíces. . . . En estos discursos sobre la frontera hay una constante: *the Borderlands* para la mayoría de las y los chicanos es la tierra prometida, el regreso a la tradición mexicana o latinoamericana, el asiento de la identidad deseada. Es un sitio a donde se acude, generalmente, a través del recuerdo, de la lectura o de la escritura; es un lugar, empero, que raramente visitan o en el que pocas veces se establecen los promotores de dicho discurso. (92)

Sería absurdo negar las aportaciones críticas de Anzaldúa dentro de un contexto cultural y social estadounidense. Éstas han resistido exitosamente el discurso monolítico de la *American Literature* en tanto que han impulsado dentro de éste una noción de diversidad y diferencia. La repercusión de su obra *Borderlands-La frontera: The New Mestiza* (1987) se ha convertido para la academia norteamericana en territorio de reflexión, análisis y teorización sobre realidades culturales distintas a las hegemónicas. Pero, “cuando se ponen en perspectiva el proyecto literario-cultural chicano y el de la frontera norte mexicana, la disparidad es evidente, dadas las políticas culturales, de difusión y mercadotecnia tan distintas en ambos países” (Tabuenca Córdoba, *Aproximaciones* 87).

La literatura tijuanense reciente, si bien más entreverada con el inglés que la de Campbell, tampoco deja pasar la oportunidad para denotar fricciones entre personajes de uno y otro lado de la frontera. De hecho, una de sus principales características radica precisamente en jugar con combinaciones interlingüísticas que exhiben las aún existentes diferencias culturales, sociales y económicas entre un lado y otro. De esta manera, su discurso también busca distinguirse del discurso literario chicano, porque se dan cuenta que escritores como Gloria Anzaldúa se han vuelto representativos de la realidad de frontera y el cruce de fronteras.

Campbell publicó *Tijuanenses* apenas dos años después de que Anzaldúa publicara *Borderlands*. Por edad, Campbell y Anzaldúa también son contemporáneos, pues apenas un año los distancia. Además, es innegable que sus obras comparten algunos rasgos, los más obvios: la referencia al concepto de *la frontera* en sus múltiples versiones y la intención descolonizadora que busca

autorizar el discurso liminal ante los centros hegemónicos. Pero en el fondo, sus posturas críticas dentro y fuera de la ficción también nos advierten que resulta impropio hablar de una experiencia transfronteriza compartida, en general.

Las asimetrías entre México y Estados Unidos condicionan los proyectos y las manifestaciones culturales de uno y otro lado. Queda claro entonces que tanto “la falta de sensibilidad” de Campbell con el cruce de idiomas, como el “colonialismo” intelectual de la frontera que representa la visión ahora canonizada de Anzaldúa, son consecuencia y evidencia de la diferencia y la disparidad que implica vivir de uno u otro lado del muro metálico.

Campbell en el contexto nacional

En recientes años, como dijimos, la literatura producida en la frontera norte del país ha logrado una mayor notoriedad y difusión dentro del contexto nacional. Entre los motivos que abrieron paso al rápido desarrollo de las letras en la frontera norte están el hecho de que las ciudades fronterizas alcanzaron cierta relevancia en el plano nacional; el auge de las clases medias y sus demandas por más y mejores servicios educativos; así como la digitalización del material literario gracias a las emergentes tecnologías. Otro factor importante, fue el establecimiento a mediados de los 80 del Programa Cultural de las Fronteras, cuyo cometido inicial era el de promover “los valores y tradiciones nacionales” ante un inminente Tratado de Libre Comercio (TLC/NAFTA) con EU.⁹

Pero esto no siempre fue así. Hasta mediados de la década pasada la cultura fronteriza era practicante inexistente dentro del discurso nacional. Esto en parte a su misma marginación geográfica respecto a la capital de la república y a los centros culturales hegemónicos; pero también, como dice Tabuenca Córdoba, reciclando palabras de Boyles-Cavies, al hecho de que “la literatura se percibe como anexos de agendas nacionalistas específicas en las culturas dominantes” (“La frontera textual” 4). Los pocos escritores “fronterizos”—por llamarlos de alguna manera—que lograron antes de estas fechas hacerse un espacio dentro de la llamada “literatura nacional” tuvieron que emigrar al Distrito Federal y proyectarse desde ahí. Ese fue el caso de Federico Campbell, quien, como dijimos en la introducción de este capítulo, dejó Tijuana siendo aún muy joven.

De hecho, para otros escritores de la frontera, de una generación más reciente, Campbell se ha convertido en nota paradigmática del centralismo en México y de la marginación de la frontera. Un claro ejemplo es el cuento que Luis Humberto Crosthwaite titula “Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana” donde narra de manera paródica cómo es que Campbell se convirtió en un escritor reconocido y publicado por editoriales capitalinas. El mismo afán tienen los comentarios de Rosario Sanmiguel, quien por cierto, no escatima la

⁹ Con el propósito de re-nacionalizar la frontera norte de México ante un inminente Tratado de Libre Comercio (TLC/NAFTA) con EU, el gobierno de Miguel de la Madrid creó en 1985 el Programa Cultural de las Fronteras. Dicho apoyo del gobierno, junto con un más fácil acceso a la información nacional e internacional—por cortesía de las nuevas tecnologías—y el precipitado crecimiento industrial de la región, permitieron un mayor desarrollo de las letras en la frontera mexicana. Los escritores/as de la frontera ya no tuvieron que abandonar su ciudad para ser publicados sino que se quedaron ahí, para desde ahí, crear y promover su obra (Tabuenca Córdoba, *Aproximaciones* 94).

oportunidad para reprochar a Campbell por su disidencia: “El día que me publique una editorial fuerte y que mi trabajo se difunda como el de Campbell o Gardea, dejaré de ser de la frontera para ser del centro; la frontera y lo fronterizo es estar fuera del ejercicio del poder” (cit. por Tabuenca Córdoba, *Aproximaciones* 95).

Si bien es cierto que Campbell tuvo que treparse a la torre de control literario del país para darse a conocer como escritor, su literatura siempre cargó consigo un discurso contestatario, comprometido con el proceso de la descentralización; un discurso que en todo momento se rehúsa a ser fijado por los repertorios dados por el Estado mexicano, y que, como primera instancia hacia una producción de la diferencia, propone una indagación de la nacionalidad.

Digamos aquí que con la “clausura” de la Revolución mexicana la administración central retomó el quehacer de amalgamamiento nacional que había comenzado a mediados del siglo XIX después de la pérdida de la mitad del territorio. Desde la Secretaría de Educación Pública, José Vasconcelos encaminó su ambicioso proyecto educativo encausado a la integración nacional, mismo que en su momento calificó como *misiones culturales* (Hugues 11). Pero fue presidente Lázaro Cárdenas quien asumió la tarea con mayor rigor y desde lo más alto de la jerarquía. Cárdenas boicoteó y nacionalizó todo tipo de bienes extranjeros en México, y en un gesto de “nacionalismo cultural se obstina en celebrar los símbolos externos de la historia y tradición que . . . se museifican y se despojan de todo contenido de actualidad para actuar por fe, al margen de cualquier demostración” (Monsiváis, “De México y los chicanos” 5). Como habitantes de una “zona de contacto” con el “imperio” estadounidense, los tijuanaenses sintieron de manera directa las repercusiones del cometido político-cultural de Cárdenas. De la noche a la mañana los tijuanaenses vieron como el Casino de Agua Caliente—el complejo turístico más importante y simbólico de la ciudad—cerraba sus puertas definitivamente para ser usado como escuela y favorecer la educación de la zona. El acto implicaba para el Estado el logro de dos objetivos: el saneamiento de una ciudad asumida como lugar del vicio y su domesticación dentro del territorio nacional.

Pero la frontera norte y sus habitantes siempre han sido el Talón de Aquiles para la unidad nacional, sobre todo cuando ésta depende de la concreción de una identidad colectiva. Campbell en *Todo lo de las focas* al tiempo que relata la expropiación y posterior transformación de Agua Caliente increpa la imposibilidad de llegar a definir a Tijuana y los tijuanaenses desde el punto de vista del discurso de la identidad nacional. La subjetividad del narrador, intervenida a menudo por el modo de vida y la cultura popular estadounidense, sofoca el presupuesto de que hay todavía una identidad unívoca, un rostro verdadero que colectiviza a los mexicanos y los separa del resto de los hombres. Si algo queda claro en la novela es que ni las jornadas alfabetizadoras de Vasconcelos, ni los esfuerzos del presidente Cárdenas con su política ultranacionalista, y ni los diferentes programas culturales que lanza el gobierno a partir de los 80 fueron suficientes para disciplinar a la sociedad fronteriza de acuerdo con sus expectativas. Este cuestionamiento de la nacionalidad desde el sujeto de la frontera lo volvemos a ver en el resto de los cuentos que conforman *Tijuanaenses*.

Junto con *Todo lo de las focas*, “Tijuanaenses” es el único de los relatos del volumen que tiene como espacio concreto la ciudad de Tijuana. El paisaje, sin

embargo, es menos evocativo y más tangible que el dibujado en *Todo lo de las focas*, y se prioriza el lenguaje directo y explícito por encima del hermetismo y las divagaciones oníricas. De igual manera, el narrador—que tomamos por ser el mismo—sale del ensimismamiento que marca la pauta en *Todo lo de las focas* y en “Tijuanenses” nos habla de Tijuana como un espacio habitado por un grupo de individuos que comparten, además de la ubicación geográfica, valores y costumbres, principalmente extraídos del mundo estadounidense. Son los años de su adolescencia, y sus compañeros de generación, en una ciudad que, como el mismo narrador lo dice, apenas llegaría a los 100, 000 habitantes (151).

El vínculo de estos jóvenes con Estados Unidos se presenta a diferentes niveles. Por un lado los ecos de la cultura estadounidense se advierten por todas partes en la dimensión citadina y comunitaria ilustrada por el narrador. Aparecen los clubes o pandillas integradas por jóvenes amantes del béisbol, basketball y del *hit parade* de las radiodifusoras norteamericanas. “Era la época de los calcetines fosforescentes y los laváis apretados y aceitosos, las botas o los zapatos con *taps*” donde los muchachos tenían que “elegir algún color, pertenecer a un club, para sentirse alguien” (148). Por otro, se vuelve a mencionar la participación de jóvenes tijuanenses en las guerras norteamericanas: “Ya había terminado la guerra de Corea. De vez en cuando se oía que alguna madre de la colonia Coahuila o de la libertad recibía el homenaje inútil de un corazón púrpura por su hijo muerto en el campo de batalla” (149).

La crítica de Campbell también funciona en este texto a diferentes niveles. Por un lado, ironiza sobre la posición del Estado mexicano y sus esfuerzos históricos por nacionalizar la frontera, incluyendo el lanzamiento del Programa Cultura de la Frontera Norte, que como dijimos antes, fue lanzado por la administración central en los 80 para imponer la cultura oficial en el norte del país—fecha que más o menos coincide con la publicación de *Tijuanenses*. La referencia que el joven narrador hace a la escuela primaria El Pensador Mexicano, frente a la cual vivía y en la cual su madre era maestra, no hace sino obviar aún más lo inútil de los esfuerzos del gobierno central para situar a los tijuanenses dentro de las fronteras del mito de la pureza de la identidad nacional (149-150).¹⁰ Queda claro en el relato que los tijuanenses no pueden ser definidos desde el punto de vista nacional; que los referentes primarios en su cotidianidad provienen del otro lado de la frontera, muy a pesar del afán colonizador del Estado.

En contraste con la imagen que el centro se ha inventado de los tijuanenses y que los ve como individuos desarraigados—faltos de identidad, migrantes o turistas—y con la cual justifica su imperialismo cultural, Campbell muestra a Tijuana como comunidad en la que se entretajan múltiples biografías y que en este sentido es tan excepcional como cualquier otra ciudad. “Los recuerdo a todos muy bien: al Oki, al Tavo, al Pilucho, al Chavo, al Óscar, al Yuca, al Kiki, al Juan, al Kiko, al Pelón. O no: seguramente se me escapan algunos nombres. ¿Cómo olvidar al Mickey Banuet?” (147). En todo el cuento notamos la insistencia del narrador por nombrar personas y sitios cuyas vidas o formas han cambiando como consecuencia de la

¹⁰ El Pensador Mexicano fue el nombre del periódico liberal fundado en 1812 por José Joaquín Fernández de Lizardi, autor de *El periquillo sarniento*, considerada la primera novela nacional.

propia mutabilidad de la ciudad pero que al ser recordados dan vida a la ciudad en la imaginación del narrador y, por complicidad, en la nuestra como lectores. Conuerdo con lo dicho por Diana Palaversich en el sentido que el narrador de la obra de Campbell regresa una y otra vez a Tijuana “porque allí se encuentran las claves de su identidad” (106). También habría que advertir, sin embargo, que al recuperar parte de su identidad, el narrador legitima su discurso fronterizo y en el hecho contrapuntea las impresiones que históricamente se han impuesto sobre Tijuana y de los tijuanaenses.

En “Anticipo de incorporación” el narrador habla sobre su traslado de Tijuana a la ciudad de Hermosillo y su incorporación al ejército mexicano como parte del cumplimiento del Servicio Militar. Una vez en Hermosillo e instalado en el cuartel, el joven de apenas 17 años comienza su entrenamiento, pero toma con completa indiferencia la dosis de nacionalismo que la acción implica. Antes bien, el narrador sostiene lazos inquebrantables con los flujos culturales propios de la zona fronteriza que tan problemáticos han resultado para el centro hegemónico en su afán colonizador. Esto lo deja muy en claro en el episodio donde relata su participación en desfile conmemorativo de la Independencia de México:

El tambor me caía a cada paso sobre la pierna izquierda, lo devolvía inclinado para recibirlo y equilibrarlo con las baquetas. Miraba de reojo a mis compañeros a fin de mantener la línea recta en formación. . . Perdí el paso momentáneamente. Bajé la vista y me vi a un lado del tambor las polainas de lona como las de John Wayne en las arenas de Iwo Jima. Había querido ser marine, me había comprado unas polainas idénticas en una tienda de segunda mano de San Ysidro y un casco al que luego le pinté unas barras blancas de teniente. (140)

Si para el centro hegemónico los tijuanaenses siempre han sido seres que amenazan la identidad nacional producto del contacto con el estilo de vida y la cultura popular de Estados Unidos, Campbell reafirma el estereotipo, pero al hacerlo desvirtúa la intención colonizadora del discurso de identidad nacional y abre paso a otras subjetividades no canónicas. Como si fuera el mismo Campbell, el narrador del cuento deja Tijuana, pero su *habitus cultural* no lo deja a él. Las estrellas de Hollywood y los marines de San Diego siguen siendo sus primeros referentes, esto pese a que el individuo forma parte constitutiva—en presencia física—de una institución cuya función consiste en asegurar el sometimiento a la ideología dominante (Althusser).

En “Los Brothers” Federico Campbell, o más bien su narrador, vuelve a ubicarse fuera de Tijuana, pero en esta ocasión el núcleo del relato son los acontecimientos de un viaje en automóvil por el centro del país. La historia comienza en el Distrito Federal donde el narrador, recién separado de su pareja, se topa en una pizzería local con Eligio Villagrán, un viejo conocido y paisano tijuanaense que trabajaba como extra de cine “en películas de vaqueros, pues tenía una facha nortea, de pueblo ganadero o texano” (156). Después de intercambiar unas cuantas palabras los hombres se montan en un volkswagen y parten rumbo a Tula, un pequeño poblado y zona arqueológica al norte de la Ciudad de México que en su momento fuera la capital del estado tolteca.

En un principio, el interés del cuento pareciera ser la exploración del mundo prehispánico como primer paso hacia un encuentro con el origen. Recordemos, en este sentido, que tanto la historia de México como su cultura se visualizan trascendentalmente en el mito oficial de la nación, según el cual el pasado indígena aparece como primer andamio, y la Revolución y sus gobiernos resultantes como el corolario lógico del proceso histórico nacional. Éstos—los gobiernos mexicanos de la Revolución y la post-Revolución—se legitiman institucionalizando estos mitos de origen y usando estrategias de control político y cultural, enfatizando el valor del mestizaje para defender la integridad nacional. Tal línea de orden fue la trazada, precisamente, por Lázaro Cárdenas en el ámbito político y por Vasconcelos en el cultural. En el plano político, su continuidad quedaría garantizada por lo que los historiadores como Aguilar Camín y Mayer llaman el monólogo institucional dentro de los aparatos estatales (161-163). En el plano cultural, por la abundante tradición artística que se articuló en torno a éste, incluyendo grandes nombres del canon literario mexicano como Octavio Paz y Carlos Fuentes.

En “Los Brothers” de Campbell, sin embargo, el contacto del narrador con el mundo prehispánico no implica la aparición del “otro México”, el México “fantasmal” (precolombino) que irrumpe intempestivamente para recordarle de dónde viene y hacia dónde va, como sí sucede, por ejemplo, en “Chac Mool” de Carlos Fuentes. En el cuento de Fuentes, Filiberto, un joven burócrata capitalino, coleccionista de “ciertas formas de arte indígena mexicana”, se hace de una estatuilla de un Chac Mool—el dios maya de la lluvia que después los toltecas y los aztecas incorporarían a sus respectivas culturas. Filiberto lo pone en el sótano y sobrenaturalmente el Chac Mool cobra vida, se humaniza, se apodera de la casa y perturba para siempre la existencia de Filiberto, el cual, pierde su trabajo y muere misteriosamente ahogado en Acapulco. Fuentes, de cierta manera, ejerce en este cuento una crítica demoledora del nacionalismo institucionalizado pues invierte el mito de la identidad nacional y su tendencia a idealizar el pasado indígena. Es decir, el pasado indígena en “Chac Mool” no aparece como mito glorioso y redentor, sino como una negación de la utopía de origen. Sin embargo, el cuento retiene la idea de la existencia de un carácter mexicano que gravita en una fusión de la historia y el mundo prehispánico, más en específico, en la interacción entre un pasado indígena que se rehúsa a morir y un México moderno que tiende a olvidar sus propias raíces.

En Campbell sucede lo opuesto. El desplazamiento del protagonista de “Los Brothers” hacia la zona arqueológica de Tula muestra la heterogeneidad y las discontinuidades socio-culturales dentro del territorio mexicano. Desde un principio el narrador enfatiza su desconocimiento de la geografía, los pueblos y las culturas indígenas del centro de México:

Aparte de los mapas, no sabía con precisión donde se encontraba el valle de Mezquital, ni Ixmiquilpan, ni había visto las cariátides de Tula. Había oído hablar de la candelilla, apenas tenía idea de que era algo que raspaban los otomíes para hacer cuerda, una especie de penca de maguey o algo así. (157)

Ya durante el trayecto el hombre no deja de comentar lo poco familiar que le resultan los terrenos con los que se va encontrando: “Yo creía que los valles eran hondonadas inmensas, desfiladeros con mesetas aisladas en el fondo, rodeadas de montañas, tal vez por la V de valle o por aquello de qué verde era mi valle si se

contemplaba desde arriba” (160). Y una vez en Tula no faltan las observaciones costumbristas desde una posición asumida de extranjero: “pronto vimos hacia los lados gente en la calle, grupos de personas sin prisa, mujeres y niños que salían de las iglesias” (159).

Deliberadamente Campbell sitúa a su narrador-personaje ante el ojo autoritario de la cultura que lo representa, pero sólo para confirmar lo impropio de los esfuerzos homogeneizantes del Estado. La poca relación que el personaje de Campbell llega a establecer con el pasado indígena en su visita a Tula es meramente superficial, para satisfacer su “curiosidad turística” (158): “Trepamos por la brecha hacia las caríatides. Las había visto en tarjetas postales. Sobre un promontorio se alineaban varias columnas. Y luego las alargadas figuras, mucho más altas de lo que las imaginaban: los Atlantes” (159).

Como en el “Anticipo de incorporación”, en la perspectiva del narrador de “Los Brothers” terminan por imponerse referentes provenientes de su vida en la zona fronteriza. Lo notamos sobretudo a partir del momento en que salen de Tula. Primero regresan las imágenes de la Segunda Guerra Mundial que tanto interferían en la imaginación del narrador de *Todo lo de las focas*: “Por no sé qué asociación de ideas . . . pensé en el sistema de orientación que utilizaban los pilotos de caza japoneses durante la guerra del Pacífico: se basaba en la disposición de derecha a izquierda de los números en la carátula del reloj” (161). Después la conciencia del narrador se ve invadida por la cultura popular estadounidense; el hombre experimenta la sensación de estar en una película de Hollywood: “Como en las patrullas texanas de las películas, en dos movimientos y no en tres como suele hacerse, puse reversa, aceleré respetuosamente y retomé la calle por donde habíamos entrado” (162). A partir de este momento el cuento adquiere tintes de *thriller* policíaco en el que personaje se siente perseguido por un par de mafiosos tijuaneños a quienes les decían “Los Brothers”: “El valiant parecía escoltarnos. . . veía por el espejo retrovisor . . . Eligio bebía, ensimismado. Me pasó la botella” (163).

En este cambio de enfoque el cuento apunta hacia un distanciamiento con el discurso hegemónico de la identidad. O dicho de otra manera, el viraje implica un acto de irreverencia que pretende abrir espacios para la expresión rica y compleja de identidades heterogéneas—“otras”—, distintas a las del discurso oficial. La visita a la zona arqueológica de Tula no confirma la *mexicanidad* del narrador. En ningún momento se da una simbiosis entre éste y los restos de la ciudad precolombina. Sí, las circunstancias lo colocan en un proceso de autodefinición, pero al final lo que queda acentuado son las diferencias entre el “Yo” y el “Otro”, donde el “Yo” denota cada vez más su condición de “Ser norteamericano”, y el “Otro”, el pasado indígena, pierde legitimidad como discurso definitorio de su identidad.

“Insurgentes Big Sur”, cuento que cierra la antología, resume la situación de la voz narrativa que cruza todos los relatos. El hombre se identifica como tijuaneño y dice haber llegado al Distrito Federal en 1960 “a estudiar leyes, a hacerse de mundo, a tomar el punto como plataforma” y “conocer México” (169). Básicamente el sujeto que habla recurre a la técnica de las oposiciones binarias para marcar las identidades por imposición, logrando escaparse de estas al situarse en sus intersticios. De entrada le da a la historia un título juguetón al tomar el nombre de una de las arterias más congestionadas de la Ciudad de México—Insurgentes Sur—y

poner en medio la palabra Big, como nota referencial a la frontera norte, a propósito del Big Sur, California y la literatura de Henry Miller referida por el narrador en el cuento. Antes decíamos que en Campbell la presencia del inglés es mínima, y siempre que lo emplea lo hace conciente de que está empleando un idioma extranjero. Esto lo veíamos sobretodo en los relatos que tienen como espacio a la ciudad de Tijuana. En éste cuento—y en el anterior—sin embargo, el autor tijuanaense se apropia del discurso colonial sobre la impureza del idioma de los fronterizos y lo utiliza en sus títulos. Acordemente tanto “Los Brothers” como “Insurgentes Big Sur” se desarrollan espacialmente en la ciudad de México o en sus periferias. La estrategia faculta a Campbell marcar de inicio su diferencia frente al discurso de la identidad nacional que ha tomado el español como lengua nacional. Luego, como para recuperar su “identidad nacional”, relata las historias completamente en español.

Este juego entre la oposición y la pertenencia—con los centros—que vemos desde la construcción lingüística también marca la pauta del relato en “Insurgentes Big Sur” donde el Distrito Federal, como el sistema nervioso central del Estado mexicano, y la ciudad de Los Ángeles aparecen como extremos culturales y laborales para los tijuanaenses:

Y uno volvía la vista de un lado a otro, de Los Angeles al DF y viceversa, como en un juego de ping pong. No se decidía uno muy bien hacia cuál de los dos polos dejarse atraer; no quedaba muy claro si las innovaciones en el caló o el buen vestir (‘Sólo queríamos darle un estilo a las calles de Los Angeles’, diría más tarde Eddy Olmos) procedían de Tepito o del East Side. (170)

Finalmente se decide a emigrar a la capital mexicana, y sin embargo confiesa que “con más de la mitad de su vida consumida en México [D. F.] empezó a sospechar que en algún tramo del camino cometió un error de navegación sentimental. Nunca hizo suya la ciudad” (171). Empero, después de más de 25 años lejos de Tijuana, tampoco se siente plenamente tijuanaense. Contrario a esto, el narrador insiste en su falta de arraigo: “en lo personal, uno (ninguno y cien mil) se había quedado entre la providencia y la capital: no era del DF ni era de Tijuana” (174).

La situación que vive el narrador nos hace pensar en el espacio “entre-medio” o *in-between* del cual habla Homi Bhabha en *El lugar de la cultura*. Según Bhabha, estos espacios “proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad o *selfhood* (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad” (18). En este sentido la posición del narrador del cuento de Campbell, entre identificaciones fijas, permite la existencia de un espacio donde proliferan voces alternativas cuya presencia es un acto de afirmación o auto-referencialidad; porque además, el narrador, es perfectamente conciente de la incoherencia esencial de ambos polos culturales: “no se sabía qué era más falso, si lo tijuanaense o lo capitalino” (174). Su actividad negadora es, en realidad, la intervención de un puente para “hacerse presente” porque “captura algo del sentimiento de extrañeza de la reubicación del hogar y el mundo” y porque “estar extraño al hogar (*unhomed*) no equivale a ser un ‘sin hogar o sin techo’ (*homeless*), ni puede ser acomodado fácilmente en la habitual división de la vida social en esferas privada y pública” (Bhabha 26).

Por otra parte, sin embargo, notamos que en los últimos párrafos del cuento brotan sorpresivamente en el discurso del narrador temas de diversa índole que terminan suplantando las preocupaciones identitarias del éste. La situación nos remite de nuevo a *Todo lo de las focas*, donde referencias a los problemas que afectan directamente a la población tijuana también aparecían de manera imprevista en la narrativa. En “Insurgentes Big Sur” el hombre habla sobre el gran terremoto de 1985 que mató a más de diez mil habitantes del Distrito Federal: “Y de pronto quedo hecha pedazos. Se nos hizo pedazos la ciudad, como una madre finalmente desahuciada y carcomida. Se nos movió el piso. Mutilaciones se establecieron como uniones entre la ciudad y uno que a veces tenía la impresión que en el Distrito Federal muy difícilmente se podía tener mundo” (173). Dicho sea, aquí lo solidario del narrador con las víctimas del terremoto está por encima de las diferencias culturales y la causa identitaria del individuo. Más adelante, el relato concluye con la incursión del tema político, con referencias al poder, a “esa cosa federal y centralista . . . implacable, soberbio y despiadado” y a las manifestaciones estudiantiles que en diferentes épocas sintieron el impacto de su fuerza en carne propia (173-175). Hablamos de eventos violentos, que afectaron directamente a la población estudiantil capitalina, cuya aparición en el texto nos saca repentinamente, a nosotros como lectores, de las indagaciones metafísicas y nos regresan al terreno de los referentes concretos, de carne y hueso, quienes con pancartas y sangre derramada demostraron a otro nivel que las fronteras de México son con México mismo.

Los diferentes textos de Campbell, que hasta aquí hemos analizado, nos muestran un panorama más amplio de Tijuana y de los tijuanaenses. Encontramos en su discurso literario un nivel de planos heterogéneos y fragmentados que muestran las arbitrariedades de las representaciones fijas que se hacen desde los centros de poder cultural. La maniobra le permite rearticular la mala imagen de la ciudad. Así también desbanca el discurso de la nacionalidad y delinea lo impropio de hablar de una experiencia transfronteriza que enfatiza los rasgos compartidos y anula las diferencias entre quienes viven de un lado y otro de la frontera.

Campbell pone de pie a un discurso liminal, que brega por una estructura variada, apacible para las múltiples subjetividades silenciadas o distorsionadas por las referidas voces hegemónicas.

II

Luis Humberto Crosthwaite: Tijuana entre norteñas, rancheras y rock 'n' roll

Somos la Malinche del discurso nacional falso.
--Heriberto Yépez, *Tijuanologías*

La obra de Luis Humberto Crosthwaite en torno a la compleja ciudad de Tijuana viene agenciando notoriedad desde los años 90. En 1993 recibió el premio nacional de cuento del Centro Toluqueño de Escritores por *No quiero escribir no quiero* y, en 1992, el premio de Testimonio Chihuahua por *Lo que estará en mi corazón*. Escritores de la talla de José Agustín y Juan Villoro han surtido de elogios la obra del tijuanaense.¹¹ En 1997, sólo 3 años después de su publicación en español, la editorial Cinco Puntos Press publicó en inglés *La luna siempre será un amor difícil* (*The Moon Will Forever Be a Distant Love*) y, recientemente, en 2010, la misma editorial publicó una traducción de *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (*Out of Their Minds: The Incredible and (Sometimes) Sad Story of Ramon and Cornelio*).¹² Sin embargo, su trayectoria como escritor ascendente ha sido poco percibida por la crítica; en la mayoría de los casos su trabajo es mencionado con el propósito de cartografiar el espacio fronterizo desde autores locales, y no tanto con el afán de ejecutar un diagnóstico profundo y significativo de éste (Villoro, 1995; Tabuenca Córdoba, 1997; Berumen, 2003; Palaversich, 2003; Yépez, 2006). Apenas existen unos pocos artículos dedicados exclusivamente al análisis de su literatura (Lamb, 2003; Fallon, 2004; Vilanova, 2006; Insley, 2007; Bellver Sáez, 2009).

Una de las mayores virtudes de Luis Humberto Crosthwaite reside en su sutil habilidad para montar historias sobrias—que parten de lo cotidiano y lo inmediato—sobre estructuras narrativas experimentales, y entrelazarlas con un testimonio social que desmitifica y redefine las más arraigadas representaciones de Tijuana en el imaginario nacional e internacional: Tijuana como una ciudad “agringada”, que simboliza la pérdida de identidad nacional, y Tijuana como una ciudad excepcional, epítome del mundo globalizado y hábitat del hibridismo sociocultural que adosa mundos distintos y distantes. Esto lo veremos particularmente en las obras que estaremos analizando en este capítulo: la colección de cuentos *Marcela y el rey: al fin juntos*, publicada en 1989, y la novela *Idos de la mente: la increíble (y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, que apareció por primera vez en el 2001.

La Tijuana que emerge de estas obras es un teatro de conflictividad social y cultural, un lugar de intersección de discursos y representaciones cuya resolución

¹¹ Juan Villoro cataloga la obra *Marcela y el Rey* como un “relato excepcional” (“La frontera” 70). Para José Agustín, hablar de Luis Humberto Crosthwaite es hablar de un “explorador intrépido que siempre nos lleva a tierras salvajes y desconocidas” (cit. en la contraportada de *Idos de la mente*).

¹² A esto hay que añadir la antología *Puro Border: Dispatches, Snapshots & Graffiti from La Frontera* (2002), coeditada por el propio Crosthwaite y en la cual aparecen en inglés dos trabajos suyos: “With the Smooth Rhythm of Her Eyelashes” y “I Don’t Talk about Her and She Doesn’t Talk About Me: Afterword”.

en un modelo completo y estable es inexistente. En su escritura, regresa a las instancias de formación nacional para deconstruir con ironía los mitos y símbolos con los que se regula “lo nacional”. Su Tijuana será, en este sentido, como diría Heriberto Yépez, “la Malinche de un discurso nacional falso” (101). De igual forma, Crosthwaite expone el lado más arbitrario de posturas que encapsulan a la ciudad en términos teóricos de moda, como el hibridismo cultural, que, celebrando el excentricismo de la ciudad, pierde de vista los problemas sociales más significativos—la pobreza, la discriminación y la marginación—e ignora, como ha notado Bellver Sáez, una realidad humana, ambigua y contradictoria, difícil de fijar (13).

La Historia Oficial de paseo por Tijuana

Uno de los capítulos más sobresalientes de la historia oficial de México registra que el 13 de septiembre de 1847, durante la guerra entre México y Estados Unidos, seis cadetes del Colegio Militar de México murieron en su intento por evitar la toma del Castillo de Chapultepec. Se cuenta, como detalle histórico, que Juan Escutia, uno de los seis cadetes, se suicidó, arrojándose desde la cima del recinto envuelto en la bandera nacional, evitando con esto que el emblema patrio fuera tomado como trofeo de victoria por el enemigo (Espínola, párr. 1-10). Tres décadas más tarde, y ante la posibilidad de otra invasión extranjera, el régimen de Porfirio Díaz institucionalizó la celebración del mito, proyectándolo hacia la posteridad (Placencia de la Parra 242).

El cuento “Where have you gone, Juan Escutia?”, de la antología *Marcela y el rey: al fin juntos*, recuerda la leyenda de los niños héroes, pero la descompone al trasladarla a Tijuana. Con elementos adquiridos de todas partes y con un humor irónico, Crosthwaite parodia el acontecimiento en Chapultepec, dejando para otra ocasión el sentido heroico registrado en el anecdotario oficial. Antes bien, ejecuta un cuestionamiento mordaz del holismo de la cultura y de los discursos teóricos que conciben la idea de la identidad nacional como una totalidad social que expresa experiencias compartidas y uniformes.

El cuento abre con una cáustica “nota del autor”, donde la voz hablante describe, a manera de parodia, la conmemoración de dicho evento cívico en la escuela secundaria durante sus años de estudiante:

El 13 de septiembre nunca fue importante para el grupo B. Era una fecha como cualquier otra. Nos ponían de pie por estatura y todos formaditos entonábamos el ciña oh patria de la misma manera. En la secundaria sólo hubo un cambio, radical para nuestros oídos. Uno de los maestros de historia, el más despiadado, nos puso frente a frente con la realidad (ah, ¿qué no lo sabían?): los niños héroes fueron derrotados en aquella famosa batalla, los gringos los hicieron caca. Seis años de asambleas y jamás lo habían dicho. Claro que hubo indignación. Claro que hubo quejas. No comprendimos lo que sucedió desde entonces. (*Marcela y el rey* 25)

Segun Bajtín, la parodia es una forma particular de polifonía o dialogismo en la cual el autor habla mediante la voz ajena, entrando en conflicto con su dueño original (27). Lo cito: “La segunda voz, al anidar en la palabra ajena, entra en hostilidades con su dueño primitivo y la obliga a servir propósitos totalmente opuestos” (270).

En la “nota del autor” ofrecida por el narrador de Crosthwaite, las palabras del “despiadado” profesor de historia constituyen precisamente esa segunda voz que entra en conflicto con su dueño primitivo. Lo que queda parodiado es la narrativa oficial detrás del heroísmo de los niños héroes, a quienes, según el despiadado maestro, “los gringos los hicieron caca”(*Marcela y el rey* 25).

La dosis de patriotismo que el evento supone inculcar en los jóvenes estudiantes se transforma en un derrotismo que sólo es comparado con el sentimiento que les provoca la derrota de los Padres de San Diego en la serie mundial de béisbol:

Nada volvió a ser lo mismo. Renunciamos a las canicas, a los soldados de plástico, y uno de mis compañeros, de plano, confesó que comenzaba a gustarle una de las muchachas del grupo A. Lo cual también se consideró una derrota. Teníamos 13 años aquella tarde. Regresamos a nuestras casas como saliendo del Estadio de San Diego después de que Los Padres perdieron la serie mundial. (*Marcela y el rey* 25)

El texto en este sentido paladea las posibilidades de los discursos de dominación ideológica que se desplazan sobre el espacio que narra. Primero, Tijuana se desdobra como una zona en la que la retórica nacionalista muestra su afanosa— aunque disfuncional—capacidad asimiladora a través de la educación pública. Los jovencitos tijuanaenses digieren la derrota bélica ante los norteamericanos como propia, se sienten derrotados. Pero la cercanía con Estados Unidos también mitiga el imperialismo ideológico del Estado. La infiltración directa de la cultura norteamericana atenúa el asentamiento del discurso nacionalista al punto de cotejarlo con la sensación que produce en los niños tijuanaenses la derrota de un equipo de baseball del otro lado de la frontera. Desde esta perspectiva, el texto también rastrea el lugar que ocupan otras disciplinas en la edificación y construcción de identidades, en este caso, el deporte masivo como máquina que delimita las pertenencias territoriales y contribuye a formar otras.

En palabras de Nuria Vilanova, el *locus* de la frontera ofrece “una posición privilegiada para escrutar la historia de México” (Vilanova 252). Quizás la afirmación resulta exagerada cuando recordamos que la difusión ideológica del Estado ha encontrado resistencia en las culturas indígenas dispersas en las diferentes provincias del país. Sin embargo, la frontera sí ofrece un panorama apto para la práctica de perspectivas alternativas. O como la misma Vilanova lo aprecia en otra ocasión: “[l]a distancia real y simbólica entre el norte fronterizo y el centro del país, desde donde se ha construido el imaginario nacional, se convierte en un ángulo excepcional desde donde repensarse y reinterpretarse” (Vilanova 252). Tijuana es, ante todo, un verdadero límite geopolítico, y el cruce fronterizo más transitado del mundo. Para los turistas norteamericanos es la Otredad más próxima, y para el Estado, una ciudad que supone el punto de cierre de la *mexicanidad*, pero que paradójicamente también supone la mayor amenaza para el resguardo de la “autenticidad” de cultura e identidad mexicana.

Tijuana heroica

Después de la nota del autor, “Where have you gone, Juan Escutia?” se convierte en un plano nutrido de elementos culturales e intertextuales adquiridos

de diversos códigos temporales y espaciales. Entre todo, apenas y se distingue la trama que hilvana el cuento:

Tres soldaditos en un camión.

Un güero, un moreno y un negro. El personaje central se llama Bobby (el güero-bueno). Los otros son Jesus sin acento (el moreno-malo) y Jackson Washington The Third (conocido en esta historia como el negro feo). (*Marcela y el rey* 25)

Tres soldaditos estadounidenses, a manera de personajes de un *spaghetti western* de Sergio Leone, cruzan la frontera para llegar a la Tijuana contemporánea en busca de sexo y alcohol. Su llegada a Tijuana recuerda la invasión norteamericana a México en 1847. Crosthwaite se pregunta qué habría pasado si Winfield Scott, general del ejército norteamericano en aquel momento, hubiera entrado a México por Tijuana y no por el estado de Veracruz, como ocurrió. El dilema se resuelve pronto; después de pasar la noche de parranda en un bar local, los tres soldaditos amanecen sentados en la banqueta, “muy patéticos”, sin cartera, sin ropa, vencidos por Tijuana (*Marcela y el rey* 34): “*One little, two little, three little gringos* regresan a su país. Derrotados como si el general Scott, jefeísimo máximo, hubiera entrado por la frontera más visitada. Un error estratégico digno de las clases de historia en la primaria Abraham Castellanos” (*Marcela y el rey* 35).

Dicho en otras palabras, Tijuana se erige como un lugar indómito para los soldados norteamericanos. Tal si fuera el irresistible canto de la mítica sirena, la ciudad atrae y acoge a los soldaditos norteamericanos para después llevarlos a la perdición, embriagados y despojados de todas sus pertenencias. Desde esta perspectiva el cuento complica otra de las narrativas que han moldeado el imaginario nacional: la frontera norte como el orificio por el que se cuelan elementos angloamericanos que contaminan la *mexicanidad*. Para Danny Anderson, la expectativa en torno a la frontera, más allá de servir como división política, es la de funcionar como “límite de clausura para la nación y para la identidad nacional” (29). Tijuana, sin embargo, ha sido una región ligada con el *malinchismo*¹³ y con el supuesto deseo innato de anexarse culturalmente a los Estados Unidos. “La imagen que se ha inventado de la frontera norte como espacio es la de un sitio de fácil penetración ya sea por medio del lenguaje, costumbres, o estilo de vida producto del contacto inmediato con los Estados Unidos” (Tabuenca Córdoba 186). El cuento de Crosthwaite entorpece dicha representación de Tijuana. Los últimos párrafos del cuento son contundentes:

¹³ La palabra *malinchismo* se utiliza dentro de la cultura mexicana para caracterizar una conducta antipatriótica o traicionera. El término se adquiere de la Malinche (o Malintzin), una mujer maya que, según la leyenda, acompañó a Hernán Cortés en la conquista de los mexicas, sirviéndole como guía y su intérprete. En palabras de Octavio Paz, la Malinche se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles, situación imperdonable por el pueblo mexicano: “Ella encarna lo abierto, lo chingado, frente a nuestros indios estoicos, impasibles y cerrados. . . De ahí el éxito del adjetivo despectivo ‘malinchista’, recientemente puesto en circulación por los periódicos para denunciar a todos los contagiados por tendencias extranjerizantes” (Paz, *El laberinto* 224).

La prensa amarillista dirá que las armas nacionales se han cubierto de gloria, tal vez alguno que otro político ofrezca palabras similares en una cena del club rotario. Lo cierto es que las armas nacionales no habrían tenido nada que ver en el asunto. Es penoso suponer que a los verdaderos héroes jamás se les dedicará un monumento ni aparecerán en los libros de historia.

Y para terminar:

Es común que los gringos, demasiado tarde, descubran que las crudas en terreno mexicano son aplastantes. Los tres soldados regresan a su país y, en el primer restroom que muestra las estrellas y las franjas coloradas, hunden la cabeza en la profundidad de un escusado. (*Marcela y el rey* 36)

La Tijuana del cuento de Crosthwaite se levanta victoriosa ante los invasores del norte. Si bien los soldaditos del cuento logran infiltrarse fácilmente en Tijuana, al día siguiente, después de consumir todo lo necesario y ser saqueados, serán devueltos a su país. Es decir, Tijuana es un sitio accesible para el Otro, pero indomable; una frontera que contrario al estereotipo que desde el centro hegemónico cae sobre sus hombros, también resiste; una Tijuana cuyo rol no es pasivo ante la Otredad, aunque nunca se reconozca su heroísmo en los libros de historia nacional.

La trama del cuento no niega que la vecindad con Estados Unidos haya definido en buena parte la cultura, la economía o la sociedad tijuanaense. Pero tampoco acepta ser culpable de una pérdida de identidad nacional, porque para empezar, no hay tal. El reconocer por un lado la influencia de la cultura del país vecino, y después hacer de Tijuana una muralla para la misma, no implica una contradicción inadvertida por parte del autor, sino más bien, un gesto deliberado a través del cual se exploran las múltiples facetas de la ciudad y su gente. La estructura del cuento también dará nota de ello.

Juntos but not scrambled

Como si fuera un *bricolage*¹⁴ magistralmente llevado a cabo, el cuento de Crosthwaite está elaborado con materiales adquiridos de diversas fuentes. Este procedimiento es evidenciado por una abrupta intercalación de especies literarias, entre las que encontramos fichas bibliográficas, notas al pie de página, acotaciones, citas de cómics, anuncios publicitarios, fragmentos de canciones y fragmentos de guiones de películas. Un pequeño plano visual de un segmento del cuento no deja dudas:

Los tres gringos cruzan las líneas fronterizas como
Winfield Scott en busca de los niños héroes, seguros
De lo que hacen, orgullosos del uniforme que portan.

(fondo musical de Herb Alpert y los T.J.B.)

La avenida revolución es una calle

¹⁴ Me permito comparar los rasgos de la literatura de Crosthwaite con un *bricolage* tras las reflexiones de Jean-Francois Lyotard sobre esta variedad artística. Lyotard la define como “the multiple quotation of elements taken from earlier styles or periods, classical and modern; disregard for the environment” (*The Postmodern Explained* 76).

Descripción
breve

Importante. Por ahí pasan todos aquellos turistas que se ponen a merced de los mejores vendedores. Hay casas de *Money Exchange*, cabarets, burros rayados, fotógrafos, una enorme variedad de *curios shops* y señoras de Oaxaca, vende-flores, con sus niños amarrados a la espalda. En la Revolución también está el *World Famous Tillies*, el Jai Alai y el hotel donde preparaban las mejores ensaladas César.

CONOZCA LA FRONTERA MÁS VISITADA DEL MUNDO (primero de dos anuncios)

cortesía de la dirección general de turismo)
(*Marcela y el rey 27*)

La fragmentación visual en este cuento se articula de manera tal que cuestiona las formas más tradicionales con las que se narra la historia de la nación. O sea, la estructura del cuento se aleja de los modelos de representación hegemónicos, y con ello invita a repensar la manera en que se produce la retórica que justifica la existencia de la nación—cuestión que como ya vimos, también es abordada en la trama del cuento. La intercalación de variadas formas literarias, las escisiones y demás quiebres discursivos—spanglish, tablas, reticencias, paréntesis, cursivas, irreverencia tipográfica, etc.—sugieren la apertura a una heterogeneidad denegada por la metáfora de una cultura nacional homogénea. O, lo que es lo mismo, la estructura quebrantada del cuento abre—simbólicamente—el discurso oficial, unifacético, para proyectar un carácter fragmentado irreducible a una sola versión. Con este gesto Crosthwaite también disputa los esencialismos que desde rectores imaginarios se proyectan sobre los tijuanaenses, en tanto que viabiliza otras posibilidades de representación.

En los últimos años Tijuana se ha vuelto tema predilecto en las discusiones académicas. De hecho, dentro de los llamados Estudios Culturales se ha catalizado la producción de obras teóricas cuyo propósito es descifrar y documentar el fenómeno tijuanaense de la actualidad. Su dramática transformación—devenida de la relación histórica entre México y Estados Unidos y de la creciente globalización—ha hecho de esta ciudad un paisaje ineludible en el replanteamiento de las taxonomías y las políticas de identidad. Dentro de esta corriente de estudiosos de la frontera mucho eco ha hecho el trabajo del antropólogo argentino Néstor García Canclini.

En su libro *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad* Canclini considera a Tijuana, “junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (Canclini 286). Para Canclini, hablar de hibridación es hablar de los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (14). Esto supone que “[a]l reducir la jerarquía de los conceptos de identidad y heterogeneidad en beneficio de la hibridación, quitamos soporte a las

políticas de homogenización fundamentalista o simple reconocimiento (segregado) de ‘la pluralidad de culturas’” (Canclini 18). Por consiguiente, hablar de hibridación es uno de los beneficios a los que ha conducido “la reflexión antievolucionista del posmodernismo” (Canclini 43). Y añade:

La relativización posmoderna de todo fundamentalismo o evolucionismo facilita revisar la separación entre lo culto, lo popular y lo masivo sobre la que aún simula asentarse la modernidad, elaborar un pensamiento más abierto para abarcar las interacciones e integraciones entre los niveles, géneros y formas de la sensibilidad colectiva. (Canclini 44)

Su convicción es tal que lo lleva a presumir que la hibridación, como proceso de intersección y fusión de culturas, “puede servir para trabajar democráticamente con las divergencias, para que la historia no se reduzca a guerras entre culturas” (Canclini 20). “Podemos elegir entre vivir en estado de guerra o en estado de hibridación”, concluye Canclini (20).

Para Canclini, estos procesos de hibridación son altamente palpables en zonas donde las tensiones entre desterritorialización y reterritorialización provocadas por las migraciones multidireccionales se intensifican.¹⁵ Desde este ángulo, Tijuana se convierte en un escenario primordial para la apreciación de dicho fenómeno. Justamente en este lugar el antropólogo argentino cree haber encontrado la evidencia innegable de la fusión y fecundación de diversas culturas, o lo que es lo mismo, evidencia de hibridación en marcha:

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’. (Canclini 290)

La visión de Canclini se muestra tentadora: es optimista. De hecho, hasta no hace tanto, estaba arraigada como modelo explicativo de los fenómenos fronterizos. Heriberto Yépez habla de ello en un artículo publicado en el 2007:

El peso de la visión de Canclini se impuso. La idea de Tijuana como entidad “híbrida”, “posmoderna” se consolidó por más de una década. Era un modelo explicativo demasiado atractivo y la figura “laboratorio de la posmodernidad” o la expresión “cultura híbrida” lo suficientemente polisémica o ambigua como para prestarse a interpretaciones o semiosis diversas, incluso malentendidos (como, en efecto, ocurrió en buena parte de quienes citaban o rememoraban tales fraseologías vinculadas a Canclini). (Yépez, “Lo post-transfronterizo”)

Sin embargo, pronto se notó que este concepto de hibridez, como fusión cultural, celebraba una nueva forma de cosmopolitismo que desdibujaba los insondables

¹⁵ En su argumento, Canclini asegura que hablar de desterritorialización y reterritorialización es hablar de dos procesos yuxtapuestos: “la pérdida de la relación ‘natural’ de la cultura con los territorios geográficos y sociales, y, al mismo tiempo, ciertas relocalizaciones territoriales relativas, parciales, de las viejas y nuevas producciones simbólicas” (281).

delineamientos sociales y las desigualdades aún existentes entre los diferentes individuos que ocupan, cruzan, o conviven en dicho espacio.

El mismo Heriberto Yépez es quien de manera más ardua ha criticado la teoría de la hibridez cultural. Lo cito a extensión porque sus reflexiones no dejan duda respecto a las contingencias ocultas detrás de la máscara de la hibridación posmoderna:

Las diferencias entre lo culto y lo popular, lo alto y lo bajo, no se demuelen por las hibridaciones de ambas partes de los cool o cultos. Suponer eso, como el discurso posmodernólatra lo hace, es una tontería. . . . La mezcla de lo popular *en* lo culto no es más que una estrategia comercial o estética del arte moderno para poder proseguir su propio devenir. La hibridación posmoderna muchas veces es una máscara del mercado.

Así pues, el multiculturalismo de Tijuana es ilusorio o, mejor dicho, la expresión de su multiculturalismo real es negada en la práctica. . . . Tijuana no es como decía García Canclini, el laboratorio por excelencia de la posmodernidad. Como en Nueva York, el proyecto de una urbe multicultural no sobrevive un examen riguroso (el racismo manda) ni hay fusiones auténticas entre las culturas populares y las *high culture*. Toda hibridación es una simulación de mestizaje, nada más, una mera simulación, porque en un nivel profundo las divisiones y fronteras entre ambos mundos siguen vigentes o fortalecidas.

Apenas termina el show de la hibridación de culturas y de lenguas, cada quien regresa a su asco natural por lo Otro. En Tijuana, cultura popular y cultura elevada juntas, pero no revueltas; inglés y español sí, pero no exageres la aleación ni la alianza: en el fondo, se repelen. Tijuana a veces más bien parece la tumba del proyecto posmoderno de multiculturalidad. (*Tijuanologías* 112-113)

Yépez deja en claro que hablar de hibridación es hablar de una continuidad cultural que tangencialmente nulifica toda señal de desigualdad. La misma crítica se le ha hecho a quienes han articulado el fenómeno posmoderno desde donde Canclini extrae los presupuestos del concepto de hibridación. Brian McHale, por ejemplo, observa que “la tesis de Fredric Jameson y Andreas Huyssen, y otros, es que el posmodernismo se caracteriza por el colapso de las distinciones jerárquicas entre la alta y baja culturas, entre cultura ‘oficial’ y popular o de masa . . . sin embargo, tal velocidad e intimidad de interacción no se debe confundir con el colapso o desvanecimiento de las distinciones jerárquicas” (cit. por Yépez, *Tijuanologías* 111).

Pilar Bellver Saez, por su parte, ha sugerido que la literatura de Crosthwaite también desmonta los riesgos que el concepto de hibridez confina, esto es, la idea de que en Tijuana y en otras grandes ciudades de la frontera se está gestando un nuevo cosmopolitismo cuyas políticas ablandan y trascienden las divergencias de clase, nación, e identidad, y que puede fecundarse como referente cultural del mundo globalizado (10). En su análisis del cuento “Sabaditos por la noche” de *Estrella de la calle sexta*, Bellver Saez detecta elementos que pudieran ser absorbidos dentro del concepto de hibridez, pero insiste en que éstos “no representan el nacimiento de un tercer espacio cultural alternativo que se caracteriza por la fluidez y el cosmopolitismo de sus identidades”, sino que son parte de “una estrategia narrativa

mediante la cual se resaltan las profundas desigualdades y diferencias que siguen caracterizando la vida diaria en las grandes urbes” (Bellver Saez 8). Amplio su comentario:

El propio ir y venir del protagonista entre México y EEUU los fines de semana parece poner en un primer plano la desterritorialización o el nomadismo que se considera característico de los grupos sociales de la frontera. Sin embargo, conforme avanza la narración es obvio que el ajetreo mundano de la calle contrasta dramáticamente con la intensa soledad del protagonista, quien nos va revelando entre trago y trago los hechos de un pasado amargo y de un presente vacío: una infancia truncada por el abandono paterno del hogar, un matrimonio fracasado, una hija con la que ha perdido el contacto y, sobre todo, su trabajo actual como carrocerero, ‘dedicado a hacer que las cosas sean como fueron, capaz de borrar las huellas de los accidentes, devolver el pasado’. Desde esta perspectiva, el tránsito continuado de personas que caracteriza las tardes de sábado en la conocida calle Sexta no puede ser considerado exclusivamente como representativo del carácter híbrido y fluido de las producciones culturales de la frontera. Más bien, hay que verlo como una estrategia narrativa por la que realza el estancamiento emocional del protagonista, paralizado por la imagen fija de un pasado que, a diferencia de los carros que pasan por sus manos en el taller, no ha sido capaz de reparar. (Bellver Saez 9)

Tal apreciación nos permite estimar que en la literatura de Crosthwaite existe un discurso que contrasta con la proclama académica que propone a Tijuana como experimento laboratorial de la posmodernidad. Pero los cuentos de *Estrella de la calle sexta* que estudia Bellver Saez no son los únicos textos en los que Luis Humberto Crosthwaite nos alerta sobre los peligros que encierra la retórica de la hibridación, y tampoco el tema es exclusivo de la trama de sus obras, sitio donde Bellver Saez zanja su análisis, sino que también el tema se palpa en la estructura que les da forma.

Hemos visto que la trama del cuento “Where have you gone, Juan Escutia?”, de *Marcela y el rey*, se desdobra con un doble filo que aquí vuelvo a recordar con otro ejemplo: los soldaditos cruzan la frontera para divertirse en Tijuana donde “querían Budweiser pero les dan tecates” (30); y más tarde, descubrirán que “las crudas en terreno mexicano son aplastantes” (36). Me traduzco: desde su trama, el cuento admite los cruces culturales que se dan en la frontera pero reniega del supuesto carácter “híbrido” enconado en este espacio, es decir, desmonta las fracturas encubiertas por dicha propuesta de interpretación y representación. Por un lado, exhibe las señales de una aparente permeabilidad cultural—los soldaditos pueden entrar a México sin traba alguna—pero, por otro lado, se erige como una barrera “aplastante” que nos recuerda las insondables señales de desigualdad frente a la Otriedad. Lo mismo nos dirá el cuento desde su estructura.

Como también hemos sugerido antes, “Where have you gone, Juan Escutia?” es un cuento experimental que reúne formas literarias y referencias adquiridas de cualquier parte, donde además, el acomodo de éstas se da de forma hosca, lo cual facilita la diferenciación entre unas y otras. Dicho de otro modo, no hay armonía visual entre los distintos fragmentos que dan forma al plano del cuento. Por

ejemplo, Vilanova ha notado que los datos bibliográficos de los protagonistas se dan mediante viñetas que imitan las estampillas coleccionables de los héroes de la patria, tan populares en México décadas atrás (246). En alternancia con las viñetas encontraremos emulaciones gráficas de anuncios turísticos—escritos en letras mayúsculas—así como descripciones breves de distintas avenidas de Tijuana redactadas en llaves abiertas, como las que ofrecen algunas guías de viaje. Mejor dicho, se trata de una simulación de mestizaje de géneros literarios, simulación porque no es sino una estrategia estilística que más que vitorear la fusión entre distintas formas literarias delinea las fronteras entre éstas.

El asunto se obvia aún más al analizar las construcciones lingüísticas en el cuento, pues inmediatamente notaremos que otro rasgo que caracteriza la obra de Crosthwaite es su ambivalente relación con el *spanGLISH* o español fronterizo. Es decir, en el cuento hay una abierta sensibilidad ante el cruce de idiomas, pero análogamente hay un ingenioso juego desde donde el autor atiende las complejidades del fenómeno. La próxima cita ejemplificará lo que digo:

El mundo de Bobby comienza a girar. *Turn, turn, turn*. Las tecates no son como las budweiser. Comienza a perder todo sostén en sus piernas flacas. *Good bye yellow brick road*.¹⁶ (*Marcela y el rey* 32)

Aquí hay marcadas intersecciones entre inglés y español, pero hay delineamientos mediante los cuales se exaltan los patrones de alteridad y permanencia de uno u otro idioma. El inglés casi siempre aparecerá en cursivas, sobretodo cuando se trata de referencias concretas, como en este caso, donde se alude a títulos de canciones. No será así cuando se presta versos de la música mexicana: “Desde la rocola, Lencho de Monteclaro cede paso a Los Cadetes de Linares y ‘una palomita blanca de piquito colorado, ayer yo la vi llorando en la cumbre de un guayabo’” (Crosthwaite, “Marcela y el Rey” 30).

En los apartados del diálogo desaparecen las cursivas cuando emplea inglés, pero se suplantán por combinaciones dialógicas que muestran fricciones culturales entre los personajes:

El güero se ve rosa y el negro algo así como morado.
Las gorditas siguen morenas porque ya están acostumbradas al color de la luz. El otro [el chicano] escupe. Pasado un rato, separa a sus compañeros y les dice:
—Hey, bro, with those rucas we can make it rápido and if we know our business, sabiéndoles tirar el verbo, de seguro capean sin feria. Free. Do you understand, ése?
El personaje central medita el asunto, acaba con otro cigarro y otra cerveza.
—This mister Tecate—diría más adelante— must

¹⁶ *Turn, turn, turn* es el título de una canción adaptada de *El libro de Eclesiastés* por Pete Seeger en 1959 y que después se convertiría en hit internacional al ser interpretada por The Byrds. *Good bye yellow brick road* refiere al nombre de una canción—y del álbum—compuesta por Elton John en 1973, y por supuesto, también alude a la obra de L. Frank Baum *The Wonderful Wizard of Oz*.

be a wonderful guy.
En un inglés muy digno de un western italiano.
El cantinero aclararía:
—Tecate no es un señor, partner. Es una ciudad.
Bobby acepta la idea de Jesus sin acento. Comienza
con su mejor verbo. La gordita acomoda el oído:
—Love is a many splendoured thing—Le dice el güero
refiriéndose al best seller de Erich Fromm.
La mujer gorda, con quince años en el negocio, contesta
yes a todo mientras analiza el asunto. “Love vale
pa pura madre”, ronronean sus tripitas a la vez que su
cara sonrío. (*Marcela y el rey* 31)

El primer interlocutor de este apartado es un mexicano-estadounidense tipificado, más que por su spanglish, por la mezcla de inglés con residuos del argot *pachuco* o de la cultura *zoot suit*.¹⁷ El vocablo “ruca” y las frases “tirar el verbo” y “capean sin feria” son distintivas del caló pachuco. Seguidamente interviene el “gringo”, con “un inglés muy digno de un western italiano”, como precisa el narrador; un “gringo” que reafirma su distanciamiento cultural con el espacio que ocupa al confundir la cerveza Tecate con el nombre propio de un individuo. Los otros dos interlocutores son el cantinero y la mujer gorda, empleada del lugar: gente local en cuyos enunciados encontramos interferencias artificiales del inglés más que alternancias natural entre este idioma y el español. El vocablo “partner” en voz del cantinero y el “yes a todo” por parte de la mujer gorda, no representan el nacimiento de una identidad híbrida fronteriza, ni la celebración del spanglish como rasgo peculiar de la cultura tijuanaense, como entendería García Canclini. Al contrario, se trata de un empleo estratégico del inglés con fines comerciales; una negociación por medio de los estereotipos y las aperturas que los idiomas ofrecen. De ahí que Diana Palaversich no se equivoca cuando afirma que “la relación entre gringos y mexicanos que se da en Tijuana es un *performance* en el cual el mexicano finge servidumbre e inferioridad para, a fin de cuenta, aprovecharse del turista norteamericano” (“La vuelta a Tijuana” 112).

Bajo este juicio la celebrada hibridación lingüística en Tijuana no es sino un simulacro que, más que concluir en una disolución armónica de las diferencias culturales, demarca la tensión y las contradicciones entre las culturas que aquí se dan cita. Lo mismo argumenta Heriberto Yépez recuperando algunas palabras de Charles Bukowski:

Bukowski no se equivocaba. Realmente hay un juego de lucha de poder y fricción de parte del mexicano hacia el norteamericano en sus transacciones culturales en la frontera. 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. (*Tijuanologías* 49)

¹⁷ La cultura *zoot suit*, fue creada por grupos de mexicano-estadounidenses que se identificaban como *pachucos* en el suroeste de los EEUU a mediados del siglo XX.

Al particularizar los rasgos lingüísticos de cada uno de los personajes del cuento, Crosthwaite evidencia también las asimetrías culturales entre éstos. Su Tijuana no es un espacio de unión o amalgama de culturas; es, más bien, un entorno donde distintas culturas interactúan por intereses comerciales y necesidades sociales. Al final de cuentas, tanto el cantinero como su empleada recurren al inglés con fines enganchaturistas, dando paso a una relación de trato meramente clientelar con el Otro, una relación interesada y discontinua. La contradicción en la mujer gorda no puede obviar más su deliberado *performance* pues “. . . ronronean sus tripitas a la vez que su cara sonrío” (*Marcela y el Rey* 31).

Pero tampoco se interprete el delineamiento cultural entre los personajes tijuanenses y los personajes norteamericanos como un acto nacionalista por parte de Crosthwaite. El cuento, ante todo—y como hemos visto—abre el archivo de la *mexicanidad* con el propósito de desmontar sus arbitrariedades y exigir la apertura a la pluralidad y transigencia con la diferencia. Si algo, el cuento atiende a las contradicciones descuidadas por quienes a propósito de domesticar Tijuana—caso del Estado—o exhibirla como fenómeno excepcional—conceptualizaciones teóricas como las de Canclini—la explican como una continuidad de lógicas o como un sistema compartido. “Where have you gone, Juan Escutia?”, desde su trama y desde su forma estructural, expone lo improcedente que resulta hablar del asentamiento de un discurso nacionalista o de una consumada hibridación en esta región. Más aún, Crosthwaite no compensa su gesto deconstruccionista con otro concepto totalizante, ni con una metáfora dominante, explicativa de la identidad tijuanense. Antes bien, su mayor contribución está en recordarnos que Tijuana está constituida por individuos que residen, recorren, traspasan e interactúan en culturas fraccionadas por fronteras y estructuras heterogéneas de ambos países.

“Una ciudad harto común”

En el cuento “Marcela y el rey: al fin juntos en el paseo costero” Crosthwaite también trabaja con presupuestos estilísticos y temáticos que cargan una fuerte crítica en torno a las narrativas que hegemonizan la representación de Tijuana. Pero a diferencia de lo encontrado en “Where have you gone, Juan Escutia?”, “Marcela y el rey” ofrece una visión más antropocéntrica, que enfatiza con mayor rigor la compleja vida emocional de los individuos que habitan e interactúan en Tijuana, y la ofrece como paradigma de juicio—detalle muchas veces olvidado por los discursos y las conceptualizaciones teóricas que esquematizan y negocian la lógica cultural de Tijuana.

En este cuento la glosa de la vida en Tijuana la dan la soledad y la marginación social antes que su celebrado multiculturalismo o sus tintes posmodernos. Marcela es una mujer de cuarenta años que vive sumergida en la rutina del trabajo y sumergida en el anonimato social que ofrecen las grandes ciudades; apenas es animada por los enajenamientos que encuentra en las telenovelas, su “consuelo” (*Marcela y el rey* 16). El otro personaje es un decrepito Elvis—el mítico personaje ícono de la cultura estadounidense—traído al firme terreno de la cotidianidad tijuanense, donde vagabundea por las calles y duerme sobre las bancas de los parques sin que nadie lo reconozca, simplemente “esperando que se [lo] lleve la policía o el olvido” (*Marcela y el rey* 17). Progresivamente las

historias de estos dos personajes se entretujan y se condensan en una clara moraleja: más allá de las metáforas académicas explicativas del fenómeno tijuanaense, y más allá de las fronteras simbólicas o identitarias, existe una realidad humana que se enfrenta a fronteras reales, a fronteras concretas, montadas y sustentadas por fallidos moldes de desarrollo social y económico, y por una agresiva política antimigrante norteamericana.

Y es que crecimiento demográfico de Tijuana—producto en su mayor parte del flujo ininterrumpido de migrantes, ya sea a la frontera mexicana o hacia Estados Unidos—ha afectado de manera dramática las condiciones de vida de quienes ocupan la entidad. Datos del censo proveídos por el Instituto Nacional de Estadística y Geografía indican que el año 1900 Tijuana contaba con 242 habitantes y en que 1950 no tenía más de 60, 000. Hoy, Tijuana tiene casi un millón y medio de habitantes, con inmigrantes de casi todas las regiones de México, además de inmigrantes extranjeros. La ciudad crece hasta a tasas que han promediado entre los 11 y 13 puntos porcentuales al año, lo que hace de esta localidad la de mayor ritmo de crecimiento demográfico del país (Rionda Ramírez). Más aún, alrededor de 300, 000 individuos cruzan diariamente la frontera y los residentes permanentes de Tijuana, los originarios o los inmigrantes que deciden quedarse, están consignados al estrepitoso crecimiento de la ciudad y al flujo comercial y humano entre los dos países (INEGI). Tal es el caso de los protagonistas del cuento “Marcela y el Rey: al fin juntos en el paseo costero”.

Estancada en la rutina laboral y alejada de todo contacto social, el personaje de Marcela nos recuerda que detrás del rápido crecimiento de la ciudad, de su precipitada transformación y su vertiginoso movimiento humano, hay un espacio donde se acomodan experiencias, narrativas y sensibilidades personales; o lo que es lo mismo, condiciones presentes en otras ciudades:

[Marcela] se levanta, se baña y se viste. Alcanza el primer camión rumbo al Centro y llega al trabajo antes que sus compañeras. Toma su lugar frente al mismo escritorio, frente a la misma máquina de escribir y frente a las mismas tareas.

Ocho horas después, sale y camina durante el mismo rato.

Igual que siempre.

Nadie la saluda.

Nadie le dice “con permiso”. (*Marcela y el rey* 15)

Resulta significativo que para Marcela, Tijuana es todo menos un espacio excepcional. Tijuana es su hogar, su cotidianidad, el sitio donde se asienta su rutina: “Su vida se ha convertido en uno, dos, tres. . . (se levanta, se baña, se viste. . .) No comprendió que existen variaciones” (15). Es decir, Tijuana, antes de significar una continua velada anómala o una coyuntura exquisita para escribir una crónica de la posmodernidad y vitorear la hibridez cultural, es un zona donde se elaboran y se enredan múltiples historias personales.

Por lo queda, “[e]l rock nunca llegó hasta ella” y “[e]lla nunca llegó hasta el rock” (15). Crosthwaite no puede sacudirse de los hombros esa pasión por el rock que se manifiesta en la mayor parte de sus obras, de ahí se desprende el hecho lamentable de que uno de sus personajes no lo haya conocido; pero de fondo, encontramos en su escritura, una vez más, el reconocimiento de que todas las

variedades o modelos culturales que se entretajan en Tijuana constituyen posibilidades para los tijuaneños, pero no los define en colectivo.

La marginalidad de Elvis, el otro personaje del cuento, resulta igual de conmovedora:

“Pobrecito: no sabía que todo se acabó.

The End,¹⁸ dijo Morrison alguna vez.

Elvis se acercó a un transeúnte. Le dijo:

-I've been so lonely

*I've been so lonely I Could die*¹⁹ –pero éste siguió su

camino a través de la [calle] Revolución. (*Marcela y el rey* 17)

En Tijuana, Elvis será, como muchos de sus habitantes, víctima del desempleo y del olvido. Lo dice narrador: “Era un cuarentón que no se apenaba con el trabajo. Intentó conseguirlo pero, es difícil en las fronteras grandes. . . . Tuvo la ocurrencia de trabajar en los camiones urbanos pero fue rechazado del primero en que se subió. Los pasajeros preferían a niños cantando norteñas y ya no tanto a gordos patilludos cantando rocanrol” (*Marcela y el rey* 18). Por un lado, Crosthwaite nos recuerda con sutileza que las continuidades y discontinuidades de las variables culturales también dependen de los ciclos temporales, de ahí que hable del rock como una instancia caduca, tan sólo revolcada por la nostalgia. Por otro, interpretamos que el arraigamiento de Elvis al terreno cotidiano tijuaneño no implica una celebración de la pluralidad cultural de la ciudad. Antes al contrario, es una estrategia narrativa mediante la cual resalta la pobreza y la falta de integración social como los rasgos más distintivos de la vida tijuaneña, por encima de sus “tintes multiculturalistas”. Por eso el tema de la pérdida de vidas humanas en la frontera entre México y los Estados Unidos tampoco escapa a Crosthwaite.

Entrada al país mas poderoso del mundo

Vivir en Tijuana también implica sentir, de manera indirecta o frontal, el agobio de los opresivos dispositivos estadounidense para frenar el flujo de indocumentados. Elvis lo experimenta en carne propia:

En algunas ocasiones [Elvis] caminaba rumbo al norte hasta toparse con la frontera.

La frontera es un letrero bastante grande que dice: HEY TÚ. ¡PRECAUCIÓN! ESTÁS ENTRANDO A LOS ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA, EL PAÍS MÁS PODEROSO DEL MUNDO. ¡NO LO HAGAS!

Hubo días de heroísmo en que el Rey se atrevió a cruzarlo pero al introducirse unos cuantos metros se acercaban los guardianes con sus pistolotas. (*Marcela y el rey* 19)

El rótulo con el que se topa Elvis en el entrecruce fronterizo a la vez que nos recuerda lo obvio—que la intensidad y la constancia del flujo migratorio hacia los Estados Unidos está mayormente determinada por la vecindad con la principal potencia mundial—también nos recuerda que dicha frontera es una de las más

¹⁸ Referencia al título de la canción “The End” (1967) de Jim Morrison, vocalista de la banda de rock *The Doors*.

¹⁹ Versos en la canción “Heartbreak Hotel” (1958) de Elvis Presley.

peligrosas del mundo, donde es inconmensurable la brutalidad hacia quienes intentan cruzarla.

Es imposible estimar las cifras de individuos que a lo largo de más de un siglo han perdido la vida en su intento por llegar a territorio norteamericano. Datos recientes de la Secretaría de Relaciones Exteriores indican que de 1995 a 2008 más de cinco mil personas fallecieron en su intento por cruzar la frontera. Además de la agresividad de las condiciones climáticas y geográficas de la frontera, los inmigrantes ilegales confrontan un sin número de abusos cometidos por grupos delictivos organizados—*polleros* o traficantes de personas, narcotraficantes, pandilleros, etc.—así como por National Border Patrol y por asociaciones norteamericanas de civiles anti-inmigrantes. Un estudio realizado durante 1990 por la Comisión Nacional de Derechos Humanos destaca que entre las principales violaciones cometidas en la frontera por autoridades estadounidenses contra migrantes estaban el abuso de autoridad, el abuso sexual, heridas, maltrato, muerte, privación ilegal de la libertad y robo (Pérez García 159).

Como hemos dicho, el tema no se escapa del cuento de Crosthwaite. Mientras Tijuana con toda su pobreza le ofrece al personaje Elvis la posibilidad de deambular libremente por sus calles, por sus playas y dormir en sus parques, Estados Unidos, “EL PAÍS MÁS PODEROSO DEL MUNDO”, como lo advierte el letrero, ofrece desde su puerta una ineludible ocasión para morir. Mas en concreto, el desplegado alude a la valla metálica que divide Tijuana de San Diego, es decir, a una frontera real, violenta, irreductible a meras teorías o estatizaciones. La última escena del cuento lo deja muy en claro:

Llegaron los periodistas y la televisión mientras ellos seguían caminando y el letrero, en la distancia, se hacia diminuto hasta desaparecer.

Los guardianes comenzaron a disparar.

¿Sirven las balas para algo?

Marcela y Elvis siguieron caminando. Ella recibía el rock por primera vez. El cantaba sus éxitos de antaño bajo la intensa luz de helicópteros. Había en todo aquello algo mucho mejor que en Las Vegas.

La gente tonta nunca comprendió que ni ellos ni sus pistolas existían para Marcela y el Rey, que eran, como la frontera, sólo cruces pequeñas en un mapa quemado hace mucho tiempo. (*Marcela y el rey* 21)

Crosthwaite se manifiesta abiertamente contra las violaciones cometidas por los agentes de la patrulla fronteriza, pero también advierte que la violencia en la frontera se ha convertido en un espectáculo que desplaza al referente real. ¿Cuántas veces no hemos visto transmisiones televisivas donde se observa a las autoridades estadounidenses propinando brutales golpizas—e incluso matando a balazos—a indocumentados mexicanos? Crosthwaite apunta hacia el inherente culto al espectáculo como un dispositivo que nos aparta de las realidades individuales. Por ello recicla al gran ícono del entretenimiento, para demostrar que al margen del espectáculo—de representaciones y significaciones dominantes—hay un inadvertida intimidad humana. Por ello su Elvis sufre las mismas enfermedades, emocionales, físicas y sociales que el más común de los migrantes.

Para Crosthwaite, ni siquiera la fuerza del amor es capaz de anular esas fronteras reales, establecidas por la política y reafirmadas por la violencia. Elvis y

Marcela se conocen, unen sus soledades y caminan juntos por la playa en el paseo costero de la Tijuana contemporánea, dando paso libre a la espontaneidad, alimentado una pequeña sensación de libertad. Y sin embargo, será sólo eso, una sensación que estará siempre amenazada por los códigos políticos que construyen y surcan los límites de la realidad. Pronto las fronteras los reconocerán a ellos, y éstos, desafiantes, seguirán andando, pero sin poder eludir en el cruce de balas del mundo organizado.

Identidad a través de la música: entre norteñas, rancheras y rock 'n' roll

En su artículo “‘Idos de la mente’ where Norteña music becomes literature” Pablo De Sainz resume *Idos de la mente: la increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2010) como “a funny story of Ramon and Cornelio, a couple of friends who create a norteño duet and go out to the street with their music” (*La Prensa de San Diego*). En efecto, se trata de una novela divertida, que además nace desde la inmediatez de la cultura popular. A largo de la obra encontraremos instantes en los que Crosthwaite simula el lenguaje farandulero de revistas, programas de radio y de la televisión, y en casi todos los títulos de las secciones en las que se aglutina la novela encontramos referencias a canciones rancheras y norteñas. Más aún, la novela tiene tintes de biografía falsificada, pues está urdida en torno a la vida de Ramón Ayala y Cornelio Reyna, las leyendas doradas de la música norteña mexicana.²⁰

Pero no por su coqueteo con la llamada cultura de masas debiera interpretarse como una novela poco comprometida. Al contrario, una lectura apresurada de *Idos de la mente* corre el riesgo de soslayar la sutileza con la que Crosthwaite entrelaza la elaboración artística y un brioso testimonio social que comienza a notarse desde la estructura de la novela. Ésta se ofrece como una secuencia de fichas o postales que en su conjunto relatan las aventuras de Ramón y Cornelio. La historia tiene como escenarios Tijuana y el Distrito Federal, y se desarrolla a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, pero no hay un orden temporal continuo. La narración brinca entre ficha y ficha de una forma literaria a otra, y de una esfera temporal a otra, donde a veces se relatan los hechos en presente y a veces en pretérito, con lo que simbólicamente propone un cambio operativo en las formas de representación.

La trama, por su parte, resalta por su sencillez y por su previsibilidad: dos humildes artistas musicales que entre contingencias y hazañas alcanzan brevemente el éxito artístico para después sucumbir en decadencia. Sin embargo, esto no será sino la máscara de la conciencia crítica de un proceso sociocultural del México moderno. Detrás de la sencillez—la engañosa sencillez—de la historia, volveremos a notar la característica irreverencia del autor contra los centros hegemónicos de

²⁰ Ramón Ayala y Cornelio Reyna, los personajes históricos, formaron Los Relámpagos del Norte en Reynosa, Tamaulipas, en 1959. Después de algunos años de tropiezos, el dúo alcanzó un arrollador éxito, primero a nivel local y luego a nivel nacional, ampliando el gusto por la música norteña en todo el país (Ramón Ayala Página Oficial). Crosthwaite, en su ficción, traslada y ubica el origen de tal acontecimiento en la Tijuana contemporánea. Ahí comienzan las aventuras de Ramón y Cornelio. De hecho “Idos de la mente” también es el título de una de las canciones de Los Relámpagos del Norte, quienes en la novela serán Los Relámpagos de Agosto.

representación cultural. Pero en esta ocasión el adversario directo ya no será el discurso nacionalista que se desprende directamente desde la Secretaría de Educación Pública, como lo vimos en “Where have you gone, Juan Escutia?” En *Idos de la mente* el dardo crítico va dirigido contra fardo romántico de una identidad nacional que es forjada y propagada por las diferentes modalidades de una estructura centralizada de los medios de comunicación masiva.

De entrada la novela retoma el instante en que la radio comienza a expandirse y a validarse como mecanismo idóneo para llevar a cabo determinada coerción ideológica:

El radio es buen cómplice para Ramón y Cornelio. Derrama música y esta sigue su cause por las calles de Tijuana, de casa en casa, tocando puertas como un imprudente vendedor ambulante. Los niños, las amas de casa, los hombres desempleados abren las puertas de sus hogares en la mañana y dejan que entre la música para comenzar el día.

La ciudad se vitaliza. Desde el obrero que tiene poco tiempo de haber llegado, pero que ya tiene trabajo, Gracias a Dios; hasta el dueño de empresas y fraccionamientos que piensa sólo en números y estadísticas; desde el agente de tránsito que sale caminando rumbo a la avenida que le fue asignada, hasta el asaltabancos que ha preparado cuidadosamente su siguiente hurto. (*Idos de la mente* 16)

La radio llega a Tijuana, y con ésta, una campaña destinada a poblar el imaginario de los oyentes, desarrollando en éstos la sensación de pertenencia a un colectivo.

Pese a ser instituciones privadas, las radiodifusoras sirvieron a los intereses de la administración central de México, en este caso como cómplices de un proyecto de cohesión identitaria. Ya lo dice Althusser, “no class can hold State power over a long period without at the same time exercising its hegemony over and in the State Ideological Apparatuses” (1343).²¹ En México, como declara Monsiváis, entre 1930 y 1950 la idea de “lo mexicano” dejó de ser una tarea asignada a la verborragia de los políticos para ser advertida, articulada y difundida por la industria cultural (*Notas* 112). Radio, cine y prensa escrita constituirían un frente ideológico que llegaba para facilitar la consolidación de la nación imaginada. La radio, desde su instauración, se expandió precipitadamente por todo el país. Con la inauguración de la XEW y de la XEQ en 1938, el empresario Emilio Azcárraga estableció desde el Distrito Federal una red radial que controlaría la mitad de las estaciones en México, además de cubrir gran parte de Latinoamérica (Sánchez Ruiz 34). En 1950 había alrededor de un millón 800 mil receptores de radio, cifra que para 1979 ya estaba en los 20 millones (Sánchez Ruiz 42). La Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión estima que para 1980 había casi 40 millones de radioescuchas, de una

²¹ Althusser distingue los Aparatos Represivos del Estado (el gobierno, la administración, el ejército, la policía, las prisiones, etc.) de los Aparatos Ideológicos del Estado. Los primeros someten a los sujetos desde el empleo de la violencia directa; los segundos funcionan masiva y predominantemente a través de la propagación ideológica que no necesariamente proviene de instituciones públicas: “I shall call Ideological State Apparatuses a certain number of realities which present themselves to the immediate observer in the form of distinct and specialized institutions. . . Private institutions can perfectly well ‘function’ as Ideological State Apparatuses” (“State Apparatuses” 1342).

población total de 67 millones de habitantes (INEGI). Para esta fecha el 72.6 por ciento de todas las emisoras de radio pertenecía a alguna cadena que las administraba desde la capital de la república (Sánchez Ruiz 42).

Así se fueron propagando modalidades musicales que pronto se etiquetarían como “nacionales”. El mariachi fue el género musical elegido; su capacidad para succionar otros géneros lo hizo el vehículo indicado para dar cuenta de la unidad del México posterior a la revolución.²² Originalmente los mariachis interpretaban sones de Jalisco y del occidente de México, pero para 1930 su repertorio ya incluía rancheras, corridos, huapangos, vales, sones jarochos, sones huastecos, e incluso boleros, es decir, música folclórica adquirida de distintas regiones de México (Ragland 29). Con el lanzamiento de la XEW Radio, y con la proyección que les diera la todavía emergente industria fílmica capitalina, los mariachis—sus canciones y sus intérpretes—lograron popularizarse por mayoreo, al punto de consolidarse como “la música nacional de México” (Ragland 29, trad. mía). En una primera generación Pedro Infante y Jorge Negrete monopolizaron las radios y la pantallas de cine y televisión, y, un poco más tarde, lo haría el cantautor José Alfredo Jiménez, “el hijo del pueblo”, quien se convertiría en todo un emblema de identidad nacional:

Corría el año de 1950 cuando un diario capitalino publicó estas líneas: ‘Por allí anda un músico que ha desempeñado toda suerte de trabajos humildes, hasta el de mesero en un restorán; pero ha perseverado en su arte y sus canciones empiezan a pegar con tubo. Su nombre [es] José Alfredo Jiménez y tiene, como improvisadores del siglo pasado, el instinto popular y el don de la inspiración fácil. Es posible que en los próximos años, gracias al esfuerzo de este humilde compositor, seamos testigos de un nacimiento de la música mexicana que acabe con el reinado de los ritmos importados, como el mambo’. (Pulido cit. por Gradante 44)

A esto el compositor Juan S. Garrido agrega: “José Alfredo Jiménez cultivó la música ranchera, y fue gracias a sus melodías y su muy grata inspiración de vigoroso sabor mexicano que el ‘Rock ‘n roll’ encontró aquí una barrera permanente que no pudo arrasar” (cit. por Gradante 44).

Cuando en “Marcela y el rey” Crosthwaite integra el rock a la estructura del cuento como música de trasfondo, legítima lo proveniente de Estados Unidos como parte integral—aunque no determinante—de la cultura tijuanense. Lo mismo sucede en *El gran pretender* y en otros de sus cuentos que no analizamos aquí por falta de espacio. En *Idos de la mente* la música vuelve a fluir plenamente, pero el rock pierde protagonismo—apenas aparece mencionado tímidamente. Crosthwaite, en cambio, privilegia la música popular mexicana como un elemento cultural prevaeciente e importante en la zona, aunque no como barrera permanente para la cultura norteamericana, como creería Garrido. En *Idos de la mente* la música mexicana no es un todo homogéneo. Todo lo contrario. Crosthwaite se apoya en la variedad musical dentro de México para problematizar el “nosotros” colectivo de la

²² De hecho, el mariachi comenzó a dar cuenta de *la mexicanidad* de manera oficial desde 1901, aún bajo el régimen de Porfirio Díaz, cuando Miguel Lerdo de Tejada vistió a la Orquesta Típica Mexicana de charros para diferenciarse de los músicos europeos (Pulido 35).

identidad. Pronto notaremos que los mariachis, emblemas de la *mexicanidad*, aparecen en la novela como un fenómeno imperialista que traba las manifestaciones culturales propias de la frontera.

En un primer plano de la trama de la novela, la presencia del gran José Alfredo—quien aparece como personaje—causa euforia entre los tijuanaenses. No hay quien no se vea seducido por su presencia:

José Alfredo parado en una esquina, lentes oscuros. Mira hacia las nubes. Hombres, mujeres, niños y niñas se acercan a saludarlo, quieren darle palmaditas en la espalda, quieren platicar con él. . . Las personas felices por haberlo encontrado: obreros cansados, sirvientas que corren al mercado, profesionistas aburridos, albañiles entusiasmados tienen un día mejor, tienen una anécdota que contar: José Alfredo, José Alfredo. Hoy lo vi, fue casualidad. . . (Crosthwaite *Idos de la mente* 22)

La escena es clara, José Alfredo es México, y Tijuana se rinde ante José Alfredo, *ergo*, Tijuana es México. Las masas ciudadanas se entregan con todo a su ídolo y el acto los declara pertenecientes a un tejido social que va más allá de los límites de su ciudad. Sus canciones, dispersadas de “de casa en casa”, cumplen con la tarea ideologizante de los locales. Los mismos protagonistas de la novela encuentran en José Alfredo un ídolo, un modelo a seguir: “Ramón sostiene un instrumento imaginario, mientras que Cornelio utiliza una botella como micrófono. Interpretan una canción que les gusta, que han escuchado en el radio, reciente éxito del ídolo José Alfredo” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 16). Pero como lo ha demostrado Crosthwaite en otras de sus obras, en la frontera el imperialismo cultural que se propaga desde centros hegemónicos siempre se ensucia. Pronto nos damos cuenta que la escena anterior no es otra cosa más que una estrategia narrativa de la cual se sirve para desmontar una vez más las arbitrariedades cometidas por el discurso oficial de la identidad. La pasividad con que los tijuanaenses se someten a los códigos ideológicos del emisor será rehabilitada en otros episodios de la novela.

Una vez que han tomado la decisión de formar un dueto de música nortea—y no uno de rock—Ramón y Cornelio recorren cada cantina de la ciudad con el propósito de desempeñar su oficio. La tarea les resulta difícil pues en cada sitio al que acuden tienen que disputarse el espacio con mariachis que tienen reservadas la zonas:

Caminan, cansados, sin fijarse en el rumbo. Toman un atajo inesperado, dan la vuelta a una esquina y descubren una calle que nunca habían visto.

Entran en la cantina y Ramón lanza al aire unos acordes para avisar que ya llegaron.

Definitivamente no es una noche de buena suerte. La cantina está llena de mariachis. Cornelio es el primero en echarse a correr.

La mala suerte se define así: correr por las calles de la Zona, seguidos por mariachis enfurecidos que detestan la música nortea. (Crosthwaite, *Idos de la mente* 47-48)

El hecho de que en la novela se de la confrontación entre mariachis y norteaños resulta más que significativa. Se trata de otra alusión simbólica al dilema de la representación cultural, donde un discurso hegemónico—en este caso simbolizado por los mariachis—entra con la intención de dominar, pero sólo logran constituir en

la trama identitaria que se da en la zona, puesto que siempre se topará con versiones disidentes o alternativas.

La música norteña brotó en la franja fronteriza a mediados del siglo XX, en las comunidades que trabajadores mexicanos formaban a uno u otro lado de la frontera norte de México, pero por eso mismo, por su origen fronterizo, la industria musical mexicana, contrario al mariachi, no la ha visto como una manifestación cultural auténticamente mexicana (Ragland 17).²³ Y Crosthwaite apunta precisamente a esa jerarquía de importancias entre mariachis y norteños. En *Idos de mente* los mariachis vienen a dar cuenta de la *mexicanidad*; son la postal del género artístico privilegiado por la administración central; son los representantes del “folclor nacional”; son la “experiencia mexicana” para quienes cruzan la frontera hacia Tijuana, y son, a la vez, la barrera contra la cultura intrusa que se filtra desde el otro lado y que amenaza “la identidad nacional”. O por lo menos es lo que suponen ser, porque desde otro ángulo, no son más que un símbolo de turismo diseñado para cumplir con las expectativas a corto plazo; una expresión unidireccional de la identidad. Desde esta perspectiva los músicos norteños representan el discurso emergente, la otra modalidad que surge desde la frontera y que busca hacerse visible; son las demandas de la diferencia, esas escisiones en el corpus de una versión pasiva e institucional de identidad; son la desnacionalización desde un frente interno—por lo menos hasta que son succionados por la industria cultural y ubicados dentro del marco del discurso nacional.

Nota de una tradición centralista

Al exponer esa complicidad entre el proyecto de integración nacional del Estado postrevolucionario y los medios de comunicación, *Idos de la mente* también exhibe la relación jerárquica entre el centro mexicano y su periferia, donde el centro se erige como sede y base de control del Estado, como escenario enaltecedor y prestigiador por excelencia. Conforme avanza la narración continúan los varios tropiezos Ramón y Cornelio, hasta que finalmente, bajo el nombre de los Relámpagos del Agosto, logran hacerse de cierta fama a nivel local. Pero la frontera no les ofrece la proyección anhelada, para ello es necesario emigrar a la capital de la república. Una vez en el Distrito Federal serán apadrinados por el señor Velasco,²⁴ el conductor de televisión más importante dentro del mundo de la farándula:

²³ Instrumentalmente también hay marcadas diferencias entre un género y otro. Entre los instrumentos que caracterizan el mariachi destacan la guitarra, el guitarrón, los violines y las trompetas. La música norteña, por su parte, se caracteriza por la combinación del acordeón y el *fara-fara* o bajo sexto, con el acompañamiento ocasional de contrabajo, guitarra, tarola, violín y saxofón (Ragland).

²⁴ Se trata de una alusión al conductor de televisión Raúl Velasco, conocido entre otras cosas por sus 30 años al frente del programa *Siempre en Domingo*, un programa de música y variedades emitido por Grupo Televisa, la productora radial y televisiva más importante de México. Durante su existencia, *Siempre en Domingo* fue el show más importante dentro de la farándula para la promoción de artistas conocidos y el lanzamiento de otros no muy conocidos.

El señor Velasco viste un implacable traje blanco. Su rostro refleja perfectamente el júbilo que ensayó momentos antes frente al espejo. Lo observan millones de ojos. Su discurso es muy elocuente: música norteña, juventud, excelencia, gran futuro, mi descubrimiento: los Relámpagos de Agosto. (Crosthwaite, *Idos de la mente* 68)

A partir de su presentación en el show del señor Velasco, Ramón y Cornelio adquieren un éxito abrumador. “Nadie se compara con los Relámpagos” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 71). Se convierten en ídolos nacionales, y con su estrellato, la música norteña “recorre el aire a través de las ondas de radio” (*Idos de la mente* 80). En fin, Ramón, Cornelio, y su música, sólo cobran dimensiones nacionales cuando son proyectados desde la capital del país, único espacio que otorga a todo artista la posibilidad de presentación en sociedad.

Lo cierto es que el centralismo en México deviene desde épocas precolombinas, cuando los aztecas dominaban la región mesoamericana. Tiempo más tarde llegaría el no siempre exitoso control colonial de la Nueva España, y después el presidencialismo del siglo XX. Los tlatoanis aztecas fueron relevados por los virreyes españoles, y estos por los presidentes mexicanos (Sánchez Ruiz 29). El mismo Octavio Paz dimensiona la imagen de la pirámide como metáfora de una continua práctica de poder centralista.²⁵ El ejemplo más obvio para Paz está en el nombre del país: “Haber llamado al país entero con el nombre de la ciudad de sus opresores (México-Tenochtitlan) es una de las claves de la historia de México, la historia no escrita y nunca dicha” (*Posdata* 396). Menos metafísica y más específica ha sido la observación de Enrique E. Sánchez Ruiz, para quien la tradición centralista en México ha servido como “contexto cultural y político para el desarrollo del capitalismo en México, que al afinarse desde la restauración de la República y en especial durante el Porfiriato, y al continuarse después de la Revolución en un sistema centralizado de poder propició el desarrollo de una estructura básicamente centralizada de medios de difusión masiva” (29).

En el fondo, *Idos de la mente* nos invita como lectores a cobrar conciencia de esa centralización histórica—y vigente—de las estructuras y aparatos que administran el flujo de los códigos ideológico-culturales en la nación. Las palabras que pone en boca del señor Velasco son más que contundentes: “Mira lo que puedo hacer con un soplo. Las estrellas aparecen o desaparecen. Tomo un pedazo de carbón, lo presiono, abro la mano y qué tengo: un diamante. Lo que hubiera tomado siglos, quizás milenios, yo lo hago con un suspiro” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 143). De hecho cuestión ya era obvia desde tiempo atrás, en su cuento “Si por equis razón Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana”, donde Campbell, el protagonista, logra adquirir fama nacional sólo después de mudarse a la Ciudad de México y entrar en contacto con críticos y literatos capitalinos. Claro queda que en el

²⁵ En *Posdata* (1968) Octavio Paz argumenta que la sociedad mexicana se estructura y se fundamenta inconcientemente en un orden prehispánico ejemplificado por la forma de la pirámide y su piedra de sacrificios: “Desde la Independencia el proceso de identificación sentimental con el mundo prehispánico se acentúa hasta convertirse, después de la Revolución, en una de las características más notables del México moderno. Lo que no se ha dicho es que los mexicanos, en su inmensa mayoría, han hecho suyo el punto de vista azteca y así han fortificado, sin saberlo, el mito que encarnan la pirámide y su piedra de sacrificios” (398).

trasfondo de los relatos también hay un individuo que se sabe marginado como escritor fronterizo; un individuo hambriento que anhela visibilizarse, pero que le es difícil hacerlo desde un ciudad provinciana en un país profundamente centralizado.

De historias personales a la verdadera gran monocultura

Precisamente la mayor preocupación de Crosthwaite reside en las pulsiones humanas, que surgen de la propia experiencia de cada sujeto, y que no son estrictamente intrínsecas de la identidad cultural colectiva. En el análisis de “Marcela y el rey” resaltamos el antropocentrismo del autor, acentuando su preocupación por la vida emocional de los individuos, por un lado humano indiferente a los distintos frentes que tratan la identidad cultural. En *Idos de la mente* la frase “(y a veces) triste historia de Ramón y Cornelio” incluida en el título nos coloca inmediatamente sobre el mismo eje. Poco a poco nos iremos adentrando en la turbia y compleja intimidad de los protagonistas, con lo cual se irá desplazando a un segundo término lo que éstos representan en el marco de las negociaciones identitarias.

El dueto que en la novela forman Ramón y Cornelio se desintegrará, entre otras cosas, como consecuencia del tedio, los egos y el arribismo visceral. Ramón cae en el alcoholismo, se divorcia y pierde todas sus pertenencias materiales: “Ramón en el suelo. No se puede levantar. Se apoya, intenta pararse, se cae de nuevo. Algunos ríen. La gente que pasa se ríe del borracho” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 144). Cornelio, por su parte, se convierte en todo un superstar, pero la gama de su éxito contrasta de manera dramática sus frecuentes quiebres emocionales: “Cornelio se encierra en su ropero. . . . Tocan a la puerta de su casa. No quiere escuchar. Le gritan desde afuera: tus canciones, tus contratos, tus conciertos. No quiere salir. Nada le importa” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 158). Abatido por su propio éxito, Cornelio prefiere alejarse de todo contacto social, ni siquiera le importa el regreso inesperado de un individuo que dice ser su padre—por otro lado, nota y evidencia de una niñez limitada por el abandono paternal.

También resulta conmovedora la soledad insondable de José Alfredo, el gran ídolo nacional, quien aparece en la novela como personaje degradado emocionalmente, y ansioso por distanciarse de las muchedumbres que su figura supone encarnar. En palabras del narrador: “Difícil ser José Alfredo en este mundo de incomprensión y abandono. Por eso suele estar solo en su estudio, contemplando una hoja de papel o una botella de cerveza” (Crosthwaite, *Idos de la mente* 81). Su patética situación nos coloca lejos del terreno del nacionalismo romantizado, y, en cambio, nos deja frente a un plano humano, ambiguo e inestable, que resiste ser descifrado y cifrado por los catálogos y las funciones que se le asignan.

Acaso las únicas notas en *Idos de la mente* que ilustran la existencia de una cultura unificada son aquellas subsidiarias de las injusticias sociales, que no son—o no debieran ser—dignas de jactancia nacional, pero que están por todas partes. En diferentes espacios de la novela encontramos escenas que aluden al asentamiento ubicuo de valores y hábitos vinculados directamente con la discriminación y la intolerancia en las relaciones humanas. El más obvio de estos rasgos es el machismo, que en la trama de la novela actúa sobre todos los órdenes, sin exclusividades regionales.

En uno de los episodios que describe la etapa juvenil de Ramón y Cornelio se nos cuenta que éstos “pasan mucho tiempo juntos”, comportamiento que la gente tijuanaense interpreta como un acto fuera de los límites de la masculinidad: “No esta bien, dice la gente. Y luego tan jóvenes. Comen juntos. Se les ve en los cafés, platicando”(Crosthwaite, *Idos de la mente* 15). El episodio está cargado de humor, pero un humor que desde otra perspectiva se desdobra como la parodia crítica de la intransigencia en las relaciones personales de hombre a hombre. El hecho de que sea la perspectiva de “la gente” la que censura el comportamiento “anómalo” de la pareja, no hace sino darle una dimensión generalizada a una postura moral predominante, de culto a lo tradicionalmente asociado con lo viril. Otra escena nos remite a la misma situación:

[Ramón y Cornelio] pasan largos ratos en el cuarto de Ramón. La mamá se acerca a la puerta; sólo escucha silencio. Ramón en su cama, Cornelio en el piso, ambos acostados, manos cruzadas detrás de la cabeza. Miran el techo, el foco, las manchas de humedad. Largo rato sin hablar.

No esta bien, dice la gente. Las mamás se preocupan. (Crosthwaite, *Idos de la mente* 15)

Ni si quiera en el seno familiar se simpatiza con los protagonistas; al contrario, en la propia familia se lleva acabo un proceso de enculturación para justificar y continuar el orden social existente.

Ubicar punto de origen del machismo en México es una tarea desmesuradamente pretenciosa, quizás tan pretenciosa como proporcionar una definición consensuada y completa del machismo en sí. Resulta menos difícil localizar los módulos que han hecho propaganda a un tipo de comportamiento que más o menos ubicamos dentro de los flexibles márgenes de este concepto. Carlos Monsiváis, por ejemplo, ha vinculado la emergencia de la cultura del machismo en México con la edad de oro del cine en los años 40 y 50. Para Monsiváis, en los dramas rancheros de esta época México aparecía en la pantalla como una sola entidad donde el Hombre Mexicano y la Mujer Mexicana cobraban importancia, “el primero, bravío, generoso, cruel, mujeriego, romántico, obsceno, muy de su familia y de sus amigos, sometido y levantisco; y la mexicana es obediente, seductora, resignada, servicial, devota de los suyos y esclava de su marido, de su amante, de sus hijos y de su fracaso esencial” (Monsiváis, “Las mitologías” 18).

Pero como sabemos, en estos dramas rancheros el mariachi era un elemento imprescindible, y en la letra de las canciones que los protagonistas entonaban el machismo aparecía como un factor fundamental en lo que refiere a la formación de la identidad social. Esto es algo de lo que cantaba Jorge Negrete, el gran charro de México, en *El peñón de las ánimas* (1942) de Miguel Zacarías:

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,
palabra de macho que no hay otra tierra más linda
y más brava, que la tierra mía

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,
nacé despreciando la vida y la muerte
y si echo bravatas, también las sostengo

Mi orgullo es ser charro, valiente y braga'o,
traer mi sobrero con plata borda'o,
que naiden me diga que soy un raja'o
(de la canción "Yo soy mexicano" ctd. en Gutmann)

De igual modo, si nos detenemos a analizar la letra de algunas canciones nortteñas nos toparemos ineludiblemente con una continuidad del mismo discurso. Las nortteñas románticas casi siempre nos hablan de olvidos y traiciones causados por la mala mujer, o por el injusto destino, contrario a la generosidad y los sinsabores de la voz hablante. Valgan como ejemplo algunos versos entonados por Los Relámpagos del Norte:

Ya me voy. . . para ver
si me olvido de esa ingrata
que truncó mi vida

Ya no hay fe. . . no hay amor
ni esperanza
en mi vida. . . todo se acabó

Ya no quiero desearle mala suerte
Ni pedirle que vuelva a mi lado
Sólo quiero que sufra como sufro
Y le duela el haberme abandonado.

(de "Vida truncada" por Los Relámpagos del Norte)

Los corridos nortteños, por su parte, casi siempre clasificarán a los hombres en valientes o cobardes, donde se rinde culto al atrevimiento, la rebeldía, la agresividad y el orgullo de los primeros, y se desdeña y condena la cobardía o "poca hombría" de los segundos.

Aquella noche de mayo
le gustó mi María Elena
pero yo llegué a caballo
ya tenía cita con ella

Cuando bajé de la sierra
me encaré con el Coyote
y abrazando a María Elena
le dije ya tiene nombre
porque en la ermita sagrada
nos casó el cura del monte

El agachó la cabeza
y se fue cobardemente
pero como era coyote
se devolvió de repente
El me buscaba la espalda
pero yo le hallé la frente
(de "El coyote" por Los Relámpagos del Norte)

Antes en nuestro análisis dijimos que los mariachis y los grupos norteños aparecían en *Idos de la mente* como metáforas de discursos culturales en tensión, uno hegemónico y otro que lucha por ser reconocido como una expresión cultural diferente y legítima. Sin desmentir esto, pero desde una perspectiva externa a la novela, entendemos que se trata de dos vertientes musicales vinculadas directamente con el advenimiento y la propagación de una misma identidad masculina, de culto a un conjunto de ideas que de otra manera reconocemos como machismo. Pero para Crosthwaite, la continuación de esta normatividad de conducta a través de distintos géneros musicales tampoco es un argumento para hacer de las generalizaciones abstractas de los hombres mexicanos notas de esencialidad identitaria.

En *Idos de la mente* la música norteña sigue mancomunada con la cultura del machismo, pero esta asociación no revela nada exclusivo o característico sobre los hombres mexicanos. Para Crosthwaite el ser macho forma parte del caos conductual de la vida de todo individuo, al menos de la misma manera que la coherencia nacional imaginada, impuesta desde el exterior; por ello exhibe un lado más polisémico de la música norteña, rescatando de esta una propiedad que le permite contradecir su argumento más inmediato. Esto lo notamos en un pasaje de la novela donde las piezas musicales interpretadas por Ramón y Cornelio en una cantina tijuanaense eximen momentáneamente a su público de una postura cultural que por otro lado le asignan:

Los parroquianos intentan evitarlo, pero los ojos comienzan a humedecerse y la mandíbula tiembla sin remedio. Por supuesto, se enojan. Les molesta descubrir que una estúpida canción norteña puede hacer que salga a flote ese lado sensible que, como hombres, siempre tratan de ocultar. Así empiezan los pleitos. Se lanzan sillas, botellas, vasos...

Sólo después de sentirse suficientemente golpeados, los parroquianos pueden seguir bebiendo y pueden seguir hablando de mujeres y de fútbol como acostumbra. (Crosthwaite, *Idos de la mente* 46)

A estos hombres los distingue el estar en una dicotomía entre un mundo simbólico, altamente conductual y regulado, y una dimensión semiótica reprimida—diría Julia Kristeva—que la música es capaz de liberar, haciendo posible un contenido que altera la lógica que regula su identidad. Dicho de otro modo, las melodías norteñas provocan en los parroquianos una conciencia contradictoria sobre su experiencia de ser machos. Pero la idea de fondo no es eximir a la música norteña de su responsabilidad en cuanto a la propagación de códigos de comportamiento asociados con el machismo—al fin y al cabo los parroquianos logran revertir los quiebres emocionales y regresar al orden simbólico imperante. La escena más bien demuestra que el machismo no es una cualidad intrínseca de los hombres mexicanos, sino el resultado de un sistema cultural-normativo hegemónico, que engulle a todo el país, y que incluso se distribuye a través de frentes culturales que desde otra perspectiva pueden representar la diferencia, la disidencia y la alternativa.

En definitiva, una de las grandes virtudes de Crosthwaite está en demostrar que Tijuana es un espacio dinámico, en continua agitación y cambio, que difícilmente puede ser situada. Por eso su escritura demuestra la vacuidad en esas

crónicas con las que los teóricos de la frontera, animosos de la posmodernidad, hacen de Tijuana una zona de excepción, donde las diferencias se disuelven por la fusión de culturas. La Tijuana que nos plantea Crosthwaite en su obra es un sitio en que el multiculturalismo teórico es negado por una realidad donde, como propone Yépez, “el mundo *cool* y el mundo de las maquilas siguen siendo opuestos” (*Tijuanologías* 112). Para Crosthwaite, el hibridismo cultural siempre encontrará en la malla metálica que divide México de Estados Unidos a su primer detractor.

Por eso también revuelca las versiones nacionalistas que han llegado a fijar a Tijuana como muestra de “agringamiento” o “malinchismo”; o como su envés, es decir, como el límite de la *mexicanidad*. Ante ésto, reconoce el hecho de que el perfil cultural y social de Tijuana es, en buena parte, consecuencia de la vecindad con Estados Unidos, pero fijarla como una entidad sometida al lo extranjero, o en su caso, como el límite de la identidad, es mera consecuencia de la terquedad imperialista de un ilusorio discurso de identidad nacional. Un discurso nacional del cual se mofa, pero al cual regresa una y otra vez, como el primer proceso de una producción de la diferencia y la pertenencia.

Sus obras exigen el reconocimiento de la producción cultural autóctona, musical o literaria, da lo mismo; pero simultáneamente reconoce la preservación en Tijuana de signos arraigados por todo el país que denotan una lógica continua de hábitos y conductas que antes de ser motivos para alarde nacionalista, son evidencia del subdesarrollo. Por eso también la Tijuana de su obra es, en muchos aspectos, una ciudad como muchas otras, donde la principal nota de vida la dan la discriminación, la marginalización y demás desigualdades sociales que son factores decisivos en el rumbo vida de los tijuanenses.

III

Tijuana según el género en *La Genara* de Rosina Conde

Una diferencia no muy advertida. Si la "identidad nacional" varía según las clases, también y muy profundamente, según los sexos. La nación enseñada a los hombres ha sido muy distinta a la mostrada e impuesta a las mujeres.

-Carlos Monsiváis, *Notas sobre el Estado*

La literatura de Rosina Conde puede ser cómodamente situada a la par de las obras de Rosario Castellanos, Laura Esquivel, Ángeles Mastretta, Elena Poniatowska y otras escritoras de renombre que a lo largo del siglo XX y en lo que va del presente han dado muestra de la imperiosa necesidad de mejorar la condición de la mujer mexicana en una sociedad que favorece y privilegia lo masculino. Como éstas, Conde facilita a través de sus obras una indagación de las estructuras socioculturales de México que va encaminada hacia la reconfiguración del actual organigrama. Su literatura, sin embargo, examina con especial énfasis la condición de las mujeres que viven inmersas en el ambiente cultural de la frontera norte de México.

Lo anterior lo vemos de manera amplia en *La Genara* (1998), una novela epistolar adecuada a las modalidades de comunicación contemporáneas en la que Conde relata la situación desventajosa de las mujeres tijuanaenses. La trama gira alrededor de Genara, joven abogada, recientemente separada de su marido, que monta una red de correspondencia con individuos de su entorno inmediato, principalmente con Luisa, su hermana mayor, quien tras soportar por años el abuso físico de su marido decide terminar la relación y salir huyendo de Tijuana hacia el Distrito Federal para lograr una maestría académica. Pese a su posición privilegiada, en términos de clase y educación formal, y pese a ser originarias de una ciudad contigua a una nación donde presumiblemente las mujeres gozan de mayor libertad, las protagonistas de esta obra se ven agobiadas por una tradición fuertemente conservadora que ha cedido toda primicia a la parte masculina de la sociedad. El intercambio de misivas entre las hermanas pone al descubierto un armazón social sostenido por prácticas culturales sexistas que toman como natural y obligatoria la subordinación de la mujer; prácticas que parten de la instalación familiar, con unos padres apegados a la religión y a su sistema de valores. A raíz de esto, y sin ninguna otra alternativa, Genara y Luisa bregarán por la institución de un nuevo orden social que les permita salir de su estado marginal y convertirse en operadoras de sus respectivas vidas.

En este capítulo evaluaremos en un principio la implicación ideológica que cumple la variante literaria elegida por la autora bajacaliforniana en su cometido emancipador. Sostendremos que, al recurrir al género epistolar, Conde se apropia de una práctica discursiva tradicionalmente asociada con la condición de la mujer pero con la intención de renovarla y proyectarla hacia una dimensión desde la cual rescata la especificidad de la experiencia, ubicándola dentro de un contexto temporal, cultural y geográfico concreto, que no es otro más que el de la Tijuana contemporánea.

En este sentido, responderemos al señalamiento de Diana Palaversich quien entiende que para Rosina Conde “la frontera es un mero talón de fondo sobre el cual se desarrollan otras tramas que poco o nada tienen que ver con su problemática socio-cultural”, y que “ni siquiera en los cuentos, en los cuales el espacio geográfico se puede identificar como tijuanaense, Conde le atribuye un significado mayor a la frontera.” (106). Nuestra lectura, sin embargo, evidenciará que en *La Genara* la categoría de lo territorial está investida de sentido y significado. Comprobaremos que en esta obra está presente un discurso de género que apunta contra el dominio masculino, pero que con éste convive la explícita intención de la autora por reafirmar un sentido de lo regional; lo cual, no sólo trae variantes a las discusiones de género, sino que además, nos obliga a repensar el mosaico cultural de Tijuana, donde para empezar, el punto de vista femenino—uniforme y heterogéneo a la vez— se revelará como una más de las muchas piezas que le dan forma.

“Las tretas del débil”

Beatriz Didier ha definido el género epistolar como un “género femenino” por excelencia, argumentando que la mayoría de los escritores que lo han practicado son mujeres, y que las cartas y diarios han acogido su creatividad durante siglos (cit. por Arriaga 1). La tesis pareciera la afirmación de un estereotipo genérico, pero tampoco podemos negar que la epístola ha sido un modelo solicitado por las mujeres para su reivindicación social. En el contexto hispano podríamos comenzar hablando de Santa Teresa de Jesús y sus cartas al padre Ambrosio Mariano de San Benito y seguiríamos con Sor Juana Inés de la Cruz y su *Respuesta a Sor Filotea*. Las cartas de éstas, en todo caso, fueron en primera instancia cartas reales, privadas, que, al publicarse, se hicieron parte del conocimiento público y luego se convirtieron en objetos de estudio literario.

Entre los diferentes motivos por los cuales este tipo de escritura terminó por imponerse entre las mujeres, Mercedes Arriaga, con antecedentes en Godayol, enlista los siguientes:

. . . el primero es que practicándola, de todos modos, se permanece en una dimensión privada sin reclamar ningún título de ‘escritora’ o ‘autora’ y, por lo tanto, no se pretende formar parte de la institución literaria, que será hasta el siglo XIX una institución masculina. El segundo motivo es que el modelo popular es mucho más asequible a la preparación autodidacta de las mujeres. Por último, las ‘cartas’ son un instrumento a través del cual se puede ejercer la contingencia y la mediación. Dos de las estrategias/necesidades de las mujeres, y de sus actitudes mentales, al verse reducidas a un espacio social marginal y a un espacio cultural negado. (2)

En el siglo XVIII nace el hábito literario por reunir cartas ficticias en un sólo cuerpo, dando paso a lo que hoy llamamos novela epistolar. Entre quienes trabajaron el género, dejándonos además excelentes obras, destacan escritores como Samuel Richardson en Inglaterra, Rousseau, Montesquieu, Choderlos de Laclos y Sénancour en Francia, Goethe en Alemania con *Las tribulaciones del joven Werther* (1774), José Cadalso en España con sus *Cartas Marruecas* (1789), entre otros.

Pero la popularización del género también favoreció la incursión de las mujeres en la actividad literaria profesional. Primero, porque como advierte Perry,

durante esta época escribir cartas se había convertido en una actividad asociada con el “carácter femenino”:

. . . it was claimed that women had a particular propensity for such unpretentious prose. Not only could they command the ‘easie Negligence of stile which is particularly required in Letters,’ and ‘Expression more from the Heart than from the Head,’ but it was felt that subjects of letters were ‘natural to a Lady of good Fashion and a genteel Conversation to chuse. (76 sic)

Segundo, porque el modo epistolar desplegó en relación con la narrativa inspirada con el afán de autoanálisis y cierto “confidencialismo” y “confesionalismo” (Spang 640). Hasta cierto punto, se abrió una oportunidad para que las mujeres desarrollaran una voz personal, vertida, por su puesto, en las perspectivas de los diferentes personajes. Tan es así que Perry habla del surgimiento de un nuevo tipo de heroína:

The epistolary mode also made plausible a new kind of heroine—literate, isolated, unhappy—who symbolized in a purer form the dilemmas of the current culture that the heroes of earlier romances and epics. Such heroines, who poured out their hearts on paper, valued their individual happiness above social approval . . . (166)

La misma Virginia Woolf, en su ensayo dedicado a las epístolas legadas por Dorothy Osborne, insinúa que el modo epistolar fue un modo de expresión apropiado para las mujeres *en route* hacia la profesionalización: “Had she been born in 1827, Dorothy Osborne would have written novels. . . had she been born in 1527 she never would have written at all. But she was born in 1627, and at that date though writing books was ‘ridiculous for a women’ there was nothing unseemly in writing a letter” (cit. por Perry 68).

En nuestro mundo contemporáneo, el uso exclusivo de la carta como forma de narración pareciera anticuado dadas las nuevas formas de comunicación y de transmisión de la información. De cierta manera, vivimos en una era digital donde la correspondencia mediante epístolas es cada vez menos frecuente, tanto en la vida como en la literatura; y sin embargo, siguen apareciendo obras como *La Genara* de Rosina Conde, que no sólo nos obligan a seguir hablando del género epistolar, sino que nos remite de nuevo a esa asociación calcada entre la mujer y dicha forma literaria.

El género epistolar en evolución

El método epistolario que Conde desarrolla, sin embargo, es uno que experimenta cambios en su concepción clásica. Es decir, la autora bajacaliforniana utiliza un medio que abrió la posibilidad de representar la condición social de la mujer a partir de la propia voz femenina, pero altera y rearticula sus normas convencionales para actualizarlo, y, sobre todo, para cuestionar la autoridad de las tradiciones y de las jerarquías, buscando así autorizar una escritura marginal que siente más acorde con el mundo que busca representar.

En cierto modo, *La Genara* sigue conservando el efecto de la novela epistolar en tanto que entendemos que los personajes—los remitentes y los destinatarios—están separados espacialmente y que la comunicación entre éstos se da sobre un esquema cronológico claro. Se mantiene además la sensación de un intercambio de

información privada y un lenguaje directo y poco ornamentado, característico de este tipo de narración. Pero la obra no es una novela relatada exclusivamente mediante cartas y correspondencias postales, sino que se estructura en distintos y heterogéneos textos de intercomunicación, entre los que encontramos faxes, correos electrónicos, telegramas, tarjetas postales y otros medios cotidianos y comunes desde la última década del siglo XX. Lo que queda es la impresión de una atmósfera que es familiar pero extraña a la vez. Familiar, porque como decimos, son medios de los cuales disponemos día a día en el mundo contemporáneo. Extraña, porque no deja de ser un remedo juguetón del género epistolar.

Desde esta perspectiva la pluralidad de medios que configura la novela en sí señala un relajamiento respecto a la convención literaria en la cual se cimienta; un relajamiento con el cual se pretende dar cabida a una visión alternativa del mundo; una versión que sea a la vez reflejo del mundo que habitan los personajes. El mejor ejemplo de ello lo vemos en las palabras que Genara escribe a Fidel, quien se convertirá su nuevo novio luego de que ésta se separa de Eduardo:

Sí, ya sé, me vas a decir que es una tontería, que las cartas igual las puede leer otro, y que, cuando menos, a las palabras se las lleva el viento. Pero, no sé por qué, la escritura me brinda esa confidencialidad que no me da el teléfono. Quizás sea por el hecho de que puedo pensar las cosas más detenidamente, o de que Luisa no me escucha, o de que ya he entablado una relación tan estrecha con el papel (bueno, la pantalla de la computadora, que para mí es lo mismo aunque tú lo niegues) que no puedo evitar que se me facilite más la comunicación por escrito. (109)

La protagonista habla del grado de confidencialidad y mediación que el escribir le posibilita, lo cual no es otra cosa que un reconocimiento por parte de la autora, en voz de su personaje, de la función estratégica que la redacción de epístolas ha cumplido históricamente en beneficio de la causa femenina. Sin embargo, el hecho de que el texto de Genara sea un correo electrónico—y no un carta—es un rasgo que transgrede la norma tradicional del género epistolar: es un acto de *mimicry*—regresando a Bhabha—donde se reproduce una imagen distorsionada de un modelo “original”. La autora toma uno de los géneros identificados con la escritura de mujeres pero lo trastoca lo suficiente como para apuntar hacia su renovación y de paso disputar las formas jerárquicas de textualizar. La suya apunta hacia nuevas modalidades de escritura, que entre otras cosas, posibiliten el flujo de voces femeninas en contextos variados.

La Genara se desarrolla entre el 24 de enero de 1989 y el 15 de febrero de 1991, fechas que marcan el principio y el final de la historia, pero que además, refieren a un momento revulsivo en las formas comunicativas en México, principalmente por la popularización del fax, las computadoras, el Internet y el uso del correo electrónico como sustituto de la carta escrita a mano. Conde sabe que estas nuevas prácticas comunicativas tienen efectos colaterales en las costumbres y en la forma de vida, y, como decimos, a ello responde la forma de la novela y el especial énfasis en la ilación de sus personajes con éstas; pero, sobre todo, la escritora entiende que este estado de transformación es un espejo de las mujeres mexicanas contemporáneas, quienes también experimentan un mundo en transición en otros aspectos de la vida.

La impresión que deja la intercomunicación heterogénea que da forma a la novela y que luego se prolonga como parte del proceso de reflexión de los personajes nos permite captar de manera inmediata la existencia de una distensión en el seno de la sociedad tijuanaense. Es decir, el gesto que apunta hacia la ruptura de la tradición literaria se refleja claramente en el acontecer de las protagonistas de la novela, quienes también se esfuerzan por exorcizar ciertos patrones tradicionales que permanecen arraigados en la ciudad fronteriza.

Una ciudad vestida de blanco

En *La Genara*, como en las obras de Campbell y de Crosthwaite, la imagen de Tijuana como el emporio del vicio y del libertinaje cede paso a una Tijuana de otra realidad. Lo que Conde nos entrega es más bien una ciudad aferrada a costumbres y prácticas culturales atávicas, que vive inmersa en un régimen patriarcal totalitario, de convicciones católicas, donde la mujer tijuanaense moderna, que tiene estudios académicos o es profesionista, busca decidir sus propias formas de vida al margen de los valores imperantes del mundo por el que circula.

Dicho panorama es elaborado por la escritora por medio de personajes esencialmente estereotipados. Con la excepción de Genara y Luisa—los sujetos irreverentes que pugnan por su autonomía—, los personajes restantes funcionan fundamentalmente como modelos representativos de lo que para la autora sería la realidad básica de la sociedad tijuanaense; es decir, personajes-tipos—como los llamara Georg Lukács—que por su carácter esencial reúnen los rasgos psicológicos y morales prefijados y reconocidos como parte de los valores tradicionales y hegemónicos.

Dentro de esta caravana ubicamos a los padres de las protagonistas, quienes, como dijimos antes, viven bajo la sombra de los tabúes y las doctrinas conservadoras que forman parte del universo ideológico de la política patriarcal. Éstos son proveedores únicos en la familia, y como tales, apoyan económicamente a sus hijas para que estas saquen adelante carreras universitarias. A Luisa le otorgan una mensualidad para que termine su maestría en el Distrito Federal, pero queda claro que es el único tipo de apoyo que le brindan puesto que la amenazan constantemente con retirarle la ayuda financiera si sigue apoyando a Genara en su vida inmoral, al vivir con un hombre sin estar casada con él. Las palabras de la madre a Luisa son rotundas:

Hoy por la mañana recibí tu carta. Y qué bueno que no la enviaste por fax, porque pudo haberla recibido tu padre. No quise dársela a leer, porque la consideré inmoral y él no la entendería. . . y debo decirte que si estás de acuerdo con tu hermana, vamos a tener que suspenderte la mensualidad, ya que su forma de proceder no se justifica ni moral ni religiosamente.

El padre de las protagonistas es un personaje secundario en la novela, no interviene directamente, y sin embargo, ocupa un papel dominante y todopoderoso. Es jefe de una maquiladora y su único reproche en la vida es, en palabras de Genara, “no haber tenido, cuando menos, un hijo varón que perpetuara su nombre y heredara sus bienes” (111). Situación que exhibe la existencia de una estructura económica primordialmente patriarcal, que señala el poco valor que tienen las mujeres en una

sociedad donde la vida del varón, que garantiza la continuación de la estirpe—su poder, presencia y memoria—, es la que más cuenta.

Los otros personajes masculinos en la novela también aparecen en una posición privilegiada, pero además, son chantajistas, infieles, manipuladores y violentos. Luisa, por ejemplo, confiesa haber sido golpeada por su esposo Martín antes de divorciarse de éste. La golpiza fue tal que llegó a provocarle un aborto (116). Incluso los hombres educados que estudian y coquetean con la liberación femenina, como el primo Federico, son sometidos por la pluma de Conde. Genara dice no entenderlo: “Muchas veces no entendía a mi primo: se jactaba de ser muy alivianado y resultaba ser el hombre más tradicional del mundo. ‘Si yo fuera tradicional, ya la habría matado por traicionera. . .’” (9).

La madre de las protagonistas, doña Francisca Luna de Martínez, es proyectada en la novela como el modelo tradicional de la mujer mexicana cuyas características no son otras que el sacrificio, la obediencia y el conformismo. La señora porta orgullosamente el apellido de su marido como parte del propio, lo cual, como ha entendido Mendoza Pérez, no es otra cosa que el resabio de una sociedad donde no llevar la preposición “de” para una mujer adulta implica soltería o divorcio, y acepta la subordinación como parte del rol aprendido y por miedo a perder el estatus socio-económico que su marido le facilita (146). Más aun, la madre juega un papel importantísimo en el aseguramiento de la prolongación del orden existente. Si su marido es el juez supremo, doña Francisca Luna de Martínez es la vigilante de la dignidad y la moral familiar. No escatima en reprender o chantajear a sus hijas económica y emocionalmente cuando estima que estas están incumpliendo con su deber de buenas esposas. Es además muy clara en cuanto al papel que una buena esposa debe desempeñar. Se lo dice a Luisa: “Una tiene que estar con el marido en las buenas y en las malas. ¿Para qué nos casamos entonces? ¿O crees que yo dejaría sólo a tu padre si se encontrara en una situación similar?” (97). Conde tiene claro que las relaciones de poder también toman lugar entre mujeres, y que muchas veces son éstas quienes aseguran la permanencia del sistema patriarcal.

El resto de los personajes que pertenecen a la generación de los padres de Luisa y Genara también son representados como portadores de la tradición. Este es el caso de la madre de Federico—tía de Genara y Luisa—quien le exige a su hijo casarse de blanco y ante el altar para rectificar la falta moral y social que había cometido al escaparse con Ernestina—su novia—sin las anuencias adecuadas. En una carta dirigida a Eduardo, Genara relata a éste el comportamiento de su tía:

“Tienes que darle un lugar a tu mujer’, le aconsejaba, ‘tienes que demostrarle a la gente que, después de todo, la respetas y la quieres aunque se haya escapado contigo’. [. . .] ‘Por lo mismo tienes que casarte de blanco con ella’, le repetía mi tía a Federico, ‘porque si no, nunca vas a conseguir que el padre de Ernestina vuelva a aceptarlos. Aunque . . ., con los nietos, todos se arregla, sobre todo si el primero es hombrecito’. (8)

Honra, pureza y virginidad son los conceptos que el discurso religioso asocia con el vestir de blanco; son las demandas de una sociedad que pareciera atorada en costumbres que se reconocen inmediatamente como opresoras cuando de mujeres se trata; donde nacer “hombrecito” sigue teniendo mayor importancia que nacer mujer.

Otros personajes en la novela que proyectan la imagen de la mujer tradicional mexicana son Cuquita—la secretaria en la maquiladora del padre—y la madre de ésta. En la misma carta para Eduardo, Genara transcribe lo dicho por Cuquita en torno al modo de vida de su madre:

‘Mi madre sí que supo hacerla’, me comentó alguna vez Cuquita, la secretaria de mi padre, ‘le daba chance a mi jefe durante algunos meses para que se divirtiera todo lo que quisiera y, ya que se hartaba de soportarle sus andanzas, le hacía dos que tres tanguitos y mi jefe la premiaba por su constancia y dedicación: se la llevaba a Acapulco, las Vegas [. . .] Y, ya bien cogida y bien paseada, mi madre regresaba a la casa a seguir dedicándose a los hijos y sus labores de esposa abnegada...’ (10-11)

Y luego continúa:

‘¡Si bien dice mi madre que nosotras no aguantamos nada!’, agregó, ‘ellas sí que fueron mártires; ellas sí que demostraron que podían ser hembras de pura sangre! [. . .] ¡Tú tienes que aprender de mi madre!’, me aconsejó varias veces, ‘¡Tú no aguantas nada, Genara! Si yo me hubiera casado con un hombre como el tuyo, habría sido como ella y llegaría a la vejez con mi marido a mi lado, que, ¡para qué más se puede querer un hombre si no es para que te acompañe en la vejez!’ (11)

Madre e hija son concebidas por Rosina Conde como mujeres inmersas en el discurso patriarcal: como la tradición y su continuidad. Cuquita es una mujer soltera, pero si se hubiese casado—porque deja en entredicho que por su edad ya no podrá—no tiene duda de que reproduciría las formas de su madre. Es una mujer que de su madre ha aprendido el discurso que dicta que para ser “hembra de pura sangre” la mujer debe ser abnegada, sacrificada y resignada.

Cabe destacar, en este punto, que este sociograma de Tijuana, como una ciudad conservadora, está directamente vinculado con el panorama político de la época, aunque de éste poco o nada se hable en la novela. El 1989 el estado de Baja California se convirtió en el primer estado de México en ser gobernado por un partido diferente al Partido Revolucionario Institucional (PRI). De alguna manera el acontecimiento significó la presencia de un nuevo actor en el escenario político. El detalle es que cuando Ernesto Ruffo Appel resultó electo como gobernador de Baja California, lo hizo por el Partido Acción Nacional (PAN), de otra manera, el partido que dentro de la política mexicana se ubica ideológicamente en la derecha radical. Y es que en México, como lo ha dicho en su momento Carlos Monsiváis, “desde el siglo XIX, lo básico para la mentalidad derechista no es la nación, sino aquello que contiene y permite la nación: la familia, último guardián de los valores morales y eclesiásticos” (“La identidad nacional” 122). Diremos que con la llegada del PAN se robustecieron en Baja California las demandas de apego a doctrinas y a sistemas ideológicos que en nada beneficiaban a la condición de la mujer, y desde este ángulo deja de ser una casualidad el hecho de que los acontecimientos en *La Genara* se desarrollen precisamente durante esta época.

Genara y Luisa son personajes con rasgos más dinámicos, a quienes advertimos en estados emocionales y psicológicos inestables. Sobre todo, poseen un criterio distinto. Son individuos inquietos que no están dispuestos a seguir las reglas

del discurso patriarcal, o en su caso, del *eterno femenino*.²⁶ “¿Por qué Luisa, por qué nos enseñaron a llorar y a callar?”, le pregunta Genara a su hermana mayor (47). Y esencialmente esa es la pregunta motriz de la trama: una pregunta que se desdobra como un queja por la preponderancia de un mundo sujeto a valores fundamentalmente machistas. Luisa, por su parte, dibuja el rostro socio cultural de la ciudad fronteriza desde una comparación con su vida en la Ciudad de México. Se lo dice a Genara en la carta final de la novela: “En este sentido, la ciudad de México me brindo la oportunidad de tener un mundo propio, creado por mí misma y para mí misma” (117). A lo que agrega: “Cuando decidí venirme a estudiar a la ciudad de México, lo hice huyendo de la familia y de los chismes del trabajo” (117). Y es que luego de separarse de Martín, Luisa no sólo tiene que soportar las difamaciones y las amenazas de muerte de éste, sino además, un repudio social generalizado: “¡hasta mi directora —¡mi gran amiga Bety!— se había puesto de su lado!, sufrí una de las decepciones más grandes de mi vida [. . .] Lo peor de todo fue cuando recurrí a mi madre. Ahí me di cuenta de lo débil que he sido siempre” (117).

Es precisamente una comparación que se da en la novela entre la Ciudad de México y Tijuana lo que nos permite identificar las particularidades que la autora quiere atribuir a la versión personificada de cada uno de estos espacios. En *La Genara*, como en las obras de Campbell y de Crosthwaite, la Ciudad de México sigue siendo nota de la asimetría histórica entre el centro del país y la provincia. En Conde, sin embargo, hay un especial énfasis en las ventajas que le otorga a la mujer un espacio tan diverso como la Ciudad de México, porque para ella es, sobre todo, un lugar que por cuyas dimensiones posibilita la creación de múltiples espacios y de nuevas formas de vida, o de “mundo[s] propio[s]”, como dijera Luisa.

Las personas por quienes se rodea Luisa en el Distrito Federal son profesionales, académicos y artistas que promueven y practican las libertades individuales. Destaca Elisa, un personaje secundario de quien se nos informa lo suficiente como para saber que se trata de una mujer desarrollada tanto intelectual como emocionalmente. De hecho, Elisa es la otra opción que Conde ofrece a las mujeres: el reverso de Cuquita. Es una mujer autosuficiente, sembrada en una posición profesional de autoridad—es editora. Es, de otra manera, la encarnación del nuevo sujeto femenino, emancipado e investido de poder a quien Conde decide ubicar en la Ciudad de México para fortalecer la representación crítica de la ciudad de Tijuana. Conforme avanza la trama, Elisa servirá de modelo a las hermanas en el trayecto hacia su liberación, sobre todo a Genara, quien pese a la distancia que las separa, verá en Elisa lo que ella no es, y más que eso, lo que debe afanarse a ser. El criterio de Elisa, que Genara descubre a través de las cartas de su hermana, trastoca de manera definitiva su propia perspectiva crítica de la vida. Genara descubre en la mujer de la capital un nuevo modelo a seguir, una “heroína”, como ella misma lo dice (32).

Pero si la Ciudad de México representa para Genara y Luisa un espacio de valores nuevos, que brinda a la mujeres la posibilidad de transformarse en sujetos

²⁶ La referencia alude al drama *El eterno femenino* (1975) de Rosario Castellanos, cuyo título se ha vuelto concepto explicativo de la condición de la mujer—como una de abnegación, entrega, sacrificio y pasividad—y aquello que le da existencia y perdurabilidad.

autónomos, no lo será así para los personajes que encarnan la tradición conservadora. Desde la perspectiva de la madre, la Ciudad de México es vista como una ciudad libertina y envilecida, de influencia inmoral: “Por lo visto la ciudad de México está cambiando tus patrones morales”, le dice a Luisa en una de sus cartas luego de percibir un aire rebelde en ésta (93). El padre también reprende a Luisa por su insurrecta actitud, y en su regaño ejecuta la misma asociación entre la inmoralidad y la Ciudad de México. Lo anterior lo documenta Genara en una carta dirigida a Fidel luego de haber sido testigo directo del episodio: “Y entonces arremetió contra Luisa, según esto, porque ella empezó con las infracciones morales al no haberse casado por la Iglesia, en principio; por haberse separado, después, y, finalmente, por haberse venido a la ciudad de México a vivir en la ‘ignominia’ . . .” (111-112). Y si la ciudad de México es valorada por los padres como una entidad sumamente desvalorizada, Tijuana, por antítesis, será reconocida por éstos como un lugar cuya identidad moral está libre de objeciones, por lo menos hasta que el desengaño se hace presente.

Podemos decir, incluso, que desde la subjetividad de algunos de los personajes Conde traspassa el mito de Tijuana, como ciudad corrupta y malsana, a la Ciudad de México. Pero la intención de la autora no consiste en invertir, transferir o hacer evidentes las diferencias morales que distinguen a una ciudad de la otra. Si Conde inscribe a sus personajes en el juego de la percepción es para que los signos y las imágenes identificatorias se abran a otras posibilidades. Desde esta perspectiva entendemos que su itinerario es más bien el de ensuciar las representaciones fijas y dar lugar a una nueva forma de representación que toma en cuenta tanto la pluralidad social como las experiencias individuales y sus respectivas inconsistencias.

Señalemos aquí que en *La Genara* también emergen Tijuanas diferentes, que conviven de manera paralela con la imagen de la Tijuana conservadora que prevalece en la historia; Tijuanas que poco interfieren en el acontecer de los personajes protagónicos.

La ciudad de una y mil caras

De cierto modo, en la novela de Conde nos topamos con una situación análoga a la que descubrimos en *Todo lo de las focas* de Federico Campbell donde la Tijuana idealizada por la memoria del narrador-protagonista era desplazada de manera intermitente por una Tijuana que no desecha por completo sus aspectos negativos. Conde, como Campbell, entiende que estos aspectos forman parte constitutiva de la realidad de la ciudad fronteriza. Lo notamos en el momento en que Genara, espiando a Eduardo y a la amante de éste, se desplaza por espacios de la ciudad que nunca antes había recorrido. Como lo señala la misma Genara en otra de sus cartas dirigidas a Luisa:

A veces, siento miedo y me dan ganas de pararle; pero no puedo, y cada vez me meto más y más en toda esta enredadera. Se meten a unos sitios que ni me hubiera imaginado que existieran en Tijuana. Creo que nunca voy a llegar a conocer esta ciudad del todo. Hoy, por ejemplo, seguí a la Cecilia hasta Playas; pero se metió por unos vericuetos y dio como veinte mil rodeos antes de llegar su destino. (53-54)

Posteriormente nos enteramos que Eduardo—ahora ex-marido de Genara—junto con el primo Federico y sus respectivas amantes, estaban involucrados en el narcotráfico, situación que toma por sorpresa tanto a las hermanas como a los padres de éstas. En palabras de la madre para Luisa:

Tu padre está muy desmoralizado. Primero, lo de Genara, y ahora. . ., no sabes: agarraron a Eduardo con contrabando y salieron a relucir otros negocios, negocios que, por no ensuciarme la boca, no quiero ni mencionar. Lo peor es que parece que tu primo Federico también se hallaba involucrado y ahora se ha hecho un escándalo mayor, pues la prensa revivió lo de su muerte dando a entender que lo asesinaron por problemas de lealtad. (95)

Se puede decir que mucho del interés de *La Genara* consiste precisamente en hacer evidentes las diferencias entre grupos de individuos inmediatamente cercanos. Por un lado la diferencia intergeneracional y de valores entre padres e hijos, pero también las diferencias entre la familia protagónica y su entorno social inmediato. Genara, Luisa y los padres de éstas conforman una familia de clase media alta; una familia que poco o nada se entera de lo que sucede fuera de su núcleo, razón por la cual la aparición de “otra” Tijuana los sorprende y los confunde.

Desconcierto también es el que se lleva Luisa en la maquiladora de su padre cuando, ayudándole en la administración de la empresa, se entera que las empleadas llegaban a trabajar en estado de trauma y heridas físicamente por sus maridos. Se lo cuenta a Genara:

Un día, dos chavas no se presentaron a trabajar. El martes llegó una pidiéndome dinero para ir al doctor, y, agregando acción a la palabra, se desabotonó la blusa de su vestido frente a mí (vi sus senos morenos amoratados), se bajó el vestido y se volteo para mostrarme su espalda. ¡Ay, mi querida Genara, las pinturas más morbosas de Jesucristo no despiertan tanto horror...! Los corriazos a carne viva, profundos, no supe cuantos...²⁷

Tabuenca Córdoba, analizando otras obras de Rosina Conde, ha dicho que una de las particularidades de la autora bajacaliforniana es la de construir una “comunidad imaginada”, que, contrario a la “comunidad imaginada” de Anderson, será una comunidad imaginada de mujeres (*Mujeres y fronteras* 20). Más aun, nos advierte: “a

²⁷ La referencia a la maquiladora en *La Genara* responde también al clima sociopolítico en el que se desarrolla la novela. Y es que la industria maquiladora, que había comenzado a desarrollarse en las ciudades de la frontera norte de México a mediados de los años sesenta con la implementación de del Programa de Industrialización Fronteriza, se convertiría, a finales de los años ochenta—a vísperas de la firma del Tratado del Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá—en la industria más importante para la economía mexicana, sólo por detrás de la industria petrolera (Villegas, Noriega, Sandra Martínez y Susana Martínez 125). En la cita Conde alude precisamente a las inicuas condiciones laborales de los trabajadores, en su mayoría mujeres, que tienen que someterse a salarios bajos y a una escasa seguridad laboral—situación que notamos en el trasfondo de la frase “llegó una pidiéndome dinero para ir al doctor”. Más aun, si en un principio se creía que la incorporación de la mujer al trabajo industrial le permitiría a ésta adquirir ciertas destrezas y libertades, con mayor participación en la esfera pública y una mayor independencia económica, la futura realidad probaría lo contrario. Como apuntan Garduño y Márquez, “la participación de la mujer [en la industria maquiladora] ha llamado la atención no sólo por las condiciones laborales en que se encuentra dentro de la industria, sino también por las condiciones de vida en general, y por las responsabilidades que asume en la vida familiar” (244).

diferencia de la comunidad imaginada –dentro del concepto de nación- de Anderson, en las cuales, como él argumenta, se excluyen muchas voces –sobre todo las marginales- las comunidades que las escritoras²⁸ imaginan y edifican incluyen voces diversas, aunque no podemos negar que estas voces no incluyen a ‘todas las mujeres’” (Tabuenca Córdoba, *Mujeres y fronteras* 20). En la escena de arriba hay una conexión emocional inmediata de Luisa con las trabajadoras. Podemos decir incluso que no existe separación significativa entre el “Yo” (Luisa) y el “otro” (las empleadas), pues el trauma y las huellas físicas de la violencia vinculan sus experiencias de una manera muy estrecha. Desde este ángulo, es por demás claro que la intención de la autora es la de romper el silencio y denunciar la acción ejercida sobre el sujeto femenino por el discurso falocéntrico. Sin embargo, Conde plasma simultáneamente la clase social como instante fronterizo entre las realidades de sus personajes. Es decir, la escena también muestra la disparidad socio-económica entre la clase trabajadora y una clase media acomodada.

Un poco más adelante, en la misma carta, la mayor de las hermanas dirá que la Academia le brindó “la oportunidad de conocerme y educarme” (117). Reconoce de alguna manera que la educación le fue indispensable para procesar su realidad y recuperar “la palabra”, de otra manera denegada por la compulsión machista de su entorno (118). De hecho, a lo largo del relato hay un reiterado énfasis en el impulso que la educación académica y la familiarización con las artes otorgan a la mujer en su camino hacia la emancipación del sistema patriarcal.

Antes hemos mencionado que la escritura le permite a las protagonistas ir reflexionando sobre su propia condición, pero también en la literatura y en cine encuentran nuevos modelos a seguir. Éstos modelos, como también ha notado Delia V. Galván, aparecen en la intertextualidad de obras que Luisa recomienda a su hermana Genara (59). Entre los títulos, aparecen filmes como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro Almodóvar (22) y *Las relaciones peligrosas*²⁹ de Stephen Frears (38), así como las lecturas de Doris Dörrie (23), *La princesa de Cléves* de Madame de Lafayette y *Tristana* de Pérez Galdós (50). Al compartir su gusto por estas obras con Genara, Luisa pone en pie un diálogo que le permite a la primera indagar y plantearse realidades alternativas, como lo manifiesta la misma Genara en la posdata una de sus cartas a Luisa:

P. d. Recomiéndame más libros; el que encontré de Doris Dörrie, *Hombres, hombres...*, me lo bebí en un día. . . . Como no estoy acostumbrada a leer este tipo de literatura, al principio me costó un poco de trabajo entenderle a la dinámica; pero ya al rato me fue fácil. Algunos cuentos no los entendí muy bien. Será porque no conozco muchos hombres ni mujeres europeos; pero, de cualquier forma, los disfruté. ¡Dichosa tu que vives en una ciudad grande y tienes la oportunidad de conocer gente con más experiencia! (25)

Y un poco más adelante, en la posdata de otra carta para su hermana:

²⁸ El comentario de Tabuenca Córdoba también incluye a la escritora juarense Rosario Sanmiguel.

²⁹ La película es a su vez una adaptación de la obra de teatro de Christopher Hampton, quien a su vez había realizado una adaptación de la novela epistolar del siglo XVIII *Las relaciones peligrosas* de Chederlos de Laclos.

P. d. Acabo de leer Tristana de Pérez Galdós. No sé qué tenga que ver con todo esto ni por qué te lo comento; pero no se parece en nada a *La princesa de Cléves*. Quizás se deba a que las épocas han cambiado. . . . Hasta ahorita no me has dicho por qué se te vino a la mente esa novela y no esta otra. Simplemente, ya no quisiste volver a tocar el tema. ¿En verdad me crees tan cabeza dura? Estoy de acuerdo contigo en que no tengo ni tu nivel intelectual ni tu experiencia, y que nunca he salido de Tijuana, sino de vacaciones; pero ¿crees, realmente, que no pueda tener una discusión contigo de esa naturaleza? No me subestimes, ¿sí? (50)

Galván no se equivoca cuando dice que las obras literarias y filmicas que comparten las protagonistas de *La Genara* “ofrecen opciones de voces de mujeres que favorecen la formación de su red femenina para incorporar en ella a parientas políticas como Ernestina y a amigas como Elisa, quienes están más concientizadas; entonces los cambios se facilitan con el apoyo del grupo” (3). Sin embargo, es necesario decir que el grupo que se entreteje está compuesto por mujeres pertenecientes a un sector social relativamente privilegiado desde el punto de vista económico. La realidad de las mujeres menos privilegiadas—la de las trabajadoras de la maquiladora—se mide en diferentes estándares. Éstas simplemente no disponen de los recursos para educarse o involucrarse en circuitos donde desfilan nuevas propuestas para la mujer.³⁰ Tal y como lo notamos en el caso de Cuquita, la secretaria de la maquiladora, quien como vimos, lejos de buscar un nuevo sitio en la sociedad, ha internalizado el discurso hegemónico y proyecta su visión del mundo de acuerdo y en apoyo a éste.

Dado lo anterior, podemos decir que Tijuana, como figuración discursiva, más que como escenario físico de los acontecimientos narrados, se dibuja en la novela como una zona marcada por las inestabilidades y las asimetrías tanto en lo que respecta al género como a la clase social. Y sin embargo, como habíamos notado en Campbell y en Crosthwaite, el trabajo de Rosina Conde también constituye una pedagogía de saberes del espacio, que pretende señalar la autonomía y la excepcional singularidad de éste respecto al resto del país.

Rumbo a la identidad por coordenadas lingüísticas

Ciertamente, *La Genara* es relativamente escasa en cuanto a referencias empíricas de cartografía urbana, y, por lo tanto, poco tiene que decirnos sobre Tijuana en este sentido. A penas y se mencionan algunos lugares reconocibles de su interior—algunas calles—y de su periferia—San Diego, Tecate, San Felipe y La Rumorosa. Sin embargo, el término Tijuana, como alegoría, termina por influir de manera directa el acontecer de los personajes. Como insinuábamos arriba, hay un

³⁰ La preocupación de Conde por cerrar brechas y ampliar el círculo de solidaridad femenina se deja ver en el modo en que germinó la novela; pues como lo indica la misma investigación de Galván, *La Genara* se produjo a partir de entregas semanales que la autora hacía para el suplemento cultural del diario *El Nacional* de Baja California (57). Luego, nos dice Galván, “[c]uando la publicación estuvo en dificultades y se suspendieron las entregas, la escritora construyó y terminó la novela respetando la estructura epistolar fragmentada, que, como las entregas, también es conocida en la historia de la literatura” (57).

uso significativo en la novela de los deícticos “aquí” y “allá” para delinear la diferencia moral entre Tijuana y la Ciudad de México; una diferencia que luego queda comprometida por la visión particular de cada personaje.

Un análisis lingüístico nos vuelve a situar ante ese mismo encuentro simbólico. Esto se debe a que la escritora también configura el espacio geográfico de la acción por encuadres lingüísticos, a lo cual se añade, a partir de las experiencias subjetivas de los personajes, el choque entre lo propio y lo ajeno, entre lo familiar y lo extraño. Es así que si antes decíamos que para Luisa y Genara la Ciudad de México representaba un espacio para escapar el yugo del discurso patriarcal y plantearse nuevas formas de ser, ese mismo contacto con el centro del país, visto através de los indicadores ideológico-lingüísticos, significará un encuentro con la otredad—los del centro—, que, por contragolpe, dará paso a la configuración de un “nosotros” —los del norte.

Hay que decir primero que en *La Genara* la cultura estadounidense no se muestra como riesgo de pérdida para los valores nacionales. Por el contrario, hemos visto que en la Tijuana de Conde aparecen fortificados las doctrinas del clero y las prácticas machistas que por décadas han sido promovidas por los aparatos de dominio cultural e ideológico que operan dentro del territorio nacional. Los protagonistas de la novela tampoco padecen de la supuesta crisis identitaria dada de manera automática a los habitantes de la frontera; ni son proyectados como seres desarraigados por el supuesto de vivir en una zona de tránsito. Tampoco el inglés se presenta como una amenaza para el llamado “lenguaje nacional”. De hecho, está prácticamente ausente de la novela y, con éste, el supuesto bilingüismo de la región. Las muy pocas veces que aparece es porque se trata de términos asociados con las nuevas tecnologías, como fax, E-mail, post-master, entre otros—situación que se puede dar en cualquier parte del mundo. O lo hace como rasgo exclusivo de una clase media alta que ha incorporado a su habla anglicismos que denotan cortaduras de clase³¹, como cuando Luisa le escribe a Genara que ha llegado a creer que su padre está convencido de que “no vale la pena invertir dinero ni energías en una *loser*”(120). Se puede decir, incluso, que la novela está escrita completamente en español, y con ello, que Conde entiende, como Campbell y Crosthwaite, que en Tijuana subsisten las identidades culturales “nacionales” que tanto el inglés como el español representan.

Desde esta perspectiva, el concepto de hibridez que habíamos discutido en los capítulos anteriores vuelve a ser socavado, pues en la Tijuana de Conde, a diferencia de la de Canclini, el inglés y el español no conviven ni se combinan como consecuencia natural de la vecindad geográfica de México con Estados Unidos. No será pues una ciudad “entregada” a los modelos culturales estadounidenses. Sin embargo, tampoco diremos que Tijuana en *La Genara* es representada como un baluarte de la patria, pues en la narración encontramos coordenadas lingüísticas

³¹ Monsiváis, Yépez y Tabuenca Córdoba coinciden al señalar que el uso sectorial del spanglish en la frontera no es más agudo que en determinadas zonas de las principales ciudades de México, donde las clases medias y altas han ido amoldándose al *American way of life* y en proceso han incorporado a su habla anglicismos y calcos del inglés. (Monsiváis, “La cultura de la frontera” 47; Yépez, *Tijuanologías*; Tabuenca Córdoba, *Mujeres y fronteras* 15). Más al respecto, Tabuenca Córdoba nos recuerda la presencia del spanglish en la llamada literatura de la onda (*Mujeres y fronteras* 16).

muy concretas, que interpretamos como un intento de la autora por capturar, reproducir y legitimar un tipo de habla vernáculo, que a su vez es rasgo y seña de una identidad cultural diferente a la promovida por el discurso nacional de la identidad.

Como hemos visto, el género literario epistolar se caracteriza, sobre todo, por facilitar el flujo de comunicación directa e intimista, pero además, ubicable, pues en el intercambio de información las palabras adquieren significado dentro de juegos de lenguaje particulares; juegos que, a entender de Wittgenstein, “son constituidos en el seno de una colectividad lingüística y su uso refleja, por tanto, su manera de vivir” (cit. por Mendoza Pérez 122). En *La Genara*, el mejor ejemplo de esto es el título mismo de la obra. Como lo nota Mendoza Pérez en su breve apunte sobre la construcción lingüística de la novela de Conde:

Colocar el artículo antes del nombre propio es un uso lingüístico cotidiano en las comunidades de los estados noroccidentales de nuestro país, Sinaloa, Sonora o Baja California; al contrario, en otras regiones del país como los estados del centro, del Bajío o del sur, resulta peyorativo y hasta grosero llamar a alguien anteponiendo el artículo a su nombre. (122)

Esta particularidad lingüística que vemos en el título se va a presentar en abundancia en el intercambio de información entre los personajes. Lo podemos notar algunas de las citas recogidas arriba o en otras tantas, como la siguiente: “Creo que tienes razón”, le escribe Genara a Luisa, “He dejado de perseguir al Eduardo y a la Virginia y a la Cecilia. Antes de recibir tu última carta ya había dejado de hacerlo. Sentí miedo de andar por los lugares a los que se metían las morras” (58).

Pero Conde no deja la tarea en un mero esfuerzo imitativo de la cotidianidad lingüística de las protagonistas, sino que además, hace que el tema forme parte de las discusiones y las cavilaciones de éstas. Dichas discusiones y dichas cavilaciones se dan de manera proporcional con el contacto directo o indirecto que las protagonistas tienen con el centro del país. Luisa por ejemplo, le cuenta a Genara sobre el incidente que tuvo con la dependienta de una biblioteca de la capital:

Ayer en la biblioteca, llegué como clásica norteña preguntando por una de las secretarias. ‘¡Esta la Juanita!’, le dije a una de las dependientas sin preguntar, con mi típico tono tijuanense, y casi me cuelga. ‘No se dice la, que no somos animales’, me contestó ofendidísima. Yo nomás me le quedé mirando con cara de boba, como si no hubiera entendido, y me fui de largo buscando a la Juanita. ‘Es increíble que esté en la maestría y no se le quite lo bronca’, alcancé a oír a mis espaldas, ‘si hasta parece que se acaba de bajar del caballo’. (33)

Entendamos aquí que las identidades sociales se erigen en diferentes ámbitos donde adquieren sus características específicas. A decir de José Manuel Valenzuela, “son formas de pertenencia, de adscripción, que se construyen dentro de sistemas específicos de relaciones sociales, con las que se definen, se identifican y se confrontan los miembros del grupo con los diferentes rostros que asume la otredad o alteridad” (“Introducción” 29). El recuento de la anécdota por parte de Luisa nos pone sobre el mismo eje. Hay en ella un momento de autoobservación a través de la mirada del otro—la de la dependienta—, donde se agrega el binario civilizado/bárbaro que pasa por alto la clase o el nivel educativo para tomar forma a partir del

lugar de procedencia y los rasgos culturales asociados con éste. Lo que se destila es la configuración en la psiquis de la personaje de un *nosotros*, como comunidad marginal, a partir de un *ellos*, como otredad dominante.

Cabe señalar en este momento el paralelismo entre Luisa y la autora. Como su personaje, Conde tuvo que cruzar la frontera geográfica del norte hacia el centro del país, lo cual significó para ella identificar su rostro con los rostros de la frontera. Al respecto, la propia escritora ha dicho que le es imposible dejar de “ser de la frontera” y que no descubrió “la frontera hasta que no llegué a estudiar a México en los setenta; pero esta frontera era muy violenta y muy difícil de cruzar” (cit. por Tabuenca Córdoba, *Aproximaciones* 104). Esta otredad dominante, sin embargo, no se presenta en la novela como una verdad irrefutable, sino más bien como una forma que es definida por la apropiación simbólica que de ella hace la escritora y que luego distribuye en las subjetividades de sus personajes.

Genara también desarrolla una mayor conciencia sobre su pertenencia a una comunidad particular en el *cara a cara* con individuos de la Ciudad de México. Luego de su viaje de vacaciones a Cuernavaca, donde se encuentra con Elisa, con Luisa y con algunos amigos de éstas, Genara se inserta en un proceso de reflexión donde tanto la identidad propia como la otredad cobran forma y sentido. Ya habiendo regresado a Tijuana, le escribe a Luisa lo siguiente: “Oye, ¡qué chistoso hablan en Chilangolandia³²!, tienen un cantadito muy curada, y me di cuenta de que usan mucho el superlativo. Para todo dicen ‘padrísimo’, ‘buenísimo’, ‘queridísimo’, ‘adoradísimo’, ‘gratisimo’”(40). A lo que luego agrega:

Revise tus cartas y noté que a ti también ya se te pegó. Con decirte que, a mi regreso, hubo algunos amigos que me dieron carrilla, y más ahora con la campaña antichilanga que ha promovido Zeta en Baja California. . . , y con eso de que todo mundo lo lee, pues ya te imaginarás, de ‘achilangada’ no me han bajado todos estos días. (40)

Volvemos a ver proyectada la idea de que las identidades sociales se afirman en oposición y en comparación con otros grupos. En las palabras de Genara, como antes en las de su hermana, se presenta un momento de reconocimiento identitario; un instante de ubicación de sus propios rasgos y referentes culturales, y no propiamente por la jerga “noroccidental” que filtra en su escritura—“muy curada”, “me dieron carrilla”, etc.—, sino como consecuencia inevitable de la configuración que hace de la otredad.

Entretanto, los hilos que toca la escritora con la mención del semanario Zeta en la cita anterior son una vez más los del panorama sociopolítico de Tijuana en los tiempos en que se desarrolla la trama. En el primer capítulo de este trabajo hicimos referencia al Programa Cultural de las Fronteras creado bajo el gobierno de Miguel de la Madrid en 1985 con el propósito específico de rescatar y reforzar “los valores y tradiciones nacionales”. Dijimos que la implementación de dicho programa, más que reforzar el envoltorio romántico de la identidad nacional, le sirvió a los escritores y las escritoras de la frontera para darle presencia y autorizar discursos identitarios

³² En México, la gente de provincia suele emplear la palabra “chilango” para referirse de manera despectiva a las personas que habitan en la capital del país. “Chilangolandia”, en todo caso, es un término peyorativo para referirse a la Ciudad de México.

de la diferencia; que contrario a lo esperado, surgió y quedó un fuerte sentido de “lo regional” que se contraponía a la campaña nacionalista de la administración central. La misma Rosina Conde fue una de las más acérrimas críticas del Programa Cultural de las Fronteras y simultáneamente una vehemente difusora de la “cultura regional”. Lo recoge Tabuenca Córdoba en una entrevista hecha a la escritora bajacaliforniana: “Querían que aceptáramos a los luchadores y a otros íconos de moda como si fueran nuestra cultura; en otras palabras, querían que falseáramos quienes somos” (*Aproximaciones* 95).

En líneas generales *La Genara* registra la misma perspectiva ideológica que la escritora esboza en sus entrevistas. De aquí también se desprende un discurso alternativo y contestatario del discurso monolítico de la identidad cultural nacional. El escamoteo que hace de las particularidades lingüísticas de la frontera norte conlleva en sí una clara intención por acentuar las diferencias culturales entre esta zona del país y el centro de México, y, obviamente, también la intención por autorizar dicha práctica lingüística como vehículo de expresión literaria. Ahora bien, esas particularidades lingüísticas, que interponen distancia cultural entre tijuanaenses y capitalinos, no se da de manera sostenida, y eso activa algo nuevo: un desencuentro entre las identidades cotidianas y las potenciales identidades imaginarias.

Antes dijimos que en la novela hay plena conciencia de la arbitrariedad que significa hablar de la condición de la mujer sin tomar en cuenta un factor tan importante como la clase social. Por igual, en la novela hay plena conciencia de que las identidades culturales colectivas no se configuran como baldosas descomunales o permanencias inamovibles que le impiden al individuo poder ser algo más. La escena anterior también paladea la idea de que las identidades culturales son procesos negociables y cambiantes, que sufren transformaciones en el tiempo y en espacio. Es decir, se contempla y se admite la posibilidad de la alteridad. Genara no sólo detecta el “achilangamiento” de su hermana, sino que ella misma padece adscripciones un tanto insospechadas a los modismos *defeños* que sus compañeros le hacen ver.

Más aún, entendemos que Luisa y Genara comparten una misma herencia cultural, pero una vez en el campo de disputa identitaria, y dada la especificidad de sus respectivas experiencias, interiorizan y digieren de manera diferente su confrontación con la otredad. Las palabras de Luisa se ubican en el marco de los antagonismos, del reproche y la defensa, en lo que sería una actitud que coincide con la que Rosina Conde proyecta en sus entrevistas. Para Genara sin embargo, los “chilangos” simplemente “hablan chistoso” y “tienen un cantadito muy curada”, o sea, muy agradable. Hay en sus palabras una postura más armónica que contrastante, o lo que es lo mismo, un menor compromiso con el interés colectivo que pondera la diferencia frente al imperialismo cultural inducido desde el centro del país. Conde nos recuerda así que la noción de una identidad colectiva, como fuerza social, no se da por adscripción automática, sino que implica la participación conciente. Y lo que es más, que las identidades colectivas también se construyen—y se reconstruyen—a través del grado de contigüidad o apartamiento que se tenga con determinados proyectos, lo que sería un claro ejemplo de lo que Valenzuela Arce indica al decir que “las identidades no pueden considerarse como un sistema

de suma cero donde las diferencias individuales se anulan para confluír en un interés colectivo común, o en un pacto social en el que todos los ciudadanos poseen las mismas obligaciones y derechos” (“Introducción” 23).

En otros momentos detectamos en las cartas de las hermanas un lenguaje coloquial cargado de expresiones que antes que ser seña y rasgo de una cultura distinta—capitalina o nortea—lo son de la siempre encomillada cultura nacional. Lo notamos, por ejemplo, en las siguientes palabras de Genara para Luisa: “¡Mira, pinche Luisa, está bien que te burles de mí; pero no lo hagas de esa manera tan sangrona!, ¿no?, y no empieces a enviarme anónimos cursis y pendejos” (55). También en el momento en que una fastidiada Luisa le escribe a Genara: “¡Con una chingada!, ¿por qué no me dejan en paz con sus idioteces familiares?... ¿No te das cuenta que estoy harta de su pinche mundito asqueroso y podrido?” (99). Ante esto cobra sentido lo que Gustavo del Castillo señala en su ensayo “La prueba de lo mexicano”:

Creo que pocos argumentarían contra la idea de que México está compuesto de muchas culturas distribuidas regionalmente y de que, en este sentido, la idea de una ‘cultura nacional’ es un mito. Es decir, habría que preguntarnos qué valores en común existen entre un indio tarahumara y un maya de Yucatán. Tampoco es de dudarse que después de medio siglo de control político por un sólo partido y del desarrollo de un sistema político dominante se ha logrado la difusión de ciertos valores que podríamos clasificar como componentes de una cultura nacional no delimitada regionalmente.

Si tenemos que recurrir a una categoría diremos que Luisa y Genara también se comunican en un español “mexicano”, o bien, en un español cargado de vocablos ligados a lo que es entendido como “jerga nacional”—pinche, sangrona, pendejos, chingada, etc.

Los personajes de la Ciudad de México que aparecen en la novela tampoco dan cuenta de un colectivo que persigue un mismo fin. Antes bien, la Ciudad de México también aparece como un espacio subjetivamente vivido y de notables contrastes que se manifiestan a partir de la inserción de sus oriundos en un campo donde se topan con la otredad. Antes hicimos hincapié en la actitud de la dependienta de la biblioteca, quien no escatima en lo más mínimo para instruir a Luisa sobre *el hablar bien*. De lo contrario se corre el riesgo de permitir que el provinciano bárbaro y sus formas se propaguen más allá de lo debido. Por otro lado, Fidel, el joven capitalino que se enamora de Genara en el viaje de ésta a Cuernavaca, emplea en sus cartas modismos norteaños que adquiere de Genara, en lo que sería otro relámpago de alteridad: “He esperado impacientemente y nada, nada de ti. Ningún rastro, ninguna nota de amistad, ninguna caricia tuya. ¡No sabes cómo recuerdo cuando tocabas el piano y me *mirabas*, como dices tú!” (60 sic). Fidel pone énfasis en un “mirabas” como modismo del norte del país, contrario a un “veías”.

Y finalmente Elisa, cuya única epístola sirve para que la escritora nos diga que las necesidades y los estados emocionales también poseen un peso importante en los procesos identitarios; más en concreto, en el manejo y empleo de registros lingüísticos. Y es que si en algún momento Genara detectó en Elisa un “cantadito muy curada”, como particularidad cultural de los capitalinos, en la única carta redactada por Elisa, ésta emplea un lenguaje libre de expresiones coloquiales, el

más pertinente para comunicarle a Genara que su hermana Luisa está enferma de gravedad (105).

Lo que nos queda es un panorama desdoblado, donde Conde, por un lado, construye apartes étnicos diferenciados por rasgos lingüísticos porque comprende que la articulación de un discurso de identidad colectiva es uno de los prerrequisitos para entrar en la acción social. Se posibilita así ser congruente con su causa política, que desde este ángulo no es otra que la de contener la intromisión e imposición de la cultura dominante a partir de la defensa de la existencia de una “cultura distinta” en el norte del país. En este sentido, la tendencia vernácula del lenguaje le permite mostrar una realidad lingüística de otra manera invisibilizada por la categoría de “lo nacional”. Por otro lado, sin embargo, admite que las identidades colectivas no tienen necesariamente por efecto la despersonalización y la homogeneización de los comportamientos individuales. Por eso, ese universo simbólico unitario que contempla a partir de su intento por captar el habla de los del norte es a la vez un universo abierto, múltiple y proclive a la conversión, como lo es también el de la otredad que confronta.

En la lectura que hemos hecho de *La Genara* se ha observado que la autora busca, ante todo, denunciar discursos culturales hegemónicos que sostienen relaciones de dominación, y, simultáneamente, dar paso a formas alternativas de ser. Como escritora, se apropia de una forma narrativa asociada con la emancipación de la mujer porque considera que dicha tarea sigue pendiente, pero al mismo tiempo la recrea para desistir de su voz autoritaria y para dar vida a una forma narrativa que entiende como propia, y que además, es la más viable para captar y darle especificidad a lo que busca representar. En la trama de la novela, el acontecer de las personajes se despliega como una enérgica denuncia de la desventajosa condición social de la mujer a causa de la preponderancia de un guión cultural conservador y aleroso que privilegia lo masculino; pero además de eso, la escritora bajacaliforniana pone énfasis en la historia y en el significado del espacio geográfico donde toman lugar los acontecimientos para crear otro frente desde el cual cuestiona la idea de una identidad nacional. Como dijera Debra Castillo al comentar otros textos de Conde, “inscribe la existencia de la frontera en un lugar particularmente privilegiado—simultáneamente extraño y familiar—para explorar la naturaleza del género y la región de las construcciones discursivas de la mexicanidad” (“Unhomely Feminine” 178).

Al tomar como modelo una familia de la ciudad de Tijuana, Conde se inserta directamente en las discusiones sobre la configuración socio-cultural de dicha entidad, de otra manera, el tema central de este estudio. En este sentido, nos queda claro que de todo lo dicho, la Tijuana que se desprende es menos una ciudad reducida a unas pocas imágenes—ciudad del vicio, meca de la hibridez, ciudad de paso, etc.—y más una ciudad surcada por fronteras, principalmente de género y de clase, pero también surcada por las pautas que establecen las incanjeables narrativas personales; una ciudad donde conviven múltiples realidades, como en cualquier otra, y que también, como cualquier otra, posee un sentido de identidad propio.

IV

(Re)valorando el mito tijuaneño en *Al otro lado* de Heriberto Yépez

Hablar de Heriberto Yépez, como hemos venido insistiendo a lo largo de este trabajo, es hacer referencia a una de las perspectivas más frescas, críticas y desenfadadas de la vida fronteriza, sobre todo en lo pertinente a Tijuana y lo tijuaneño. En esta ocasión lo hace desde el género novelístico, desde su obra *Al otro lado* (2008), donde nos aleja de los distritos privilegiados que indaga Rosina Conde en *La Genara*, de los monumentos históricos y emblemáticos que rastrea la memoria de Federico Campbell y de los grandes íconos de la cultura pop referidos y valorados en la obra de Luis Humberto Crosthwaite. A cambio, nos ofrece, podemos decir, una ciudad periférica vista desde su propia periferia. Nos muestra estampas de una Tijuana liminal, de los hoteles sin estrella, de las cantinas de mala muerte y las tienditas de droga; de esa Tijuana despavimentada, de los barrancos hechos basureros y las casuchas de cartón que han transformado los cerros en espontáneos asentamientos humanos. Estampas de una ciudad habitada por obreras abusadas en las maquiladoras, por niños indigentes, por migrantes que están de paso o que se han quedado estancados de manera indefinida, por *coyotes*, *polleros*, pandilleros, drogadictos y narcotraficantes.³³

La trama gira alrededor de Tiburón Quintero, un esperpento de hombre, adicto al phoco, una droga parecida al cristal o a la piedra, con consecuencias similares, pero literalmente fabricada con residuos de coca, veneno para ratas y el polvo tóxico del que están hechos los cerros de Tijuana, que en la novela Yépez llamará Ciudad de Paso. Tiburón tiene dos hermanos, Yulay, el menor, quien vive sitiado por el estigma de su homosexualidad, y Tobías, coyote de profesión y propietario de la pensión en que vive el clan de los Quinteros y donde se albergan migrantes que después él mismo cruza por el desierto hacia Estados Unidos. La calle, sin embargo, es el verdadero hábitat de Tiburón. Montado en Christa, su auto, acompañado de Cholo, su perro, y auxiliado por Cebraphone, su teléfono celular, Tiburón se desplaza por los espacios límites, por las zonas más amenazadoras y empobrecidas de la ciudad, en busca de migrantes, droga, o simplemente la aventura del día.

Se trata, en efecto, de una obra que se nutre del repertorio de las imágenes más conocidas y aceptadas de la ciudad—la ciudad de la inmoralidad, de la violencia social como condición cotidiana, del narcotráfico, de la corrupción, del desarraigo, de la identidad siempre postergada—, donde el autor se juega la perdurabilidad de éstas, pero con la obvia intención de llevarlas al terreno de la interrogación para explorarlas y dar cuenta tanto de su viabilidad como de su *otro lado*.

³³ En el contexto fronterizo un *coyote* es la persona a quien se le paga para transportar ilegalmente a migrantes hacia Estados Unidos; es el encargado de efectuar los trámites burocráticos. Un *pollero*, por otro lado, es quien guía personalmente a los migrantes en un recorrido que normalmente se hace caminando por rutas escondidas en el desierto. Cabe aclarar, sin embargo, que con frecuencia estos términos son empleados de manera intercambiable.

La tarea que nos concierne en este capítulo es, en todo caso, dilucidar el deslizamiento hacia esa otra posibilidad de la realidad social y cultural de la ciudad de Tijuana desde la adhesión inicial a su imagen estereotípica. Argumentaremos que al colocarnos sobre un entramado simbólico reconocible, el autor nos guía hacia una dimensión de complejidad que termina mostrando un perfil distinto e inadvertido de la ciudad, de sus mitos y de su realidad. Las conversaciones intertextuales con quienes han escrito sobre Tijuana, el tono siempre irónico y cínico, el uso de recursos retóricos como la hipérbole, y los desplazamientos constantes hacia la parodia, la sátira y hacia las formas elementales de la literatura fantástica y el realismo mágico, todos se mostrarán como elementos aliados del autor en esta tarea.

El infierno en esta esquina y en aquella

En *Al otro lado* (2008), Ciudad del Paso aparece representada como un lugar que encuba una degradación generalizada. Desde el principio el perfil de su imagen social es la de un lugar pobre y peligroso, disponible para la evasión de la justicia, en donde la corrupción protege a la maldad y a quienes provocan el caos social. Es “una ciudad malnacida”, como la describe el narrador, con sus “cerros invadidos por cricos y migrantes” (13). Es, además, un espacio cuya topografía está en plena sintonía con los procesos vitales y las conductas individuales que ahí se dan y que no puede ser otra mas que un campo árido, infértil y amenazante, donde toda manifestación de vida es endeble y efímera, o lo que es lo mismo, está de paso. Como lo afirma el narrador en una descripción del entorno físico que sirve además como analogía del entorno social: “En Ciudad de Paso 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. Hasta las yerbas aquí batallan. Duran unas semanas, *cuantimás* dos o tres meses y se van. Yerbas que ni nombre tienen aún. Yerbas que jamás nombre tendrán” (209).

La descripción de Tijuana como un prostíbulo y un inframundo también reaparece en *Al otro lado*. Lo es así para Ræ, un joven europeo que luego de vivir por muchos años ilegalmente en Estados Unidos es deportado a territorio mexicano. La experiencia de encontrarse repentinamente en Ciudad de Paso le es apenas comparable con un descenso al mundo de las tinieblas, al infierno mismo:

Ræ, en cambio, *nunca* había imaginado que tendría que vivir lo que estaba viviendo. Nunca imaginó ser detenido [. . .] *This was crazy as hell. It made no sense to him. Suddenly things were upside down and not even he could stay straight. This was totally awkward for him. This was not happening. He was sure this was just a stupid dream he was having. This Whoretown couldn't be real. Somehow this was a joke. God's bad taste had to be involved in this shit.* (167)

Frente a esta heterotopía³⁴, frente a esta ciudad envilecida, aparece tras umbral una ciudad que es todo su contraste; aparece la ciudad de San Diego, la ciudad

³⁴ Digamos aquí que estamos empleando el concepto de la heterotopía tal fue concebido por Michel Foucault para referirse a cierta clase de espacios cuya característica primordial es la de funcionar como lugares contrapuestos a los valores culturales ordinarios de una sociedad. Según Foucault,

prometida, el gran referente del llamado *sueño americano* que en la novela, y a propósito de su presumible luminosidad, será irónicamente referida como Sunny City.

En *Al otro lado*, es cierto, no hay una descripción muy amplia de Sunny City, pero en este caso, lo que no se dice, lo que se asume de esta ciudad, es tan importante como lo que se dice explícitamente de su contraparte. Es así que la descripción negativa que Ræ hace de Ciudad de Paso da pie, por efecto ricochet, a una heterotopía feliz, a lo más cercano a la perfección del mundo, a la idealización de Sunny City: “Hablando de la Unión Americana, de cómo se vive allá, de la diferencia de *lifestyle*, Ræ sentía que su mundo no se había derrumbado. Hablando de la vida *back there*, era como si todavía la habitara. Como si esto [(Ciudad de Paso)] no fuese más que un breve paréntesis, una sucinta sala de espera” (168). Para los migrantes que llegan a Ciudad de Paso aspirando cruzar al otro lado, caso concreto el de Liz y Mateo, Sunny City será por igual el destino final, será ese “allá” anhelado, que como señala Mora Ordóñez aparece siempre en las aventuras míticas del desplazamiento migratorio dibujado en la psiquis del migrante como resultado de la necesidad de escapar del desastre social (272). Imaginaban su vida laboral: “¿Dónde? Liz en una tienda departamental, acomodando ropa en alguna Gap o vendiendo, algo se le ocurriría y en estos instantes era grato recordar que no saber inglés no era impedimento” (200). Mateo, por su parte, “[e]staba dispuesto a tomar los trabajos típicos de los ilegales [. . .] con tal de no volver [a México] jamás” (201). Y en el fondo, esa parece ser la ambición de la mayoría de los personajes de la obra. No es muy diferente el sentir de Tiburón, a quien “[l]a idea de vivir allá, conocer otro mundo, lo hacía feliz”, pues “[y]a encontraría algo en la Unión” donde “siempre hay algo esperando” (163). Hasta el Cebraphone, el celular de Tiburón que Yépez preña de conciencia, codicia cruzar la frontera que lo separa de Sunny City: “Y es que Cebraphone antes de que Lucio se lo apropiara a la mala, era de un criminal inmigrado. Así que volver para pasar allá sus últimos años, jubilarse en Sunny City, le resultaba buena idea. Llevaba tiempo sin oler aires que no estuvieran cargados de meados, como los de Ciudad de Paso” (162).

Como dijimos en la introducción, se trata de un rencuentro con el fantasma de los lugares comunes, de los estereotipos y de los clichés. Con la silueta ideológica que aflora en *Tijuana Inn* de Fernando del Corral, en *La Calle Revolución* de Vizcaíno Valencia, y más aún, en *La herradura dorada* de Dashiell Hammett y en *Líneas y*

primero existen las utopías, que “son emplazamientos sin lugar”, “espacios fundamental y esencialmente irreales” (434). A diferencia de éstas, las heterotopías, explica el filósofo francés, son “lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contraemplazamientos, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables” (435).

Foucault desarrolla más este concepto en el ensayo “Espacios diferentes” que se puede encontrar en *Estética, ética, hermenéutica*, trad. y ed. por Ángel Gailondo. España, Piados, 1999, pp. 431-441.

sombras de Joseph Wambaugh, donde las diferencias entre Tijuana y San Diego, como observó Félix Berumen, constituyen el núcleo que articula el discurso narrativo (268). Sin embargo, en *Al otro lado*, ese delineamiento no es del todo nítido, y, por el contrario, queda siempre rebatido tanto por el tono humorístico y cínico que permea toda la novela como por el sentido crítico, inestable, y a veces contradictorio, con el que el autor dota a sus personajes.

Tiburón, por ejemplo, muy a pesar de sus ansias migratorias, es muy conciente de la condición marginal en que viven muchos de los mexicanos que han logrado cruzar la frontera:

¿Irse al Norte? Ir cada vez más al Norte, cosa seria, cosa que hay que pensar, porque las consecuencias de nortearse son graves, definitivas, jodidas, nada más miren a los inmigrados, lo que les pasa a los paisanos cuando van al otro lado, trabajan allá de criadas, jardineros, limpiabotas, barrenderos, meseros, achichincles de los americanos y regresan hechos una cagada. (236-237)

Esta segunda valoración que Tiburón hace del espacio norteamericano impugna la dualidad fronteriza trazada por la misma narración, al tiempo que permite reconocer la discontinuidad en el juego de contrastes. Se trata de la aparición de un recurso retórico bajo el cual, y al final de cuentas, el autor termina por despojar el espacio estadounidense de su aura utópica, mostrándolo más bien como un espacio asimétrico en sí mismo.

Digamos aquí que el tema de la condición periférica de los inmigrantes ilegales en espacio estadounidense ha sido por décadas el leitmotiv de textos filmicos. Mora Ordóñez pone como ejemplo la película *Espaldas Mojadas* (1953), dirigida por Alejandro Galindo, donde Rafael, el protagonista, arrepentido de haberse ido a Estados Unidos, al no encontrar más que desventuras, opta por regresar a México (291). Hoy día la cantidad de filmes que abordan el tema está cerca de lo inconmensurable. Los más recientes: *Sangre de mi sangre* (2007) de Christopher Zalla, *Bajo la misma luna* (2007) de Patricia Riggen y *A Better Life* (2011) dirigida por Chris Weitz. *Al otro lado*, sin duda alguna, dialoga con estos filmes, pero con una puntual diferencia: Yépez desiste de la necesidad de incursionar en territorio estadounidense para dar cuenta de la desilusión del inmigrante mexicano, y, por el contrario, hace de la frontera mexicana una zona privilegiada para desarrollar una perspectiva crítica sobre la realidad del inmigrante mexicano en Estados Unidos, tal y como lo permiten ver las arriba citadas palabras de Tiburón.

Otro claro ejemplo que problematiza, y en este caso parodia la versión del contraste tajante entre ambos lados de la frontera, se da en el subcapítulo titulado “Ellos no tenían idea”, en la que Tiburón, vuelto pollero, engaña a Liz y a Mateo, a quienes se suponía cruzaría hacia Estados Unidos en la cajuela de su automóvil, pero los deja en el estacionamiento de un centro comercial de Ciudad de Paso, haciéndoles creer que se encuentran en Sunny City:

Se quedó unos segundos observando ese gran regalo de Dios. Un centro comercial diseñado para los turistas que salían del Subway binacional en esta zona de la ciudad. *Wow*.

Adonde quiera que volteara a mirar, había blancos con bolsas, realizando compras, sentados en las mesas fuera de sus restaurantes de cadena, ¡todo

estaba lleno de franquicias americanas! ¡Inglés por todas partes! ¡Los cines (retacados) de filas (repletas) de negros, inmigrados, güeros! ¡Americanos! *Yes, fucking American everywhere!* ¡Esto parecía un paisaje de la Unión!

En pleno parking, Tiburón abrió la cajuela.

—Rápido. —Ambos salieron—. Páguenme —y lo hicieron sin poder creer lo que veían. Un mundo americano, lleno de ellos, lleno de sus tiendas espectaculares, de sus marcas, del olor edénico de su comida rápida.

Un hombre moreno pasó a su lado, sin voltear a mirarlos, empujando un carrito con bolsas de basura. (201)

A Yépez le basta traer una imagen del mundo de su tiempo para complejizar el esquema básico que históricamente se ha empelado al momento de cartografiar el espacio fronterizo. El Shopping Mall, como paradigma cultural del mercado del primer mundo, interrumpe los límites asumidos entre el “adentro” y el “afuera”, entre el “aquí” y el “allá” sociocultural, desbordando con ello el marco de excepcionalidad de Tijuana como un espacio-aparte, al punto que se muestra como un lugar que aglutina condiciones socioculturales reconocibles en cualquier urbe occidental. Se trata, además, del regreso de una perspectiva que el escritor tijuanaense ya acarrearaba cuando en *Tijuanologías* afirmaba que “[a] Tijuana, a la frontera, a México, un norteamericano no viene a escapar de su cultura (como la imagen idealizada del run to the border pregona)” sino que “viene a confirmar la existencia uniforme de la gran monocultura del consumo” (105).

La nota esencial del pasaje anterior, sin embargo, no es enteramente la penetración imperialista de las formas del primer mundo que comprometen la diferencia entre ambos espacios, sino la insinuación de la fronterización interna de Ciudad de Paso. Pues como también lo ha dicho Yépez en sus crónicas tijuanaenses, “lo primero que tenemos que saber de la frontera entre México y Estados Unidos es que el conflicto intercultural no se limita a dos culturas enfrentadas, sino a todo un juego de repulsiones internas de varias culturas” (cit. por. Palaversich “La vuelta” 115). No es de sorprendernos pues el tipo de imagen con la que Yépez concluye la escena anterior, donde, para enfatizar la marginación racial en el espacio interno de la ciudad, nos deja con la imagen de un hombre moreno empujando un carrito de basura por el estacionamiento del centro comercial.

Ahora bien, lo que acontece en el Shopping Mall es apenas una de las muchas instancias que precisamente desenmascaran la orientación de la intención del autor por recrear una ciudad surcada por profundas líneas de identificación social y cultural entre los diferentes grupos sociales que ahí coinciden.

Una frontera contra sí misma

“¿Y la frontera de acá adentro?”, había dicho la gringa tocándose la cabeza. “¿Y la frontera de acá adentro?”, había dicho el general Arroyo tocándose el corazón. “Hay una frontera que sólo nos atrevemos a cruzar de noche —había dicho el gringo viejo—: la frontera de nuestras diferencias con los demás, de nuestros combates con nosotros mismos”

--Carlos Fuentes, *Gringo viejo*

Tomando en cuenta esta última consideración entendemos que el concepto de la frontera en *Al otro lado* excede el referente geográfico más obvio para

invitarnos a apreciar las múltiples fronteras y los múltiples *otros lados* con los que se topan los personajes en su desplazamiento por las entrañas de Ciudad de Paso. Hablamos de una representación del panorama sociocultural tijuanaense que difiere radicalmente del “happy hybrid” fronterizo del que ya hemos hablado anteriormente. O lo que es lo mismo, hablamos del traslado a la representación literaria de la perspectiva siempre antagónica, deconstruccionista, del uso de dicho concepto como metáfora explicativa de Tijuana y lo tijuanaense.

Esto lo volvemos a ver, por ejemplo, en la escena en la que Tiburón y su hermano Yulay, habiéndose olvidado del matiz de exclusividad del centro de la ciudad, deciden visitar los bares ubicados en esa zona:

Sin embargo, surgió un primer problema, un revés menor, en realidad: ¡no traían el suficiente dinero para ir a un antro de la Nueva Revolución! En estos lugares se cobra *cover* de entrada y las bebidas se pagan en dólares; su miseria por un instante los hizo sentir mal, les recordó que estaban en una zona designada para los bolsillos americanos, pero decidieron que eso no iba a arruinarles la noche... No señor... Era cuestión de hacer un ajuste de planes.

Todo bien. (49)

La avenida Revolución, como dijimos en capítulos anteriores, fue declarada por Néstor García Canclini como una de las muestras más acabadas de los procesos de hibridación. Situación que, como también dijimos anteriormente, fue refutada enérgicamente por el mismo Heriberto Yépez, para quien el concepto de hibridación no era sino una nueva tendencia ideológica reduccionista y esencialista: una “etiqueta cool”, pero “acrítica”, un nuevo mito para condensar la realidad de Tijuana (“Lo post-transfronterizo”). Lo explicaba en *Tijuanologías* al señalar que los pobladores locales “viven ahí una experiencia de frecuente discriminación de parte tanto de extranjeros como de mexicanos [residentes en Estados Unidos]”, lo que para el autor tijuanaense significa que “la avenida de la Revu como monumento del multiculturalismo es una farsa, pues es una puerta unidireccional, un símbolo de turismo no de multiculturalismo”(108). Precisamente, ni Tiburón ni Yulay tienen acceso a los bares de la zona por la marginalización a la que son condenados por los límites sociales; primero por su pertenencia regional, porque lamentablemente para su causa son tijuanaenses, pero sobre esto, por su clase social.

Sólo les basta desplazarse unas cuantas cuabras hacia el sur de la ciudad para toparse con una realidad aparte de la que ofrece la avenida Revolución:

Resolvieron buscar algún bar más acorde a sus posibilidades [. . .] Bares para paisanos, en que hay rockolas con música nacional y en inglés y la cerveza cuesta diez, quince, veinte pesos, dependiendo, porque a veces hay *floor show* (unas pobres sureñas con estrías o cicatrices de cesárea en el abdomen aguado) o en otros congales te cobran el “taco de ojo” de meseras, porque aunque parezca increíble los albañiles y sus chalanos, gozan viendo encueratrices piojosas. (49)

Un espacio diferente, pero no menos complejo y conflictivo, donde la hibridación cultural, como fusión de culturas, también queda desenmascarada pues apenas tiene lugar en las entrañas de una rockola. Si bien las asimetrías en esta “zona para paisanos” ya no se dan precisamente entre la gente local y los turistas estadounidenses, el sistema normativo imperante también está determinado en

esencia por diferencias de clase, raza y género. En este sentido, es importante señalar que la voz narrativa asume a lo largo de la novela una postura prejuiciosa—deliberadamente imbuida en los discursos culturales vigentes en el espacio que narra—con la que enviste cada situación que comenta de un cierto matiz primario. Su perspectiva, siempre sujeta a una visión masculina y excluyente, enuncia eficazmente la preponderancia de una estructura de jerarquías sexuada y racializada, como se puede apreciar en el fragmento anterior, donde queda claro que ser mujer es una desventaja, y ser mujer sureña—indígena—una desventaja mayor.³⁵ O como también podemos apreciarlo, por dar otro ejemplo, en la descripción que el narrador hace del El Vacabar, el establecimiento en el que Tiburón y Yulay deciden detenerse luego de su intento fallido por divertirse en la avenida Revolución: “Es un congal al que no sólo van heteros sino también putos y marimachas y, en general, resulta un buen sitio para la clientela a la que no le gusta convivir con californianos, prietos o inmigrados” (55).

La interacción humana que toma lugar en estos congales, en estos microespacios liminales de Ciudad de Paso, nos permiten advertir a un todavía mayor nivel de profundidad el ejercicio de la discriminación y la intolerancia. Resalta la brutal golpiza que Tiburón le propina a la “Divina María”, la *drag queen* más celebre de El Vacabar, a quien el narrador irónicamente describe como “la diva de las grandes alturas, divina garza, reina absoluta” (56). Cabe señalar aquí que el travestismo en la historia de la literatura ha respondido a la necesidad de concebir personajes que funcionan como símbolos ambivalentes, de disidencia sociocultural, que rechazan y desafían sistemas de valores establecidos o estructuras basadas en la represión por parte de grupos privilegiados (Cuadra 221). Desde los estudios culturales Judith Butler señala que estos sujetos, mediante su parodia, “reaprovechan y alteran las categorías sexuales y las categorías originalmente despectivas de la identidad homosexual” (243). Apreciación que es corroborada por Marjorie Garber cuando nos dice que el travestismo “offers a critique of binary sex and gender distinctions [. . .] because it denaturalizes, destabilizes, and defamiliarizes sex and gender *signs*” (147). En la novela de Yépez, sin embargo, pasamos de ese momento problemático, inestable, subversivo, en que se traduce el performance y la frenética diatriba de la “Divina María” cuando saca de quicio a Tiburón—“Tiburón está enojado, no sabe bien porqué pero esta molesto, tremendamente molesto con toda esta estupidez” (62)—, a la afirmación tajante y sin concesiones de una realidad diferente. Antes de golpear a la Divina María, Tiburón todavía tiene tiempo para gritarle al performer “[p]inche puto, maricón de mierda, poco hombre, a ver, basura, vuélveme a repetir todo lo que me dijiste” (63). Lo que sucede después, la brutal golpiza que le propina, no es sino una exhibición de poderío: un alarde que base de violencia reconstruye fronteras para recuperar la

³⁵ En varias ocasiones Yépez ha denunciado discriminación racial que se da en Tijuana entre sus propios habitantes, principalmente de mestizos contra indígenas que llegan del sur para trabajar en la ciudad fronteriza: “La intolerancia ingenua ha llegado al extremo de peticiones como la del removimiento de las ‘marías’ (mayormente mixtecas) de la vía pública, incluso alguien propuso que se les diera uniforme (!), porque su ‘aspecto’ denigra nuestra dignidad y da ‘mala imagen’ al turismo internacional” (110 *Tijuanologías*).

dignidad de las categorías más convencionales y de su respectivo orden jerárquico.³⁶

La pensión misma, el lugar donde viven los personajes principales de la novela y donde los migrantes son resguardados hasta que Tobías Quintero los cruza ilegalmente hacia Estados Unidos, es otro de los microespacios que el autor elabora con la intención de dilucidar esas fronteras internas de la ciudad que establecen relaciones jerárquicas de poder y que desde su perspectiva permanecen intactas a las discusiones en torno al carácter posmoderno de la cultura de la ciudad. Como bien ha visto Bravo Peña en su aproximación a la novela de Yépez, la estructura jerárquica en la familia Quintero está claramente demarcada por el rol que desempeña cada uno de sus miembros en la administración del negocio (127). Tobías Quintero, el hermano mayor, es la voz de mando, es quien administra el negocio y quien transporta a los migrantes hacia el otro lado de la frontera por rutas en el desierto que sólo él conoce. Le sigue Tiburón, su subordinado más inmediato, quien se encarga de reclutar migrantes en puntos estratégicos de Ciudad de Paso para luego llevarlos a la pensión y entregárselos a Tobías. Carmen y Marisa, las dos mujeres de la familia Quintero, cumplen funciones fundamentalmente domésticas y/o mediáticas. Se encargan de alimentar a los migrantes, de limpiar la pensión y frecuentemente sirven como enlaces de comunicación entre Tobías y sus hermanos. Marisa es la mujer de Tobías Quintero, con quien tiene un hijo. Carmen, es la hermana menor de Marisa, y se involucra sexualmente con Tobías con la intención de suplantar a su hermana mayor cuando ésta se ausenta de la pensión para visitar a sus padres en el sur del país. Situación, sin embargo, que no llega a concretarse, pues luego del regreso de Marisa el orden original se restablece. Yulay, por su parte, es quien ocupa el peldaño más bajo en la estructura jerárquica. No sólo es el hermano menor, sino que tiene un padre distinto al de Tobías y Tiburón, situación que lo coloca en la categoría de “el hijo bastardo”, y sobre esto, su condición de homosexual de “clóset”. En un principio sus funciones en el negocio son tan ambiguas como sus preferencias sexuales; luego, cuando Carmen se ausenta, éste la suplanta en sus

³⁶ Este pasaje de la novela de Yépez recuerda en mucho a la obra *El lugar sin límites* de José Donoso, sobre todo en cuanto al destino de la heroína, un travesti llamado la Manuela. En cierto momento de la novela de Donoso, la Manuela es cercada y atacada violentamente por el macho Pancho Vega y su cuñado Octavio:

No alcanzó a moverse antes que los hombres brotados de la zarzamora se abalanzaran sobre él como hambrientos. Octavio, o quizás fuera pancho el primero, azotándolo con los puños... tal vez no fueran ellos sino otros hombres que penetraron la mora y lo encontraron y se lanzaron sobre él y lo patearon y le pegaron y lo retorcieron, jadeando sobre él, los cuerpos calientes retorciéndose sobre la Manuela, que ya no podía ni gritar, los cuerpos pesados, rígidos, los tres una sola masa viscosa retorciéndose como un animal fantástico de tres cabezas y múltiples extremidades heridas e hirientes, unidos los tres por el vómito y el calor y el dolor allí en el pasto [. . .] (132)

La diferencia radica en el hecho de que la novela de Yépez carece de ese lenguaje que, a pesar de la violencia, sugiere la disolución de los límites de la heterosexualidad. Nos referimos a esos “cuerpos calientes retorciéndose”, y a lo que se desprende de las metáforas “una sola masa viscosa” y ese “animal fantástico de tres cabezas”.

labores domésticas, como corresponde al varón afeminado según el orden sociocultural imperante en la pensión.

Además, como también ha notado Bravo Peña, dicha organización jerárquica de los Quintero se corresponde directamente con el espacio físico que ocupa cada uno de los personajes en el edificio (128). Si bien éste es descrito escuetamente, sabemos que tiene varias plantas, incluido un gran sótano dividido en varias habitaciones. Tobías vive en la parte alta de la residencia, y Tiburón, el otro personajes masculino-heterosexual, en la planta que le sigue. Yulay, en cambio, siendo el personaje homosexual, aparece ubicado mayoritariamente la parte baja del eje vertical, en el piso subterráneo donde también quedan almacenados los migrantes sureños que están en tránsito o no tienen un lugar fijo. El sótano en la pensión es pues es la zona de la ambivalencia, de las categorías inacabadas, inestables o incompletas (Bravo Peña 148). Categorías que sin embargo, sólo pueden existir en el espacio del ocultamiento, pues cuando Yulay decide salir del closet, Tobías le propina una brutal golpiza que incita a Yulay a escapar hacia el otro lado de la frontera, muriendo desintegrado en pleno desierto: “Siguió su huida, su búsqueda y poco después, cayó Yulay en La Pasadera, como caen siempre los que cruzan solos la tierra de nadie, sin guía, primero desplomándose en el suelo, luego lentamente haciéndose cadáver, hueso al ras de piedra, polvo amarillento, luego puro silencio, soplo de viento seco” (221). Es decir, una vez más, las operaciones de cruce o desborde vuelven a ser apaciguadas por las nociones hegemónicas de identidad y espacio.

Lo que se observa en la pensión, es lo mismo que antes observamos en el Shopping Mall, en El Vacabar y en la misma avenida Revolución, es el hecho de que la nota esencial de la vida tijuana para Yépez no es el ejercicio de un nuevo mestizaje que como nueva producción cultural disuelve pretéritas distinciones jerárquicas, sino más bien, es el apego a moldes culturales hegemónicos que han sido naturalizados a través de la historia, que siguen vigentes, y que no son exclusivos de Tijuana, y cuya característica principal es la imposición de un sistema jerárquico preceptivo, excluyente e inflexible.

El verbo o la hibridez simulada

La combinación de inglés y español en *Al otro lado* es aún más intensa que en cualquiera de los otros textos que hemos analizado en este trabajo. Lo vemos a nivel de los subtítulos, en el desarrollo de la narración y en los múltiples diálogos que forman parte de ésta. Sin embargo, y pese a esto, la obra también desiste de una visión celebratoria de las “alianzas fecundas” del concepto de hibridación, y, por el contrario, el uso de los dos idiomas sirve para poner de relieve la actuación de las subjetividades, recogiendo las múltiples variables culturales y sociales que también existen en una ciudad como Tijuana, y que no se traducen en una convivencia libre de tensiones y conflictos.

Una indicación inmediata que nos orienta hacia este argumento es el hecho de que Yépez le otorga a cada uno de sus personajes rasgos lingüísticos particulares

que funcionan para acentuar talentos culturales individualizados.³⁷ Tal es así que entre los miembros del clan de los Quintero se puede observar una cultura personalizada expresada por la diversidad de hablas. Quintero, en su función de coyote, “pasaba temporaditas” en Los Ángeles cada que llevaba gente al otro lado, pero siempre regresa a Ciudad de Paso porque “[s]e enfadaba allá”, pues según él, “L. A. está bueno para un rato, pero luego L. A. cansa” porque “[e]stá lleno de cochinerito: inmigrados. Y las viejas ya están más bien americanizadas” (138). En pocas palabras, Quintero cruza la frontera geográfica una y otra vez, pero la frontera cultural no logra cruzarlo a él. Situación que explica el por qué siempre se comunica en español, o más bien, en un “español mexicano” invadido de expresiones coloquiales, pero libre de inglés. Marisa y Carmen también se comunican únicamente en un “español mexicano”. Se enfatiza constantemente su procedencia de las clases bajas del interior del país, lo cual en cierta medida explica su poca familiarización con el inglés. Es decir, tanto Quintero, como Marisa y Carmen, funcionan como personajes que simbólicamente afianzan el binarismo cultural, que contrario a lo argumentado por los animosos de la teoría de la hibridez cultural, se traduce en una confirmación de las identidades encajonadas por las llamadas culturas nacionales.

Los casos de Tiburón, Yulay y del narrador nos llevan a otro nivel de complejidad; nos llevan al terreno de la ambigüedad, donde, en efecto, el afianzamiento de lo nacional se ve afrontado por las impurezas que causan los aparentes cruces culturales. Tiburón, contrario a Tobías, jamás ha cruzado la frontera física entre México y Estados Unidos, y, sin embargo, se nos dice en la página inaugural de la novela, que su mente “habla en inglés”, y es proyectado a partir de ese instante como un individuo cuya formación cultural tiene influencia estadounidense (9). Más en concreto, es caracterizado como una especie de cholo mexicano o residuo de pachuco cuya habla aparece salpicada de un inglés coloquial, que muchas veces se transcribe fonéticamente al modo en que los hispanohablantes lo pronuncian, y de un caló que resulta incomprensible para algunos de sus interlocutores.³⁸ Tal y como lo podemos apreciar en la conversación telefónica que

³⁷ Aclaremos que este procedimiento no refiere a una cuestión de léxico o de sintaxis que imita formas dialectales, sino de una refracción estilística de los lenguajes para captar el plurilingüismo social o heteroglosia como la llamara Bajtín en su ensayo “La palabra en la novela” (*Teoría y estética de la novela* 117-148).

³⁸ El *cholismo*, en el contexto México-americano, deriva del *pachuquismo*, y como éste, tuvo su origen en los barrios chicanos de diversas ciudades norteamericanas. De acuerdo con Valenzuela Arce, especialista en el tema, los *cholos*, como los *pachucos*, provienen de la clase obrera y se distinguen por su vestimenta, el empelo de caló y por el vínculo cuasi intrínseco de su imagen social con la rebeldía, la delincuencia, el ocio, y más recientemente, la distribución de drogas, la drogadicción y la violencia callejera. Como fenómeno sociocultural comienza a tener presencia en territorio mexicano a mediados de la década de los 70, de manera más significativa en ciudades fronterizas como Ciudad Juárez, Mexicali y Tijuana, donde a los estigmas dados en Estados Unidos se agrega uno más, mismo que también heredó del *pachuco*, el de amenaza a la identidad nacional mexicana. Sobre las razones de su auge en las ciudades fronterizas, Valenzuela Arce comenta lo siguiente: “La crisis económica, la devaluación de la moneda en el 1976, el deterioro en el nivel de vida de la población fronteriza, la migración como elemento catalizador del proceso de transculturación; el desempleo, el desplazamiento de fuerza de trabajo mexicana en Estados Unidos como consecuencia de la recesión

tiene con Lucio, el policía corrupto que ayuda a Tiburón con el reclutamiento de migrantes:

—¿Quién habla?

—¿Con quién quiere hablar? —replicó la voz.

—No sé. Recibí una llamada de este número.

—Ah, bien... Me llamo Lucio.

Reconoció la voz. Era el policía. Tiburón casi pega un salto.

—Muy bien, plaquita. Así me gusta —bromeó, para establecer el ritmo del trato—. Usted si que es chota fina. Pura tira lista.

—Me llamo Lucio.

—¡Pero no se aferre ni se achicopale ni se agüite! Sus jefitos no querían lastimarlo. Le pusieron ese mote por descuido, ¡no para darle mate! Así que mejor cariño le diré plaquita, placota, plaquilla, chota, tira, qüico.

—Más respeto. ¿Y sabes qué?

—*What*, bato?

—Habla en español. No te entiendo nada.

—Si no me entiende, mejor, así usted interpreta las cosas como quiere. Lo importante es que nos apaciguatemos en el *business* y, sobre todo, no haya transa, nadita de trinquete.

—No te entiendo, chingado. Habla bien.

—Sí entiende. Piénsele. Ya verá que si rompe la joroba y no amodorra, capta. Y no se cisque... Así que entienda mi verbo... póngase presto... ¿capisca? ¿O todavía está brusca?

—Oye de plano no sabes hablar, ¿verdad? ¿Tu papá era cholo o qué?

—No. Mi papá le tenía miedo a los cholos.

—¿Y por eso tú te hiciste uno? (95-96)

Esos quiebres de comunicación o fricciones lingüísticas entre un personaje que ha adoptado el espíritu del cholismo y otro que ve en el caló una adulteración del español son características y situaciones que se dan en la ciudad fronteriza y que son bien conocidas por el sujeto que escribe, quien las registra para dar cuenta no sólo de la variedad de los perfiles culturales entre individuos que habitan un mismo espacio, pero además, para señalar la formación e interacción de las subjetividades en la intersección cultural, donde a menudo, esta interacción implica juegos con los estereotipos para establecer relaciones y disputas de poder. Destaca, en este sentido, la manera en la que el narrador esclarece y justifica el empleo del caló por parte de Tiburón: “para establecer el ritmo del trato”.

Acaso, nos dice Heriberto Yépez en *Tijuanologías*, uno de rasgos culturales más representativos de los fronterizos mexicanos es el manejo de lo coloquialmente conocido como el *verbo*:

El verbo, dominar el lenguaje—lo cual significa aquí [en Tijuana] saber jugar con el español y el inglés—estar al tanto del caló y construir comunidades o separaciones mediante el uso ingenioso del idioma y su relación con el

económica; el contacto cotidiano que se establece en la frontera, son factores que propician que el cholismo [...] cobre forma y estilo en algunas ciudades fronterizas (*¡A la brava ése!* 55- 56).

cuerpo, es uno de los rasgos más distintivos de la identidad fronteriza, de sus patrones de alteración y permanencia (*Tijuanologías* 50).

Dicha aclaración nos obliga a regresar a la conversación entre Tiburón y el policía para resaltar la indicación del primero al segundo: “entienda mi verbo... póngase presto...”. Hablando particularmente sobre los comerciantes de la avenida Revolución, Yépez comenta que para éstos el *verbo*—el uso que se hace de éste— resulta de vital importancia para efectuar negociaciones culturales y comerciales con los visitantes extranjeros: “Él también, como el norteamericano—jugando al turista, ladies’ man, comprador hegemónico, mexicanista o party animal—está practicando su propio juego, negociando por medio de los estereotipos, las aperturas y las metamorfosis” (*Tijuanologías* 50). Hablamos de una tesis que ya hemos ubicado anteriormente en el cuento “Where have you gone, Juan Escutia?” de Luis Humberto Crosthwaite y que ahora la novela de Yépez lleva a otro nivel de complejidad.

De Yulay se dice que “sobresalía en los salones de clase”, y que “[l]o que más le interesaba eran el inglés y las matemáticas” (37). Sin embargo, el inglés en asociación con Yulay sólo aparece en la perspectiva del narrador—omnisciente y en tercera persona—, quien recurre a este idioma siempre que tiene que revelar los pensamientos ocultos de este personaje. Como en el siguiente caso:

Yulay había llegado, pues, a la edad en que tenía que decidir qué hacer con su vida. *And he was ready to take the decision. It was a question of weeks, maybe days. Was he going to let the others know? Maybe but maybe not. They weren't ready for that. They weren't ready for anything. They still lived in Mom's time. This crummy fortress was all about that. Still living inside of mom.* (37)

Hablamos de juegos con el lenguaje mediante los cuales el narrador nos entrega claves en torno a la ambivalencia identitaria de Yulay, pues, como dice Bravo Peña, “mediante la inclusión de una lengua ajena al español, se coloca un especie de velo lingüístico sobre los aspectos problemáticos, sexuales, de la identidad del personaje” (130). Situación que nosotros apreciamos desde el nombre dado al sujeto, ya que fonéticamente la palabra Yulay nos recuerda al “you lie” del inglés, en lo que es un juego lingüístico que por igual alude a la homosexualidad oculta del personaje.

Lo anterior, sin embargo, habla más por el perfil cultural del narrador que por el perfil del mismo Yulay. Como hemos dicho antes, la actitud del narrador coincide con algunos personajes en cuanto su perspectiva prejuiciosa, racista y homofóbica. Digamos ahora que lo que distingue al narrador del resto de los personajes es su versatilidad lingüística. En primer lugar debemos matizar que, pese a la notoria alternancia entre idiomas, la anécdota no está contada en *spanGLISH*, —entendido éste como “esa mezcla de español e inglés que algunos escritores latinos en los EEUU han utilizado con éxito para documentar una práctica lingüística habitual en sus comunidades y para legitimarla como vehículo de expresión literaria” (Bellver Saez)—, sino que en esa combinación de idiomas hay un claro predominio del español con lo cual que se muestra una clara conciencia de pertenencia al lado mexicano de la frontera; pertenencia que además queda corroborada por las innumerables *fichas de saber local* que el narrador nos entrega

como parte de la anécdota.³⁹ Cuando el inglés aparece en su discurso no lo hace de manera espontánea, sino de manera estratégica, como el caso anterior, donde el uso de este idioma le sirve para enfatizar una situación de ocultamiento.

En otras palabras, lo que tenemos en la novela de Yépez es, esencialmente, un narrador con el más alto manejo del *verbo*; un narrador completamente bilingüe, que opera ambos idiomas con control de su variedad de registros y que alterna entre uno y otro según las necesidades narrativas. Una situación que en el terreno extra-textual habla por la del autor mismo, y en realidad por la situación de muchos de los jóvenes escritores tijuanaenses, que tienen al español como lengua materna y que han aprendido el inglés en las escuelas y lo manejan de manera cómoda y en sus varios niveles por la misma oportunidad que les ofrece la contigüidad con Estados Unidos.

Desde esta perspectiva, *Al otro lado* es, además, la obra de un escritor que, a la manera de los comerciantes de la avenida Revolución, está efectuando una negociación por medio de las aperturas que los estereotipos le permiten. La mezcla inglés/español no representa ninguna fusión natural de idiomas, sino una burla soterrada, una treta ingeniosa que obedece a fines ridiculizantes y simultáneamente efectivos para refutar la visión centralista de una cultura mexicana pura, para resaltar las asimetrías internas y simultáneamente para proyectar la sensación de una experiencia fronteriza homóloga pero diferente de la que viven los “fronterizos” del lado estadounidense.

Decimos esto último porque entendemos que el manejo del *verbo* les permite a los escritores tijuanaenses establecer una escisión con la cultura chicana, que para los fronterizos mexicanos, y como también hemos dicho antes, representa una otredad y no una continuación de sí mismos. El comentario que Yépez hace en *Tijuanologías* es contundente:

Para nosotros y para Paz, el chicano es un ‘clown’. No es esto ni aquello. Es una fachada, una payasada, un mamarracho horrendo. Una entidad sin identidad definida. Por eso le tenemos asco y desprecio. A todo eso se suma la idea de que el chicano es un desarraigado, un desnacionalizado, un desgraciado que no sólo está prieto sino que además es “cholo” (delincuente) y gringofílico. [. . .] Por eso hasta los escritores mexicanos que usan alguna variante del spanglish lo repudian y se lavan los dientes después de hablarlo (55)

³⁹ Por *fichas de saber local* me refiero a muchas notas explicativas que aparecen intercaladas en la novela como parte de la narración, o en su caso, como notas al pie de paginas por medio de las cuales el narrador procura informarnos sobre los modos y las prácticas culturales particulares de la zona. Pongo por caso en momento en el que el narrador nos explica lo que es un “calafia”:

Para los que no saben qué es un calafia, es un transporte colectivo, similar a un microbús. Así sus pasajeros les llamaban quien sabe por qué. Calafia. Llegaron cuando en Sunny City los desecharon por haber terminado su vida útil y las compañías transportistas de Ciudad de Paso los compran baratones. Les cambian partes y los echan a la calle. (115)

Una técnica literaria que por su propósito didáctico y por su aparición muchas veces burda en el hilo de la acción recuerda en mucho a las novelas costumbristas del siglo XIX.

Una opinión semejante a la de Yépez la tiene el también joven escritor tijuanaense Rafa Saavedra, quien tampoco puede ceder al impulso de atentar contra lo chicano cada que puede.⁴⁰ Lo deja clara en un artículo que titula “What’s up con lo chicano”: “En la frontera al mexicano-americano—pocho o chicano—no se le ve bien: es un naco que se cree mejor. Tiene cara de indio pero no habla español [. . .] El chicano cuando llega a una ciudad como Tijuana, se da cuenta que está en una sociedad en la que la raza no es un factor que determine gran cosa” (59; tamb. cit. por Palaversich, “La vuelta”114).

Diana Palaversich señala que la poca tolerancia y la actitud despreciativa hacia lo chicano, “se debe a un profundo clasismo que considera el gusto y la cultura del chicano de clase trabajadora como ‘chafa’ (cursi), una estética y ética diametralmente opuesta al coolness cultivado por jóvenes de clases medias” (“La vuelta” 114 sic). Pablo Vila, por su parte, a quien Palaversich recurre para complementar su argumento, asocia el distanciamiento entre chicanos y fronterizos mexicanos con aspectos relacionados a la raza, la etnicidad y la búsqueda del origen: “the Chicanos’ search for their Indian heritage is totally at odds with Fronterizos’ (and Norteños’) search for their heritage. Many Fronterizos and Norteños pride themselves on being ‘whites’, and on lacking Indian blood” (27 tamb. cit. por Palaversich “La vuleta” 122). A esto, Vila añade que dicho set de prejuicios por parte del fronterizo mexicano también tiene su raíz en el hecho de que éstos son concientes de lo que denomina como el “American dream show”, que según su explicación refiere a los chicanos, méxico-americanos y mexicanos que, ocultando la marginalización y muchas veces la miseria que padecen en territorio estadounidense, regresan a suelo mexicano no sólo haciendo alarde de su poder adquisitivo, sino también de su integración y pertenencia a Estados Unidos: “According to some interviewees, the ‘American dream’ show can sometimes resemble a circus... with clowns included. Additionally, they believe the show almost always hides the real situation of poverty and, sometimes, desperation that many Mexican immigrants experience in the United States” (Vila 77-78). Situación que en *Al otro lado* es corroborada por el discurso del narrador:

Los inmigrados se sienten superiores porque tiene más dinero que los que no han migrado, pero están arruinados. Por un lado, nunca han dejado de avergonzarse de su origen, por su acento, por su piel más oscura, por su falta de belleza rubia, su estatura, su clase social y, sencillamente, por provenir de un país del Tercer Mundo; por haber integrado, sin excepción alguna, todos ellos familias ilegales y, a la vez, un segundo después experimentan la esencia pura de la Patria, su heroísmo, y se arrodillan frente a la bandera y rezan, como nunca antes, a la Virgen; alaban el maldito barrio como si el barrio no estuviera infectado de pandilleros; un segundo después no quieren hablar

⁴⁰ Al comentar la obra de Saavedra, Yépez señala que “los términos con que Saavedra define y categoriza son preferentemente neologismos del inglés. Bye bye everything except snobground” (*Tijuanologías* 56). Y en efecto, uno de los rasgos más distintivos de la obra narrativa de Rafa Saavedra es el empleo de vocablos y frases del inglés *cool*. Situación que sobre todo sobresale en sus obras *Esto no es una salida. Postales de ocio y odio* (1996) y *Buten smileys* (1997).

más que en inglés y mezclan un idioma con otro, ¡son apestosos!, son increíbles, inverosímiles, ¡Tiburón los detestaba! (237)

Hay que dejar en claro, sin embargo, que los comentarios expuestos por Yépez, tanto en sus ensayos como en su ficción, así como los que hemos citado de Rafa Saavedra, están impregnados de un matiz oscuro y cínico que, antes de confirmar su alineamiento con la literalidad de lo dicho, plantean cierto denuedo por exhibir los desencuentros socioculturales en ese espacio que consideran su hogar, en lo que es un gesto que a la vez se desdobra como un discurso contestatario que se desprende del referente para poner en entredicho las versiones consideradas inapropiadas como representantes de su realidad.

Es innegable pues que en el trasfondo de la novela de Yépez hay un escenario por el que desfila una serie de identidades que advierten que la diversidad social y cultural sí existe dentro de Tijuana/Ciudad de Paso. Pero también nos queda claro que para él, como para el resto de los escritores fronterizos solicitados por este trabajo, esta reunión de diferentes culturas no se resume en un nuevo mestizaje que en última estancia, y como parte del acontecer natural de los procesos de hibridación, termina por desintegrar diferencias entre los diferentes actores. Antes bien, los elementos supuestamente híbridos, como la combinación de idiomas que encontramos su literatura, no son sino un espejismo para jugar con quienes quieren encontrar en ello signos de una continuidad armónica de culturas fronterizas, porque desde otro ángulo, desde el que abre la novela de Yépez, esos mismos signos afirman que las culturas fronterizas se repelen antes que dialogar o disolverse entre sí.

“Welcome to Reality”

Contra la ideología de lo ‘indecible’, lo ‘inenarrable’, lo ‘incomprensible’...
se requiere exponer e imaginar la barbarie para contrarrestarla.

--Sergio González Rodríguez, *El vuelo*

Cuando se trata de abordar el tema del narcotráfico y la violencia social, Tijuana es, indudablemente, una de las ciudades que mayor interés reviste entre quienes tratan el asunto. Y no hablamos exclusivamente en los marcos que comprende género literario, sino en toda la gama de mediadores simbólicos que actúan entre la realidad y el público—los periódicos, el cine, la radio, la televisión, etc. Una situación que, a decir de Humberto Félix Berumen, ha contribuido de forma significativa para la promoción y consolidación del mito tijuanaense:

Por lo que hace a Tijuana, el fenómeno del narcotráfico no se agota en ninguno de los reportajes periodísticos que han dado cuenta de los múltiples decomisos de fármacos prohibidos. No se limita a los numerosos y cada vez más frecuentes arrestos por delitos contra la salud y/o posesión ilegal de armas. Y en el peor de los casos, tampoco se reduce a los asesinatos por ajustes de cuentas o por simples disputas territoriales entre grupos rivales. A decir verdad, las referencias sobre Tijuana acabarán por ir más allá de los titulares de la nota roja o de la crónica policiaca, para terminar inscribiendo a Tijuana dentro de los escenarios de la violencia social y del contrabando internacional de estupefacientes. Es por eso que en el tránsito metafórico que

borra los pormenores de cada hecho particular se ha reafirmado el sentido del mito tijuanaense, cuya mayor virtud consiste precisamente en no tener ninguna. O, en todo caso, ninguna virtud moral que atenué en algo la representación imaginaria de Tijuana como uno de los principales centros del narcotráfico internacional. (290).

En este sentido, resulta innegable el hecho de que *Al otro lado* se suma al vasto catálogo de producciones literarias—y no literarias—que históricamente han abordado el fenómeno del trato ilícito de drogas y la violencia que éste genera en asociación intrínseca con la ciudad de Tijuana. Resulta por igual innegable el hecho de que esta obra aparece en una época en que escribir sobre el narcotráfico es moda, por su vigencia, en correspondencia con un momento histórico en que se agrava la narcoviencia, como por el morbo inherente del asunto, es decir, por todo aquello que en los últimos años ha convertido a la industria del narcotráfico “en materia de espectáculo redituable, en una mitología que allana el fenómeno y lo normaliza como materia noticiosa sensacionalista y como fuente propicia de tramas efectistas” (Bencomo 5).⁴¹

Pero si bien es cierto lo que sesgadamente asienta Berumen, en el sentido de que la realidad de Tijuana no puede ser reducida al de una ciudad violenta en extremo—porque además tampoco se trata de un fenómeno exclusivo de esta entidad—, también es cierto que hay autores como Yépez que creen que el vínculo de la ciudad con el tráfico de drogas y la violencia no es del todo injustificado, sino que tiene sustento en datos verificables que hacen que el narcotráfico y la narcoviencia se traduzcan en una las referencias obligadas acerca de la ciudad, más aun en un momento que, como decimos, la violencia se recrudece y un sector cada vez más amplio de la sociedad se ve afectado por esta.⁴² Desde esta perspectiva la tarea desmitificadora de Berumen asume tintes purificantes, caso contrario al que vemos en la novela de Yépez, donde el autor hace frente al reto de fraguar mediante su narrativa una representación literaria que no sorteas el tema de la violencia, pues hacerlo significaría rehuir a la complejidad del entorno en cuestión.

La trama de *Al otro lado*, como lo perfilábamos en la introducción, nos ubica en una época no muy lejana, sobre un escenario que hasta hace no más de un lustro era referido incesantemente por los titulares noticiosos para dar cuenta de la transición de poderes en el submundo criminal de la ciudad, en el que, como nos dice la novela misma en voz del narrador, “los criminales que dominaban la plaza [dejaban] de ser los traficantes de personas, los típicos coyotes [para que] el control pasara a mano de los nuevos reyes de la plazas, los narcotraficantes” (71). Una época en que la ciudad mutaba de rostro como consecuencia de una ola de violencia sin precedentes:

⁴¹ Situación que, a decir de la misma Diana Palaversich en un reciente artículo, debe adjudicarse al “interés que despiertan las vidas enigmáticas de los mafiosos, la colusión entre el poder político y las mafias, fortunas fabulosas y mujeres apetitosas, la violencia desbordada que compite con la que se ve en el cine global, así como eventos reales tan alucinantes [. . .] como las coreografías mortuorias ideadas por los sicarios” (“Narcoliteratura”).

⁴² Apenas en el año 2009, la empresa Prima Consulting Latinoamérica situaba a Tijuana, junto con Culiacán y Ciudad Juárez, como las tres ciudades más peligrosas de México (El Universal 27 de agosto 2009).

Ese año estallaron los laboratorios por todas partes [. . .] tantos ajustes de cuentas, tantos encobijados depositados por todos lados, tantos *abogansters* encajuelados, levantotes, policías muertos por traidores o por quererse hacer los héroes, tantos enfrentamientos por todos los rumbos de Ciudad de Paso [. . .] La nueva organización tenía todavía menos escrúpulos que la anterior. Ésta, ya no sólo reclutaba migrantes, cholos, pandilleros, sinaloenses, malandros, sino también gente de clases altas, deseosas de poder a cualquier precio. Entonces, en Ciudad de Paso todo terminó por volverse narco. (229-230).

En este sentido, resulta significativo el hecho de que el primer capítulo de la novela lleva por nombre “Welcome to Reality”(7). Lo señalamos por que se trata de una frase inaugural provocadora y polifónica, en el sentido de que toca múltiples hilos dialógicos—un “enunciado vivo”, como lo llamaría Bajtín.⁴³ Al estar escrita en inglés, enviste de manera inmediata al tópico de la identidad cultural tijuanense de los matices problemáticos que ya hemos discutido arriba, pero también contiene un potencial amenazante y revulsivo en su variada carga semántica: la promesa de una escisión respecto a verdades anteriores, o bien, una nueva versión de la realidad que pretende sacarnos de toda contemplación asumida o anhelada de ésta. ¿Pero cuál es esa versión cuando en ocasiones dentro de la narración se reproduce “literalmente” el lenguaje de los relatos ofrecidos por los medios de comunicación?:

Encendió la radio [Tiburón]. Buscó música, pero entre estación y estación, se detuvo en un noticiero.

‘Los hechos delictivos continúan, queridos radioescuchas. Se reporta que hace una hora se descubrió el cuerpo de tres niños fallecidos en el interior de un domicilio del lugar conocido popularmente como El Matamorros, donde además, otros dos cuerpos fueron encontrados, uno de un hombre de aproximadamente treinta [y] dos años, acribillado salvajemente, y otro, desnudo, de quien ya se ha identificado como un policía [. . .]

‘Algunas fuentes relacionan este homicidio, así como el de la familia acribillada en Loma Roja, con los dos eventos de hoy por la mañana. Creen que se trata de ajustes entre células enemigas de narcos’. (259-260)

Digamos entonces que la obra de Yépez destaca por varios rasgos distintivos de las versiones de corte mediático. El más obvio de todos es que Yépez se aparta de la vida de los grandes capos de la droga y de las redes de corrupción en el más alto nivel del poder para asomarse y poner de relieve el mundo de los drogadictos, un espacio comúnmente desdeñado tanto por las narconarrativas difundidas por diferentes medios como por el mito de que México es un país de narcotraficantes y no de consumidores de droga.

⁴³ Para Bajtín un “enunciado vivo” es aquel que posee un carácter polifónico que toca múltiples hilos dialógicos a la vez: “Un enunciado vivo, aparecido concientemente en un momento histórico determinado, en un medio social determinado, no puede dejar de tocar miles de hilos dialógicos vivos, tejidos alrededor del objeto de ese enunciado por la conciencia ideológico-social; no puede dejar de participar activamente en el diálogo social. Porque tal enunciado surge del diálogo como su réplica y continuación y no puede abordar el objeto proviniendo de ninguna otra parte” (*Teoría y estética* 94).

Desde este punto marginal de enunciación el autor ofrece ilustraciones que van de lo elemental a lo complejo y que sirven para explicar de manera bastante eficaz la irrupción y el sostenimiento de un ambiente de rapiña social en la frontera mexicana. Por elemental nos referimos a esas situaciones sociales que hacen que una sociedad sea terreno fértil para la cultura de la droga y la violencia. Hablamos de las condiciones extremas de pobreza, de la desigualdad social y de la desesperanza generalizada que obliga a todo individuo a trazar su propia franja límite y en el acto a anular toda posibilidad de sociabilidad constructiva, porque en tan decadente entorno no hay posibilidad de comunión alguna, ni siquiera a nivel familiar. Por el contrario, la disolución familiar aparece como una de las consecuencias más inmediatas. Se enfatiza de manera puntual la ausencia del padre y el desamparo de los hijos: “no sólo en el Matamorros y en Ciudad de Paso sino en todo el orbe, en todo ese mundanal en que los padres se olvidan de los hijos, los padrastros asesinan a sus hijastros y no siempre para matarlos sino, peor aún, para asesinarlos y dejarlos con vida” (211). El mismo Tiburón mata a balazos a su hijo, y lejos de sentir remordimiento alguno, se convence a sí mismo de que “le había ahorrado [. . .] una vida jodida” (321).

Digamos también, ya que hemos dado con este punto, que un proceder hermenéutico alternativo nos invita a estimar la ausencia del padre y el filicidio en *Al otro lado* como metáforas que refieren a un país que, lejos de cumplir con su función benefactora, despoja a sus ciudadanos de sus derechos más elementales (Mora Ordóñez 53). O a la inversa: como representaciones que vistas como metáforas refieren a un pueblo que ha sido confinado por su país al olvido, a la pobreza, al crimen y, finalmente, a su aniquilación al olvidarlos.

Terminan siendo pocas las alternativas con las que cuentan los habitantes de Ciudad de Paso: emigrar hacia Estados Unidos o, literalmente, “volverse narco” (67). Una tercera opción para ellos es la de eludir la realidad social a través de la gratificación fantasiosa que les ofrece la droga, que les permite poder tolerar el mundo exterior: “Lo que Tiburón quería era *antes de la muerte*, encontrar la vida [. . .] Destruir esta chingada agonía que todo lo invade [. . .] Para Tiburón sólo el phoco es verdad. Todo lo demás, la pensión, Quintero, esta piche ciudad, los migrantes, es una ilusión. Sin el humo, cada cosa es tortura, grieta; con él todo es drástico, distinto, habitable” (9). Similar es el caso de Elsa, la ex-pareja y madre del hijo de Tiburón, quien sólo drogada puede soportar la explotación laboral en la maquila: “Elsa usaba el phoco desde la mañana. Antes de irse a la ensambladora [. . .] En el bolsillo portaba bolsita con phoco, surtidito, para estar durante todo el turno, cada cierto tiempo, pidiendo permiso para ir al baño, y phoco, y regresar a la línea de ensamble y con la energía, uh qué chulada de vida, cómo era feliz [. . .]” (223).

La droga funciona pues como una pantalla que separa a los personajes de “la realidad”, pero también los deteriora físicamente, los destruye progresivamente en lo que es un acontecer en plena sintonía con la descomposición del cuerpo social. Es decir, los cuerpos de los consumidores, en su calidad material, exhiben los dispositivos histórico-sociales que los producen, los transforman, y eventualmente les dan fin: “Todo Tiburón se había acabado. Físicamente y en todo sentido, sólo quedaban sus migajas. Tiburón buscaba la manera de que la gente no se diera cuenta. Su bufón no le ayudaba” (205). Situación que también se da con Elsa: “estaba

más estropeada que nunca. Afeada. La piel cacariza, carcomida por el phoco” (203). Aquí, sin embargo, no entra en juego la intervención disciplinaria del Estado, como pautaría la inspiración foucaultiana, sino más bien la negligencia/ausencia de éste.

El segundo rasgo que distingue la obra de Yépez de los relatos de corte mediático es uno que le otorga al enunciado “Welcome to Reality” un sentido adicional, y éste es la desembocadura en el mundo de lo extraordinario, donde el lector se ve sorprendido por situaciones fantásticas con seres inanimados e irracionales dotados de conciencia—como son los casos del Cebraphone, de Christa y de Cholo—y personajes que al morir se desintegran instantáneamente: “Elsa se resquebrajó y, al caer, la nuca se deshizo en el piso y un segundo todo después su cuerpo se pulverizó frente a [Tiburón]” (314). Y no menos fantástica es la muerte de Tiburón, quien viéndose acechado por la policía, “hizo fiesta de flama, y fulminó el phoco y explotó el polvo y ardió completo. Cuando la puerta fue derribada, se transformó en un Tiburón de puro humo, que el viento arrastró por la ventana y elevó al cielo de Ciudad de Paso” (322). Situación, que dicho sea de paso, evoca a un orden cíclico que a su vez refiere a una sociedad estancada en el eterno trágico.

En otras ocasiones son los marcos realistas de los personajes los que se ven enmarañados con atmósferas oníricas que terminan por apoderarse de ellos. Hablamos de una situación sin duda emparentada a los preceptos más concensuados del realismo mágico, esto en el sentido de que el autor yuxtapone lo real con lo irreal y el personaje lo valida. Sólo que aquí, los personajes acceden hacia esa otra realidad durante los momentos de trance a los que los llevan el consumo de droga, razón por lo cual resulta más apropiado hablar de un *realismo alucinante*.⁴⁴ Nos referimos, siendo más concretos, a los pasajes fantásticos de los viajes a otra dimensión a los que accede Tiburón mientras está bajo los efectos del phoco:

Estaba en el suelo, en cuclillas, sosteniéndose la cabeza, como si tomándola por las sienas pudiera evitar que reventara y quería creer que sólo era paranoia suya, pero para estos momentos la imaginación y la realidad eran ya indistinguibles; las persecuciones en la cabeza arreciaron, como si el cerebro estuviese llenándose de gases y comenzó a percibir una presencia extraña.

‘¿Elsa?’, dijo en voz alta, como si su ex mujer, a la que no ha visto en mucho tiempo y, sin embargo, no ha podido dejar de querer y de odiar, estuviese en la habitación o al menos hinchándose dentro de su cráneo, a punto de estallar [...]

Tiburón se puso de pie, escuchó cómo ella se fugaba por la escalera, oyó sus apresurados pasos en retumbe; sin fuerzas para perseguirla, se asomó a la calle. En la esquina, a toda prisa, Elsa se escurría. (11)

⁴⁴ Anadeli Bencomo, hablando sobre la novela *El vuelo* de Sergio González Rodríguez—cuyo protagonista, al igual que Tiburón, accede a otra dimensión de la realidad durante el trance que le viabiliza el consumo de droga—ha definido el *realismo alucinante* como un estado y un efecto narrativo que captura lo insólito, lo anómico y lo inefable a partir de una doble estrategia textual: “En la medida en que el relato novelesco intenta representar el desquiciamiento de los marcos de la sociabilidad y la subjetividad producido por las múltiples redes de la narcocultura en México, el narrador se aboca a una voluntad realista que busca consignar aquellas zonas y comportamientos que reclaman un lenguaje que los registre organizándolos dentro de una trama textual” (6).

Lo que distingue *Al otro lado*, entonces, no reside propiamente en el ofrecimiento de una perspectiva objetiva de la realidad social de Ciudad de Paso, sino en el intento por indagar y por traducir narrativamente aquello que opera a nivel subjetivo, a nivel del inconsciente, y que es por igual causa y consecuencia de la ruptura de las fibras que posibilitan la sociabilidad. O lo que es lo mismo: la presencia de lo sobrenatural en la obra responde a un arresto del autor por ir más allá de los límites trazados por el realismo social: un intento por verbalizar y consignar dentro de la trama textual esas conductas que se gestan en el interior del ser humano, que resultan inexplicables y que también reclaman un lenguaje que por lo menos insinúe su existencia.

Cabe resaltar, en otro nivel de interpretación, que en lo anterior se advierte una conversación dialógica de Yépez con Federico Campbell y su texto *Todo lo de las focas*. Primero, porque las alucinaciones de Tiburón recuerdan a los momentos oníricos del protagonista de la novela de Campbell que, al igual que en la novela de Yépez, tienen por intención romper figurativamente los límites entre de “la realidad” y “la fantasía” para conducirnos a la consideración de la experiencia subjetiva. Segundo, porque el lenguaje narrativo de la novela de Yépez ofrece múltiples claves que verifican su diálogo con el texto de Campbell. La cercanía fonética entre los términos foca y phoco, en este sentido, no es gratuita, y menos aún cuando Yépez titula “Todo el phoco” uno de los capítulos de la novela, que obviamente guarda intertextualidad con el título de la novela de Campbell. Lo que es diferente es que en *Al otro lado* las focas han dejado de serlo para convertirse en tiburones. El otrora paseante que deambulaba por las calles fotografiando la ciudad y gratificándose con remembranzas de una Tijuana de otra época, ahora es un crico, un drogadicto, un depredador que recorre la ciudad en tareas de cacería—matar, conseguir droga, reclutar migrantes, etc.—y que sólo encuentra la gratificación que significa abortar la realidad mediante consumo de drogas.

En otras palabras, Yépez toma como base el modelo de Federico Campbell, quien para los jóvenes escritores de su generación representa una autoridad en lo que refiere a la representación literaria de Tijuana y lo tijuanaense, pero lo parodia, tanto estilísticamente como en su lenguaje social, y, mediante el gesto irónico que la parodia conlleva en sí, plasma sus propias inquietudes: ofrece una valoración semántica e ideología que choca con la de Campbell, que Yépez quiere exhibir como relativa y caducada.⁴⁵ Ya decía Bajtín, en la interpretación que Julia Kristeva hace de él, que el diálogo de un escritor con un corpus literario anterior posibilita la impugnación de la escritura anterior y la activación de otra lógica. La cito directamente: “El diálogo y la ambivalencia resultan así ser la única actividad que permite al escritor entrar en la historia profesando una moral ambivalente, la de la negación como afirmación” (Kristeva 195-196). La ciudad de Campbell ha cambiado para Yépez, se ha convertido en una vorágine de pobreza y violencia que succiona y destruye a todo aquel que no ha desarrollado el carácter para adaptarse o sobrevivirla.

⁴⁵ El mismo Yépez en reiteradas ocasiones ha reconocido que *Al otro lado*, a nivel formal, se trata de un libro que es un recorrido por la literatura tijuanaense, por esa Tijuana que “me fue enseñada por mis profesores de preparatoria a través de Federico Campbell y Daniel Sada” (Feria del libro 2009).

Precisamente, y volviendo al tema que veníamos discutiendo antes de esta digresión, cuando los marcos realistas en *Al otro lado* no se ven dislocados por los momentos fantásticos u oníricos que aparecen intercalados en el flujo de la narración, sí lo hacen por la marcada orientación irónico-satírica que prácticamente está presente en todo momento. Vale la pena aquí recordar la reflexión que Hayden White hace sobre la ironía: “El propósito de la declaración irónica es afirmar tácitamente lo negativo de lo que se afirma a nivel literal, o viceversa. Presupone que el lector u oyente ya sabe o es capaz de reconocer lo absurdo de la caracterización de la cosa designada” (37). En la ironía de la obra de Yépez se presenta, además, un tono satírico, si entendemos que la representación satírica suele estrechar el comportamiento humano hasta casi caricaturizarlo.

En este sentido, y como hemos venido evidenciándolo, la moral de la novela es presentada conforme a un modelo negativo. Se parte de una realidad referencial, que como lectores reconocemos como “indiscutible”, pero el autor se complace en darle a ésta el tratamiento más denigrante posible. En ello destaca sobre todo el empleo de la hipérbole, uno de los recursos retóricos estrechamente asociados tanto con la ironía como con la sátira. Arriba hablábamos—sin llegar a recurrir a esta categoría—de la descripción desoladora del espacio físico, cuyo suelo, nos decía el narrador, “no permite otra planta que no sea yerba” (209). Antes bien, y debido a “su composición naturalmente tóxica”, es uno de los ingredientes principales del phoco (77). De igual manera, para el narrador, el escenario es tan violento que “[c]ada colonia [es] una zona de guerra; y cada casa una fortaleza” (21).

Destaca también como ejemplo hiperbólico el pasaje en que se habla de los centenares de hombres ilegales que al servicio de la policía fronteriza estadounidense trabajan en la construcción del muro fronterizo en jornadas que incluyen confrontaciones deportivas que terminan en orgías: “Y por ese lado [Tiburón] miró.... Que los trabajadores ilegales y los agentes americanos estaban... estaban... cogiendo... de aquel lado del campo... allá abajo... de ese otro lado... había una orgía... y eran los americanos los que le daban a los ilegales, por supuesto...” (289). En otras ocasiones la exageración llevada a su máximo crea visiones de la realidad del panorama social que superan lo cómico para dar con lo grotesco, expresado mediante un lenguaje descarnado, libre de censura. Valga como ejemplo la descripción que el narrador hace de Tiburón luego de que éste pasara días tirado e inconciente en pleno cruce fronterizo: “Estaba tan tieso que parecía piedra. Tenía el pelo duro de tanta tierra pegada, la piel pelada. [. . .] Tenía los labios totalmente rebanados. Aunque él aún no lo sabía, había perdido su cara. Los agentes de migración no podían dejar de mirar aquel espanto despanzurrado en el suelo, *tatemándose*” (307).

Ciertamente, la modalidad de lo irónico-satírico responde a una estrategia retórica empleada por el autor para envolver al lector en la anécdota por medio del deleite, pero ello también añade otras dimensiones a la obra que trascienden la gracia y el humor. Como lo insinúa el comentario citado de White, la implicación de lo que se dice en el enunciado irónico está verdaderamente en lo que se presenta como extraño, en el desfase que se da entre lo que resulta penosamente cómico y su sentido literal. Hablamos de una expresión literaria que raya en la deformación estilizada de la realidad recargándose en la fealdad y en lo más violento de la

sociedad; una postura estética que por estos rasgos y dentro del contexto de la literatura en español podemos prudentemente emparentar con el tremendismo de Camilo José Cela, el esperpento de Valle-Inclán, o incluso retroceder hasta la novela picaresca. Como en la narrativa tremendista, esperpéntica y picaresca, en la obra de Yépez hay una indagación moral de una realidad que el escritor repugna. De tal modo que el realismo exagerado, más que reproducir, exalta el aspecto negativo con el fin de señalar más claramente la diferencia entre lo que la realidad es y lo que debería ser. Lo que se ataca con el humor se presenta como una tragedia absurda e insuperable. Las víctimas de la ironía no son ya los únicos en percibir una situación imposible, sino que se trata de una sensación compartida y aceptada por el narrador; una situación que por su carácter envolvente resulta en última instancia más trágica que cómica. Todo lo cual da a una resolución que funciona de manera bastante eficaz para ilustrar el espiral degradante de la narcoviolenca.

Este estudio nos ha permitido advertir que *Al otro lado* se trata de una novela implicada concientemente en el centro del debate de las discusiones sobre la representación del panorama sociocultural tijuanaense. Hemos demostrado que la representación articulada por Yépez corresponde en cierta medida con las expectativas que en los lectores han creado los moldes representacionales dominantes, que con el transcurso del tiempo se han impuesto como espejo de la realidad tijuanaense, pero que al mismo tiempo negocia con éstas ya sea para agotarlas o para abrirlas a otras posibilidades. Es así que tanto la histórica imagen heterotópica de Tijuana como la configuración utópica de Estados Unidos que se ha desprendido de ésta, quedan comprometidas por las marcas irónicas del autor que se presentan como incoherencias del plano diegético tradicional y por el sentido crítico con que se dota a los personajes. Análogamente, el argumento que hace de Tijuana la expresión más acabada de la hibridez cultural se ve contrarrestado por la representación de un organigrama social más fronterizado que nunca. Y el tema del narcotráfico y la narcoviolenca, si bien vuelve a quedar registrado como emblema de identificación social de la ciudad fronteriza, es ofrecido sobre recursos retóricos y estilísticos que le permiten al autor eludir el lugarcomunismo de las representaciones hegemónicas, y, a un tiempo, condensar nuevas imágenes tanto del problema como de la experiencia.

Conclusiones

Mi intención en esta disertación fue la de someter a un riguroso examen y análisis las proposiciones que históricamente le han dado densidad y coherencia a la representación sociocultural de Tijuana—Tijuana como entidad sumamente desvalorizada, como ciudad del vicio, como lugar de paso y desarraigo cultural, o bien, como emblema de la transculturación del mundo contemporáneo, como la expresión más acabada de lo híbrido. Demostré, tomando en cuenta los postulados que surgen desde las páginas de Federico Campbell, Luis Humberto Crosthwaite, Rosina Conde y Heriberto Yépez, que dichas imágenes y metáforas forman parte de los motivos que configuran la identidad social y discursiva de Tijuana, y lo que es más, que la realidad tijuanaense no puede ser juzgada sin tomar en cuenta el banco de criterios ofrecido por éstas; pero también demostré que sus pautas y sus criterios unificadores de ninguna manera capturan las complejidades generadas por la actividad social que se da día a día en este lugar.

La Tijuana encontrada en el terreno de la ficción de estos escritores se reparte en diversos contextos de enunciación que exponen una realidad tijuanaense no como una expresión total y exacta sino que depende de las circunstancias específicas de cada individuo. El individuo que ya no es exclusivamente el migrante que está de paso o el turista que está de paseo, sino la persona que habita y/o se identifica con este lugar: el hombre que busca en su memoria la autoafirmación identitaria, el coyote que cruza la frontera una y otra vez pero que sabe que Tijuana es su único hogar, el drogadicto de los arrabales, el músico aventurero, la obrera de la maquiladora y la mujer que buscando autonomía se revela ante un régimen cultural preceptivo y excluyente. Todo lo cual da forma a un escenario de múltiples conductas, expresiones, valores y objetivos que sirven como indicadores de la diversidad, y, más aún, de las fronteras internas de la ciudad que quedan invisibilizadas por las imágenes y las premisas totalizantes.

Mi investigación también añade nuevas perspectivas a la idea de la frontera y la experiencia fronteriza en el contexto mexicano-estadounidense. A lo largo de las páginas de este trabajo han sido cuestionadas algunas de las tesis más populares, particularmente la conformada dentro del discurso chicano que de unos años para acá se ha vuelto la perspectiva predilecta en la academia norteamericana. Dicha crítica se ha hecho por medio de una invitación para tomar en cuenta las expresiones artísticas y las ideas que se generan en torno al mismo tema desde el lado mexicano. El repaso analítico que hemos hecho de las obras de los escritores tijuanaenses ha expuesto correspondencias de diversa índole entre ambas perspectivas, como por ejemplo, la de ocupar un estatus de marginalidad en relación a los centros de poder cultural de sus respectivos países; pero también, este repaso ha mapeado tensiones temáticas y acentos políticos diferenciales que responden, entre otras cosas, a las insondables asimetrías sociales y económicas que existen entre México y Estados Unidos.

Es necesario reiterar, en todo caso, que la narrativa contemporánea tijuanaense tampoco ofrece una visión completa del panorama sociocultural de la frontera norte de México; primero, por la ya señalada heterogeneidad interna; segundo, porque a pesar de las constantes invariables, existen notables diferencias

en las estructuras económicas y en las atmósferas específicas de las diferentes ciudades de la frontera mexicana. Queda pendiente pues un trabajo analítico más amplio que documente detalladamente los momentos de sintonía y quiebre en la expresión narrativa de las diferentes zonas.

Quedan pendientes por igual estudios profundos sobre el desarrollo de otros géneros literarios en Tijuana y en las diferentes regiones de la franja fronteriza. Algunos académicos del lado mexicano como Gabriel Trujillo Muñoz, Sergio Gómez Montero, Humberto Félix Berumen y Leobardo Saravia han ofrecido visiones panorámicas sobre la producción poética de la región, donde los poetas jóvenes “exploran las posibilidades de la imagen, experimentan y son capaces—en el caso de Sonora y Baja California, señaladamente—de una poesía característica que mucho debe al paisaje, a la historia y a la circunstancia geográfica” (Saravia 54).⁴⁶ En Estados Unidos, sin embargo, los estudios sobre la poesía fronteriza mexicana son prácticamente inexistentes, como también son inexistentes estudios sobre el teatro que se produce en esta zona del país, a pesar de que en las ciudades de la frontera norte de México el teatro muestra actualmente un desarrollo notable.

Tales son las conclusiones a las que he llegado luego de transitar por el terreno de la poco explorada literatura tijuanaense. Ha sido, en lo personal, y desde todo ángulo, una experiencia sumamente enriquecedora. Haber llevado mi propuesta inicial a buen fin ha sido una recompensa, que espero sea útil para quienes trabajan en este campo, y en relación a esto, que ayude a producir una idea más responsable sobre la actividad y la circunstancia humana en ese lugar llamado Tijuana.

⁴⁶ En relación a la poesía fronteriza mexicana, destacan los estudios *Parvada. Antología de poetas jóvenes de Baja California* y *Un camino de hallazgos*, de Gabriel Trujillo Muñoz, en los cuales el autor ofrece una visión panorámica de la poesía bajacaliforniana del siglo XX.

Bibliografía

- Aguilar Camín, Héctor and Lorenzo Meyer. *In the Shadow of the Mexican Revolution: Contemporary Mexican History, 1910-1989*. Trad. por Luis Alberto Fierro. Austin: University of Texas Press, 1993.
- Alegría, Tito. "Tijuana, Mexico: Integration, growth, social structuring and governance". *UN-Habitat International Migrants and the City* Ed. Marcello Balbo. Venice (2005): 235-268.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses". *The Norton Anthology of Criticism and Theory*. Gen. ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton & Company, (2010):1335-1361.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. United States: Aunt Lute Books, 2da. Ed., 1999.
- Arriaga Flores, Mercedes. "Epistolarios en Italia: un Punto de Vista Teórico Sobre un Género Femenino". *Epistola I Literatura: Epistolaris, la Carta: Estratègies Literàries* (2005): 69-78.
- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. por Tatiana Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- . *Teoría y estética de la novela*. Trad. por Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Bartra Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Trad. por Pedro Rovira. Barcelona: Editorial Kairós, 1978.
- Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. por César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- . "The Home and the World". *Social Text* 10 (1992): 141-153.
- Bellver Sáez, Pilar. "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera". Wisconsin: Marquette University, 2008.
- Bencomo, Anadeli. "Los relatos de la violencia en Sergio González Rodríguez: Huesos en el desierto, El vuelo y El hombre sin cabeza". *Andamios. Revista de Investigación Social* 15 (2011): 13-35.
- Berumen, Humberto Félix. "La literatura que vino del norte". *Borderlands literature: Towards and Integrated Perspective*. San Diego/Mexicali: Institute for Regional Studies of the Californias/Ayuntamiento de Mexicali (1990): 15-31.
- . *Tijuana la horrible: entre la historia y el mito*. Tijuana: Colegio de la Frontera Norte, 2003.
- Bolter, J. D. *Turing's Man: Western Culture in the Computer Age*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1984.
- Bravo Peña, Omar Indalecio. "Espacio fronterizo e identidad de género en *Como una diosa* de Eduardo Antonio Parra y *Al otro lado* de Heriberto Yépez". México: Biblioteca Digital.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. por María Antonia Muñoz. España: Piados, 2007.
- Campbell, Federico. "La frontera del lenguaje". *Frente al Milenio: Literatura y fin de siglo*. Ed. Alejandra Rangel. México: Consejo para la Cultura en Nuevo León,

- 1998.
- . *La máquina de escribir: Entrevistas con Federico Campbell*. Ed. por Hernán Becerra Pino. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, 1997.
- . *Tijuanenses*. México: Grupo Editorial Planeta, 1989.
- Castillo, Debra A. "Borderlining: An Introducción". *Tijuana: Stories on the Border* de Federico Campbell. University of California Press (1995): 1-26.
- . *Easy Women: Sex and Gender in Moder Mexican Fiction*. United States: University of Minnesota Press, 1998.
- Crosthwaite, Luis Humberto. *El gran preténder*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992.
- . *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México D. F: Editorial Planeta Mexicana, 2001.
- . *La luna siempre será un amor difícil*. México: Osa Mayor, 1994.
- . *Marcela y el Rey. Al fin juntos*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, Joan Boldó i Climent, Editores, 1988.
- Cuadra, Ivonne. "Entre la historia y la ficción: El travestismo de Enriqueta Faber". *Hispania*, Vol. 87, No. 2 (May, 2004): 220-226.
- Dames, Nicholas. *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting, and British Fiction 1810-1870*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- De Orellana, Margarita. *El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*. México: Biblioteca Nueva, 2003.
- De Sainz, Pablo. "'Idos de la mente' where Norteña music becomes literature". *La Prensa de San Diego*. 21 de diciembre, 2001. Web. 10 nov. 2010
- Diario Oficial de la Federación. "Acuerdo que crea la Unidad del Programa Cultural de las Fronteras, adscrita a la Subsecretaría de la Cultura de la Secretaría de Educación Pública", 1985. Web. 1 Jul. 2011.
- Donoso, José. *El lugar sin límites*. México: Joaquín Mortiz, 1966.
- Espínola, Lorenza. "Los niños héroes, un símbolo". Artículo en el sitio oficial de la *Comisión Organizadora de la Conmemoración del Bicentenario del Inicio de la Independencia y el Centenario del Inicio de la Revolución*. 2010. Web. 3 nov. 2010.
- Fallon, Paul. "La luna siempre será un amor difícil: Bordering on Consuming (and) Nationalizing Narratives". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volume 8 (2004): 41-58.
- Ford Larry R. y Ernst C. Griffin. "Tijuana: Landscape of a Culture Hybrid". *Geographical Review*, Vol. 66, No. 4 (1976): 435-447.
- Foucault, Michel. "Espacios diferentes" en *Estética, ética, hermenéutica*. Trad. y ed. de Ángel Gailondo. España: Piados, 1999.
- Fuentes, Carlos. *Gringo viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Gaber, Marjorie. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. New York and London: Routledge, 1992.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Argentina: Paidós, ed. 2005.
- García Searcy, Enrique. "Una década de crecimiento poblacional: análisis de la estructura demográfica de Tijuana (1940-1950)". Tesis. El Colegio de la Frontera Norte 2010.

- Garduño, M. A. y M. Márquez. "Salud Laboral Femenina. Apuntes para su Investigación". *Para la Investigación sobre la Salud de los Trabajadores*, PALTEX, No. 3 (1993): 235-263.
- Gómez, Francisco. "Ciudades peligrosas". *El Universal* 27 de agosto 2007.
- Gómez Montero, Sergio. *Sociedad y desierto. Literatura en la frontera norte*. México: Cuadernos de Acordeón, 1993.
- Gómez-Peña, Guillermo. "The New World (B)order". *High Performance*. No. 15 (1992): 58-65.
- Grandate, William. "'El Hijo del Pueblo': José Alfredo Jiménez and the Mexican 'Canción Ranchera'". *Latin American Music Review*, Vol. 3, No. 1 (1982): 36-59.
- Gutmann, Mathew C. "El machismo" en *Ser hombre de verdad en la ciudad de México: Ni macho, ni mandilón*. México: El Colegio de México, 1999.
- Guzmán, Martín Luis. *La querrela de México* (1915). México: Compañía general de ediciones, 1958.
- Hicks, D. Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Hughes, Lloyd H. *Las Misiones Culturales Mexicanas y su programa*. París: UNESCO, 1951.
- Hutcheon, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern". *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Ed. por Raymond Vervliet y Annemarie Estor. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía). Web. 4 abr. 2010.
- Insley, Jennifer. "Redefining Sodom: A Latter-Day Vision of Tijuana". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 20, No. 1 (2004): 99-121.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism or the cultural logic of capitalism*. London and New York: Verso, 1991.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Trad. por José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Exists from the Labyrinth: Culture and Ideology in the Mexican National Space*. University of California Press, 1992.
- Liotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Trad. por Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, ed. 1998.
- . *The Postmodern Explained*. Trad. por Don Barry. University of Minnesota Press, 1992. Editions Galilee, 1988.
- Martínez, Oscar. *Troublesome Border*. Tucson: University of Arizona Press, 1988.
- Méndez-Ramírez, Hugo. "Estrategias para entrar y salir de la globalización en La frontera de cristal de Carlos Fuentes". *Hispanic Review*, Vol. 70, No. 4 (2002): 581-599.
- Monsiváis, Carlos. "De México y los chicanos, de México y su cultura fronteriza". *La otra cara de México: el pueblo chicano*. Ed. David R. Maciel. México, D.F.: Ediciones El Caballito (1977): 1-20.
- . "Notas sobre cultura popular en México". *Latin American Perspectives*, Vol. 5, No. 1 (1978): 98-118.
- Mora Ordóñez, Edith. "Del sueño americano a la utopía desmoronada: cuatro novelas sobre la emigración de México a Estados Unidos". *Latinoamérica*.

- Revista de estudios latinoamericanos* 54 (2012): 269-295.
- Ojeda, Norma. "Cruzar la frontera para abortar en silencio y soledad". *Frontera Norte*. Vol. 16, No. 31 (2004): 131-152.
- Palaversich, Diana. "La vuelta a Tijuana en seis escritores". *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*. Vol. 28, No. 1 (2003): 97-126.
- . "Narcoliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?" *Revista Tierra Adentro* 167-168. (2010): 55-63.
- Parra, Antonio Eduardo. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 30, No. 59 (2004): 71-77.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad* (1950). Madrid: Cátedra, 2004.
- Pérez García, Nancy. "Cruces en la frontera: Migración indocumentada y muertes en la frontera México-Estados Unidos". *Memorias del Seminario Internacional sobre los Derechos Humanos de los Migrantes* (2005): 145-168.
- Perry, Ruth. *Women, Letters, and the Novel*. New York: AMS Press, 1980.
- Placencia de la Parra, Enrique. "Rituales Cívicos". *Historia Mexicana*. Vol. 45, No. 2 (1995): 241-279.
- Prince, John A. *Tijuana: Urbanization in a Border Culture*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1973.
- Proffitt, Thurber Dennis. *Tijuana: The History of a Mexican Metropolis*. San Diego: San Diego State University Press, 1994.
- Pulido, Marco Antonio. "Vida, pasión, y muerte de la canción Mexicana". *Contenido*, No. 79 (1969): 28-45.
- Ragland, Cathy. *Música Norteña: Mexican Migrants Creating a Nation between Nations*. Philadelphia: Temple University Press, 2009.
- Rionda Ramírez, Jorge Isauro. "Pobres y marginados en México: de la extrema derecha a la extrema pobreza". *Enciclopedia y Biblioteca Virtual de las Ciencias Sociales, Económicas y Jurídicas*. Marzo, 2007. Web. Sep 2010.
- Rodríguez, Richard. *Days of obligation: An argument with my Mexican Father*. New York: Viking, 1992.
- Roseberry, William. "Hegemony and the Language of Contention". *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Ed. por Gelbert M. Joseph y Daniel Nugent. Durham-London: Duke University Press, 1994.
- Ruiz, Ramón Eduardo. *On the Rim of Mexico. Encounters of the Rich and Poor*. Westview Press, 2000.
- Saavedra, Rafa. "What's up con lo chicano". *Complot* 26 (1999): 59-61.
- Sánchez Ruiz, Enrique E. "Los medios de difusión masiva y la centralización en México". *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*, Vol. 4, No. 1 (1988): 25-54.
- Saravia, Leobardo. "Cultura y creación literaria en la frontera: notas para un paisaje". *La línea: ensayos sobre literatura fronteriza mexico-norteamericana*. Ed. por Harry Polkinhorn, Gabriel Trujillo Muñoz y Rogelio Reyes. Baja California: Editorial Binacional (1987): 45-54.
- Sayer, Derek. "Everyday Forms of State Formation: Some Dissint Remarks on 'Hegemony'". *Everyday Forms of State Formation: Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*. Ed. por Gelbert M. Joseph y Daniel Nugent. Durham-London: Duke University Press, 1994.

- Scanlan, Sean. "Introduction: Nostalgia". *Iowa Journal of Cultural Studies* No. 5. University of Iowa (2009): 3-9.
- Spang, Kurt. "La novela epistolar. Un intento de definición genérica". *RILCE: Revista de Filología Hispánica* (2000): 639-656.
- Sueco, Julio [Julio Martínez]. "Federico Campbell: Periodismo escrito: Tijuana, su lengua su sensibilidad". *Yonder Lies it*. Yonder Lies it, 19 de octubre, 2005. Web. 15 de abril, 2012.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte*, 9.18 (1997): 85-110.
- . "La frontera textual y geográfica en dos narradoras de la frontera norte mexicana: Rosina Conde y Rosario Sanmiguel". Disertación. State University of New York at Stony Brook, 1997.
- . *Mujeres y fronteras: Una perspectiva de género*. Chihuahua: Solar, 1998.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "Tijuana la horrible: ciudad real, metrópoli imaginaria". *Block de hojas amarillas. Block de hojas amarillas*, 2006. Web. 13 de diciembre, 2011.
- Valenzuela Arce, José Manuel. *¡A la brava ése! Cholos, punks, chavos banda*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 1988.
- . "Introducción". *Decadencia y auge de las identidades*. Ed. por José Manuel Valenzuela Arce. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte, 2000.
- Vila, Pablo. *Crossing Borders, Reinforcing Borders: Social Categories, Metaphors, and Narrative Identities on the US.-Mexico Frontier*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- Vilanova, Nuria. "Fronteras coloniales: mitos, ficción y parodia en el norte de México". *La palabra recuperada: mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Ed. Helena Usandizaga. España: Iberoamericana-Vervuert, (2006): 241-256.
- Villamil, María Elvira. "El espacio fronterizo en *Todo lo de las focas* de Federico Campbell". *Ciberletras*. Vol. 10 (2003): n. pág. Web. Feb. 20, 2010.
- Villegas, Jorge, Mariano Noriega, Susana Martínez y Sandra Martínez. "Trabajo y salud en la industria maquiladora Mexicana: una tendencia dominante en el neoliberalismo dominado". *Cad. Saúde Pública*. Río de Janeiro. Vol. 13. Sup 2 (1997):123-124.
- Villoro, Juan. "La frontera de los ilegales". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, No. 24 (1995): 67-74.
- . "Nada que declarar. Welcome to Tijuana". *Letras Libres*. Mayo 2000. Web. Sep. 22, 2010.
- Yépez, Heriberto. *Al otro lado*. México: Editorial Planeta, 2008.
- . "Lo post-transfronterizo". *Literal Magazine. Latin American Voices*, N. 21 (2007): n. pág. Web. Feb. 20, 2009.
- . *Tijuanologías*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California: Libros del Umbral, 2006.
- Yúdice, George. *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*. Minneapolis: Univeristy of Minnesota Press, 1992.
- Zéraffa, Michel. *Novela y sociedad*. Argentina: Amorrortu, 1971.